

Olimpin-up¹: O Tributo Imagético à Liz Taylor nas Páginas da *Veja*

Juliana de Oliveira Teixeira²
Paulo César Boni³

Universidade Estadual de Londrina, Londrina, PR

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar a matéria de capa da revista *Veja* de 30 de março de 2011, quando, por ocasião de sua morte, a atriz Elizabeth Taylor foi homenageada. Lançando mão de mais de 15 fotografias de sua carreira, a revista montou um verdadeiro tributo imagético que – do começo ao fim – encaixa-se nas teorias de projeção-identificação dos olímpianos de Morin (1997). Além disso, também associa a imagem da atriz a mulheres como Marilyn Monroe, Ava Gardner e Grace Kelly, elevando-a a emblema de beleza e mito da cultura de massa. Utilizando como ponto de apoio a metodologia da semiótica peirciana, conclui-se que as fotografias selecionadas por *Veja* exaltam o ideal inimitável e o modelo imitável do herói imaginário – configurando a atriz como uma *olimpin-up*: olímpiana na vida e *pin-up* na beleza e sensualidade.

Palavras-chave: Elizabeth Taylor; olímpianos; *pin-up*; revista *Veja*.

Introdução

Elizabeth Taylor foi uma das atrizes emblemáticas de Hollywood. Com o auge de sua carreira nas décadas de 50 e 60, Liz – como era conhecida no meio artístico e assim tratada pela imprensa – ficou conhecida por seu trabalho e, também, por sua beleza. A notícia de sua morte, no dia 23 de março de 2011, virou evento midiático – inclusive no Brasil. A revista de maior circulação do país, a *Veja*, dedicou sua capa e oito páginas da edição 2210 à atriz. Além do texto, a revista completou sua homenagem com mais de 15 fotografias de diferentes períodos da vida de Elizabeth Taylor. Formou-se, assim, um tributo imagético – objeto de estudo deste artigo. Lançando um olhar sobre as fotografias como um todo, este trabalho se propõe a analisá-las a partir dos preceitos da semiótica peirciana, de modo a corroborar os conceitos de projeção-identificação dos olímpianos de Morin (1997). Propõe-se,

1 Termo adaptado pela autora a partir dos conceitos de “olímpiano” de Edgar Morin, desdobrado neste artigo; e de *pin-up*, entendido como designação para “mulheres que dominam a arte da sedução, e articulam invejavelmente a aura inocente, e o leve erotismo numa trama de provocações capaz de acender o imaginário masculino”. (CARVALHO; SOUZA, 2010, p. 121).

2 Graduada em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo pela Universidade Estadual de Londrina (UEL/PR). Pós-Graduada em Marketing, Comunicação e Vendas pela Universidade Norte do Paraná (UNOPAR/PR). Mestranda em Comunicação Visual pela Universidade Estadual de Londrina (UEL/PR). Bolsista da Capes. Email: juoliveira.teixeira@gmail.com.

3 Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Coordenador do Curso de Especialização em Fotografia e do Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Email: pboni@sercomtel.com.br.

também, a analisar o processo de elevação da atriz enquanto emblema *pin-up* da cultura de massa – construindo, enfim, a figura da *olimpin-up*.

Elizabeth Taylor

Elizabeth Taylor nasceu no ano de 1932 em Londres, na Inglaterra. Ainda criança, mudou-se para os Estados Unidos, iniciando sua carreira artística aos 10 anos. Os primeiros filmes em que atuou eram infanto-juvenis, como *A mocidade é assim mesmo*, de 1944 e *A Coragem de Lassie*, de 1946. Sua participação nesse gênero de longas rendeu-lhe fama e o título de “estrela” infantil número 1 do estúdio Metro-Goldwyn-Mayer.

Na década de 50, mais madura, passou a se dedicar a filmes dramáticos – como em *Um lugar ao sol* (1951) e *Assim caminha a humanidade* (1956). Suas atuações, elogiadas pela crítica, alçaram-na como a atriz mais bem paga de Hollywood. Foi também nos anos 50 que ela se consolidou como referência de beleza, principalmente por seus traços delicados e por seus olhos azuis-violeta.

Apesar dos dois Oscar que acumulou em sua carreira, com os papéis em *Disque Butterfield 8* (1960) e *Quem tem medo de Virginia Woolf?* (1966), Elizabeth Taylor, talvez, tenha ficado mais conhecida por sua conturbada vida privada. Ao longo de 79 anos, casou-se oito vezes – sendo duas delas com o mesmo homem, o ator Richard Burton. Foi com Burton, aliás, que a atriz protagonizou brigas e bebedeiras. Além disso, ela nunca escondeu que enfrentava problemas com álcool e drogas.

Em 1985, já afastada do cinema, Liz iniciou seu trabalho de ativista contra a AIDS, motivada pela perda do amigo e ator Rock Hudson. O último filme em que atuou foi *Searching for Debra Winger*, em 2002. No dia 23 de março de 2011, em Los Angeles (EUA), a atriz dos olhos azuis-violeta faleceu de insuficiência cardíaca.

Elizabeth Taylor, que teve sua vida quase que inteiramente acompanhada e noticiada pela mídia, foi uma grande vedete da cultura de massa. Dividida entre seu “estrelismo” e “humanidade”, favoreceu o movimento de projeção-identificação dos consumidores culturais massivos. A atriz foi, enfim, uma legítima habitante do Monte Olimpo de Edgar Morin (1997).

Cultura de Massa e a Criação do Monte Olimpo Moderno

A criação do Monte Olimpo, proposto por Morin (1997), passa, necessariamente, pelo conceito de cultura de massa. O autor entende como cultura:

[...] um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que penetram o indivíduo em sua intimidade, estruturam os instintos, orientam as emoções. Esta penetração se efetua segundo trocas mentais de projeção e de identificação polarizadas nos símbolos, mitos e imagens da cultura como nas personalidades míticas ou

reais que encarnam os valores (os ancestrais, os heróis, os deuses) (MORIN, 1997, p. 15).

É a cultura que dá pontos de apoio imaginários à vida prática e pontos de apoios práticos à vida imaginária. Dessa forma, pode-se dizer que a cultura de massa, assim designada por ser produzida de acordo com as diretrizes da fabricação industrial e da difusão maciça, “coordena” as trocas mentais de projeção e identificação das sociedades massivas. O imaginário, peça fundamental nesse processo, é definido por Morin (1997, p. 81) como um “sistema projetivo que se constituiu em universo espectral e que permite a projeção e identificação mágica, religiosa ou estética”.

O imaginário opera por meio de arquétipos que servem como figurinos-modelo ao espírito humano. No caso da cultura de massa, a relação estabelecida de projeção-identificação é do tipo *estética* e os figurinos-modelo passam a ser as celebridades, as vedetes, as personagens e os heróis do cinema. Ou seja, o receptor “liberta fora dele virtualidades psíquicas, fixando-as sobre os heróis em questão, identifica-se com personagens que, no entanto, lhe são estranhas, e se sente vivendo experiências que contudo não pratica”. (MORIN, 1997, p. 82). A relação estética com o imaginário, enquanto ferramenta de evasão ou divertimento no âmbito da cultura de massa, pode “desempenhar um papel consolador ou regulador da vida, seja orientando as pressões interiores em direção às vias de escapamento imaginária, seja permitindo as semi-satisfações psíquicas, análogas, em certo sentido, à satisfação onanista”. (MORIN, 1997, p. 81).

O ponto ideal da identificação se dá no equilíbrio entre realismo e idealização. É preciso que as personagens tenham uma faceta *humana*, que compartilhe a realidade vivida pelo receptor; ao lado do *imaginário*, elevado alguns degraus da vida comum. As personagens, enfim, vivem “com mais intensidade, mais amor, mais riqueza afetiva do que o comum dos mortais”. (MORIN, 1997, p. 82). Além disso, é fundamental que também tenham qualidades “simpáticas” aos receptores, que suscitem ternura, amor – que sejam, enfim, seus *alter ego* idealizados.

Os meios de comunicação, englobados pela cultura massiva, favorecem e maximizam as relações estéticas do imaginário, criando um “espectador puro”, passivo e reduzido a *voyeur*.

Tudo se desenrola diante de seus olhos, mas ele não pode tocar, aderir corporalmente àquilo que contempla. Em compensação, o olho do espectador está em toda parte [...]. A cultura de massa mantém e amplifica esse ‘voyeurismo’, fornecendo-lhe, além disso, mexericos, confidências, revelações sobre a vida das celebridades. Ele participa do espetáculo, mas sua participação é sempre pelo intermédio do corifeu, mediador, jornalista, locutor, fotógrafo, câmera man, vedete, herói imaginário (MORIN, 1997, p. 70).

Os espectadores contemplam a vida das celebridades que, elevadas à categoria de heróis imaginários, não habitam o mesmo espaço da vida cotidiana – eles vivem um degrau acima, no Monte Olimpo. De acordo com a mitologia grega, esse local era a morada dos deuses. No

entanto, a partir do século XX, os deuses gregos são substituídos por estrelas de cinema, campeões, exploradores, *playboys* – os novos heróis, os olímpianos modernos. O Monte Olimpo “eleva à dignidade de acontecimentos históricos acontecimentos destituídos de qualquer significação política, como as ligações de Soraya e Margaret, os casamentos e divórcios de Marilyn Monroe ou Liz Taylor [...]”. (MORIN, 1997, p. 105).

Presentes em todos os setores da cultura massiva, os olímpianos são responsáveis pela circulação permanente entre os universos da projeção e da identificação.

Os novos olímpianos são, simultaneamente, magnetizados no imaginário e no real, simultaneamente, ideais inimitáveis e modelos imitáveis; sua dupla natureza é análoga à dupla natureza teológica do herói-deus da religião cristã: olímpianas e olímpianos são sobre-humanos no papel que eles encarnam, humanos na existência privada que eles levam. (MORIN, 1997, p. 106).

Elizabeth Taylor foi uma perfeita olímpiana: divina em seus papéis do cinema e em sua beleza de olhos azuis-violeta; e humana em sua vida privada, com direito a oito casamentos, brigas e drogas. A revista *Veja*, enquanto meio de comunicação massivo, não só reproduz o movimento de elevação da atriz ao Monte Olimpo, como funciona enquanto perfeita ilustração à teoria de Morin (1997).

O Tributo Imagético da Veja

Lançando mão de mais de 15 imagens diferentes, *Veja* divide a trajetória da atriz em três grupos: “Os pontos altos”, “Os momentos íntimos” e “Aquele-não-sei-o-quê” (figura 1). No primeiro, a revista traz a atriz, a *estrela* de Hollywood, encarnada em diferentes papéis – ressaltando o talento e a “eletricidade” de suas personagens. No segundo grupo, como o próprio nome adianta, vê-se Elizabeth Taylor como *mulher* e *mãe* – minimizando seus “momentos de fraqueza”. E, por fim, o último grupo alça-a a *emblema* de beleza e sensualidade, ao lado de atrizes como Marilyn Monroe, Rita Hayworth e Grace Kelly. Nota-se, portanto, a clara divisão entre a “divindade” e a “humanidade” da atriz e sua elevação à emblema *pin-up*. A olímpiana Elizabeth Taylor morre, mas sua capacidade projetiva-identitária promete perdurar por gerações.



Figura 1 – O tributo imagético de *Veja* à Elizabeth Taylor, dividido em 3 grupos

Fonte: VEJA (2011, p. 94-9)

Não são objetivos deste trabalho detalhar e discorrer minuciosamente sobre todas as fotografias, mas fornecer uma análise do conjunto imagético. Para tanto, apóia-se nos preceitos da semiótica propostos por Peirce e, quando necessário, ativa-os como metodologia de estudo.

A semiótica pode ser definida como “a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido”. (SANTAELLA, 2007, p. 13). Dessa forma, é fundamental entender o que são os fenômenos peircianos, pois, sem recorrer à fenomenologia, muito pouco se pode compreender da semiótica – que extrai daí todos os seus sentidos. Um fenômeno é uma experiência ligada, de alguma maneira, à mente do homem. A fenomenologia é, portanto, a descrição e análise dessas experiências de acordo com três categorias: primeiridade, secundidade e terceiridade. A primeiridade é a consciência imediata, é a “pura qualidade de ser e sentir. A qualidade da consciência imediata é uma impressão (sentimento) *in totum*, indivisível, não analisável, inocente e frágil”. (SANTAELLA, 2007, p. 43). A secundidade corresponde a um mundo real e reativo, caracterizado pela aspereza e pelos fatos denominados brutos. Nela, a ação e a reação agem numa relação essencialmente binária, sem intencionalidade, razão ou lei. A terceiridade, como explica Santaella (2007, p. 51), é a “camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo”. Os signos, assim, são os elementos principais da mediação entre o homem e os fenômenos.

O signo de Peirce (2005, p. 47) é composto por três elementos: ele próprio (também chamado de *representamen*), o *objeto* que representa e o *interpretante* a quem se destina. Levando sempre em consideração essa tríade, “todo signo tem, real ou virtualmente, um *preceito* de explicação segundo o qual ele deve ser entendido como uma espécie de emanção, por assim dizer, de seu objeto”. São três os tipos de emanção que um signo pode assumir, configurando-se em ícone, índice ou símbolo. Um ícone é um signo contemplativo e altamente sugestivo, pois representa seu objeto por meio da similaridade – estabelecendo uma relação análoga. Um índice se conecta existencialmente ao seu referente, ele é “sempre um ponto que irradia para múltiplas direções. Mas só funciona como signo quando uma mente interpretadora estabelece a conexão em uma dessas direções”.

(SANTAELLA, 2007, p. 66). Já um símbolo se conecta ao seu referente por meio de uma lei, convenção ou pacto social. “Um símbolo é um signo que se refere ao objeto que denota por força de uma lei, geralmente uma associação de idéias gerais que opera no sentido de levar o símbolo a ser interpretado como se referindo àquele objeto”. (BITTENCOURT NETO, 2009, p. 28).

É importante ressaltar que tanto as divisões fenomenológicas quanto as sígnicas não são estanques – quase sempre elas se apresentam amalgamadas. Dubois (1994), por exemplo, relata que a fotografia pode se entendida e analisada dentro de todos os signos peircianos (ícone, índice e símbolo), dependendo do enfoque de relação com o real que se pretende dar. Apesar de utilizar a fotografia como objeto de estudo, este artigo não pretende aprofundar os debates sobre as funções que ela pode assumir, pois não há espaço hábil e também não é esse o objetivo. O objetivo é se debruçar sobre as imagens de Elizabeth Taylor e, por meio dos recursos semióticos, apontar elementos que confirmem e reforcem as teorias de Morin (1997). Para tanto, seguindo a mesma divisão da vida da atriz adotada por *Veja*, são destacadas algumas fotografias.

A Estrela

As primeiras imagens do tributo representam a *estrela* Elizabeth Taylor – por isso mesmo, todas correspondem a cenas de filmes. De acordo com Boscov (2011, p. 94), as imagens foram selecionadas de modo a expor “alguns dos melhores trabalhos” de Liz. Assim, foram escolhidos os longas *A coragem de Lassie* (1946), *Gata em teto de zinco quente* (1958), *Cleópatra* (1963), *Quem tem medo de Virginia Woolf?* (1966) e *A megera domada* (1967). Por se tratarem de imagens de divulgação, algumas estão em preto e branco, situando, de certa forma, os filmes temporalmente. Ganham destaque as fotografias da atriz quando criança, em *Lassie* e a de sua personagem Cleópatra (figura 2).



Figura 2 – Elizabeth Taylor em *A Coragem de Lassie* (1946) e *Cleópatra* (1963)

Fonte: VEJA (2011, p. 94-5).

Nessas fotografias, a própria imagem de Elizabeth Taylor funciona como índice, pois remete aos filmes dos quais suas personagens fazem parte. Além de fazerem referência aos enredos específicos das histórias, elas também despertam conexões com o cinema, com Hollywood e seu imaginário. O próprio título desse grupo favorece a associação – “Os pontos altos”. Retomando as teorias de Morin (1997), pode-se dizer que há a projeção do espectador em direção à estrela Liz Taylor e, conseqüentemente, a “superindividualização” dos filmes por meio da vedete. “Quanto mais aumenta a individualidade da vedete, mais diminui a do autor [...]. Na maioria das vezes a vedete tem precedência sobre o autor”. (MORIN, 1997, p. 32). Os longas, dessa maneira, passam a ser mais “de Elizabeth Taylor” do que de seus diretores. *Veja* confirma esse processo de superindividualização, na medida em que expõe somente as características da atuação de Liz como legenda das imagens. O único diretor citado é Franco Zeffirelli, de *A megera domada* – o motivo, porém, não é seu brilhantismo ou competência no trabalho, mas sua insistência em ter a atriz e Richard Burton como protagonistas.

A Mulher

O segundo grupo de imagens, que traz Elizabeth Taylor em “momentos íntimos”, talvez pareça mais interessante ao espectador, pois a apresenta em comunhão com a vida dos mortais – ela também foi mãe, casou-se oito vezes, envolveu-se em brigas passionais, traiu uma amizade e recorreu a programas de reabilitação. É o movimento de identificação da cultura de massa: o espectador identifica-se com as fraquezas de Liz, por mais que sua vida tenha sido, aos olhos de quem vê, mais intensa e espetacular do que a dele. Nöth e Santaella (*apud* BITTENCOURT NETO; PERSICHETTI, 2010, p. 111) explicam que as fotografias de celebridades causam um efeito extasiante, eufórico no consumidor de imagens. É uma “reação de incredulidade ingênua, celebratória, inocentemente apologética. [...] A fotografia aparece como uma reprodução não mediatizada, uma mônada capaz de fundir imagem e mundo, facilitando a apreensão das coisas”. As imagens, portanto, são uma espécie de “narcótico infinito oferecido a um dependente insaciável”. (BITTENCOURT NETO; PERSICHETTI, 2010, p. 112).

Neste sentido, *Veja* promete aos leitores um conjunto de imagens com “alguns episódios decisivos” da vida pessoal da atriz. Por mais que as fotografias correspondam a momentos íntimos, a maioria delas são bem compostas e destacam sua beleza. Ou seja, nenhuma parece ser obra de *paparazzi*; Elizabeth não foi surpreendida.

É interessante notar o tratamento que a revista dá ao triângulo amoroso entre ela, sua amiga Debbie Reynolds e o marido de Debbie, Eddie Fisher. Em 1958, viúva de seu terceiro esposo, Liz fugiria com Eddie, “deixando a amiga Debbie a ver navios”. (BOSCOV, 2011, p. 97). No entanto, *Veja* logo ameniza a traição da atriz, explicitando o fato de que, em 1964, com o divórcio, ela retomou a amizade com a amiga. A fotografia utilizada para representar o triângulo amoroso (figura 3) também corrobora para a amenização da sua traição e deslize. Os três envolvidos – Elizabeth Taylor, Eddie Fisher e Debbie Reynolds – parecem estar em uma festa ou em algum evento social. Seus trajes de gala, os penteados e as jóias

ostentadas pelas mulheres funcionam como índices de riqueza, luxo e elegância. A posição dos três (todos estão muito próximos) e os sorrisos que apresentam também são índices de amizade, de bom relacionamento e de leveza da situação.

A única fotografia que talvez arranhe a imagem impecável de Elizabeth Taylor seja a de seu casamento com Larry Fortensky, em 1991 (figura 3). *Veja* descreve o fato como “um momento de fraqueza, no auge de sua fase perua”. (BOSCOV, 2011, p. 97). De fato, o cabelo excessivamente volumoso, a maquiagem muito forte e a roupa em tons de amarelo-gema funcionam como índices depreciativos da imagem da atriz. Além disso, o sorriso de Liz é pouco expressivo – somente seus lábios estão abertos, índice de uma alegria “forçada” ou, então, de uma infelicidade reprimida.



Figura 3 – Da esquerda para a direita: o triângulo amoroso e o casamento com Larry Fortensky

Fonte: VEJA (2011, 2011, p. 97)

Emblema Pin-up

Para encerrar seu tributo imagético, *Veja* eleva Elizabeth Taylor à categoria das mulheres com “aquele-não-sei-o-quê” – compartilhada com as atrizes Marilyn Monroe, Ava Gardner, Rita Hayworth e Grace Kelly. Todas essas mulheres, olímpicas, tiveram seu auge nas décadas de 40 e 50 e também carregavam o mesmo “magnetismo sexual” de Liz. Nas fotografias elencadas pela revista, as atrizes apresentam-se como verdadeiras *pin-ups*, misturando recato com sensualidade. Chega-se, portanto, ao ponto chave deste artigo: a união do olimpianismo com a estética *pin-up*, potencializando a imagem de Elizabeth Taylor e estabelecendo-a como emblema da cultura de massa.

De acordo com Carvalho e Souza (2010, p. 121), as *pin-ups* surgiram entre as décadas de 30 e 50, “quando a indústria do sexo ainda não havia banalizado alguns valores, a mistura de inocência e malícia se propagou pelos murais e telas cinematográficas, veiculadas pelos suportes de publicidade e na esfera da moda”. Dominando a arte da sedução e articulando a

aura inocente, as *pin-ups*, levemente eróticas, são capazes de provocar o imaginário masculino.

As fotografias desse período, fomentadas pelo cinema, representavam uma personificação erótica de mulher ideal, atribuída a um corpo de curvas generosas e acessível. Sua imagem não se reprimia a padrões estéticos de manequins demasiadamente esbeltas e de pernas longelíneas. Os gêneros e modelos fotográficos circulavam por todos os gostos, desde as formas sutis às mais graciosas e naturalmente arredondadas. A característica destas figuras era essencialmente incitar e incendiar o imaginário do espectador, atraindo principalmente a atenção masculina. Todavia, não deixavam de servir como paradigma estético para o público feminino (CARVALHO; SOUZA, 2010, p. 129).

Faux (2000, p. 152) também coloca as *pin-ups* como ideais de beleza feminina dos anos 50, principalmente pela estética da cintura fina e dos seios fartos. Além disso, o “olho de gazela, modelado pela sombra nas pálpebras, o lápis na sobrancelha, o rímel e sobretudo o delineador, estava na moda”. A beleza da década de 50 era tentadora e pudica, perpetuando a imagem de “uma mulher-deusa do lar, mulher-objeto lisa e impecável”. (FAUX, 2000, p. 158).

Por mais que as *pin-ups* tenham sido criadas há mais de 70 anos, Carvalho e Souza (2010) pontuam que, ainda hoje, carregam a beleza natural do “ser mulher”, mostrando-se potencialmente lúdicas e eroticamente potentes. Neste sentido, a associação de Elizabeth Taylor a essa estética é fundamental para a construção da heroína imaginária. Três imagens utilizadas pela revista se sobressaem – porque, dentre todas as outras, são as únicas a se relacionar com a secundidade e não com a terceiridade. Como visto, a secundidade é o campo da ação e da reação, dos fatos brutos. As fotografias, essencialmente fetichistas, acionam o olhar e, em reação ao estímulo, o espectador detém os olhos sobre elas.

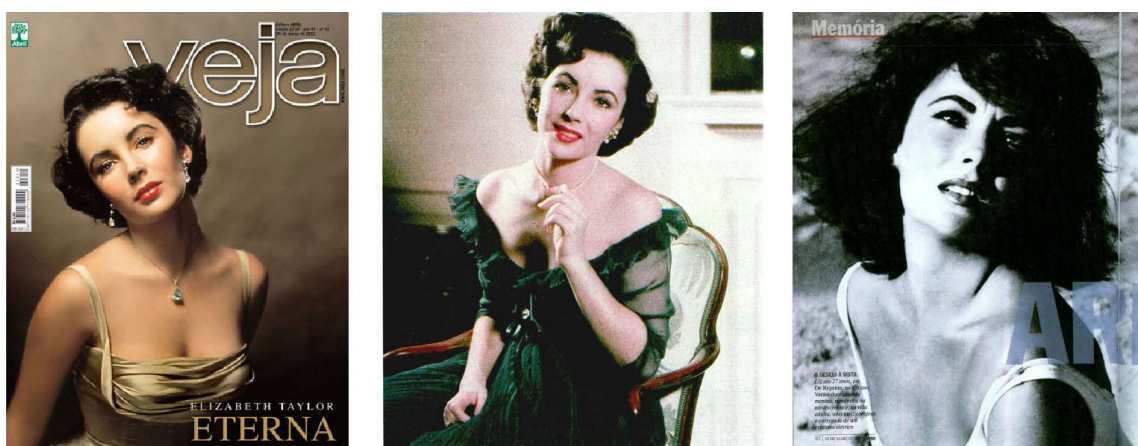


Figura 4 – Da esquerda para a direita: capa da *Veja*, Liz de vestido verde e abertura da matéria

Fonte: VEJA (2011, p. 1-92)

Por exemplo, na capa da revista (figura 4), o contraste entre tons de dourado e o vermelho dos lábios da atriz valoriza e coloca em evidência estes últimos. A boca vermelha, símbolo sexual, incute erotismo à imagem. Os olhos semicerrados, a inclinação da cabeça e a exposição completa de seu colo completam o fetiche. É importante destacar que as roupas de gala e as jóias, índices de requinte, são uma espécie de contraponto à inclinação da imagem à vulgaridade – e, em conjunto com a linguagem corporal, expressam superioridade e dominação. Liz observa o espectador do alto do Monte Olimpo, afastando-se do real e aproximando-se do imaginário.

Na segunda fotografia selecionada (figura 4), os lábios vermelhos simbólicos e o colo exposto se repetem – no entanto, a pose da atriz é mais leve, congelada em um movimento suave. As mãos soltas, o vestido verde com babados e o sorriso com a cabeça inclinada são índices de ingenuidade, suscitando uma sensualidade lúdica. Elizabeth Taylor não é mais a dominadora olímpiana, sentada em uma cadeira, aproxima-se do espectador e favorece a identificação.

Por fim, a última imagem selecionada é a da abertura da matéria sobre sua vida e carreira. Dentre as três, é a de maior potencial erótico. Pesam nesta consideração dois fatores principais: a expressão de Liz e sua submissão ao olhar do espectador. Os lábios, os olhos semicerrados, a tensão das sobrancelhas e a cabeça inclinada para trás são índices tanto de dor quanto de prazer – estabelecendo conexões sexuais. Reforçando o erotismo, a atriz é fotografada de cima para baixo, inferiorizando sua posição e tornando-a submissa ao olhar. Se, na capa de *Veja*, ela se apresenta como dominadora, na abertura da matéria, ela é a dominada, despertando o fetichismo. Essa relação de dominação é bastante comum na representação das *pin-ups*, como explicam Carvalho e Souza (2010, p. 133):

Todos esses pontos [que compõem a fotografia] dão sentido à imagem fotográfica e convergem intencionalmente para a imagem da mulher erotizada, em uma atitude sexualmente evocativa dentro da temática fetichista. Nelas, estão inseridos declaradamente modelos de representação de contexto sexual, em um jogo malicioso de desejo e dominação entre ela e o observador.

Levando em consideração as três fotografias, com seus efeitos de ação-reação e potencial fetichista, retoma-se a concepção de *voyeurismo* de Morin (1997). Por mais que o espectador acompanhe todos os detalhes e que entre no “jogo malicioso de desejo e dominação”, ele não pode tocar nem aderir corporalmente à imagem. Ele é um observador puro, passivo e à margem do espetáculo.

Incluída no rol das *pin-ups*, Elizabeth Taylor, de fato, projeta-se ao imaginário – pode-se até tentar reproduzir sua estética, mas sua beleza, sensualidade e erotismo ganham contornos “auráticos”. Como bem pontua Morin (1997, p. 82), um herói imaginário só pode ser assim designado se permitir, também, o movimento de identificação – ele não pode ser inteiramente idealizado, deve carregar em si “condições de verossimilhança e de veracidade que asseguram a comunicação com a realidade vivida”. Por isso, antes de elevar a atriz

definitivamente ao Monte Olimpo, *Veja* se assegura de mostrá-la de forma humana e, até mesmo, “perua”.

Considerações Finais

Tendo em mãos um tributo imagético a uma atriz falecida, é difícil não recorrer à fotografia como *memento mori*⁴. Dubois (1994, p. 84) afirma que tudo o que foi fotografado “desapareceu irremediavelmente. Aliás, falando em termos temporais estritos, no próprio instante em que é tirada a fotografia, o objeto desaparece”. Barthes (1984) também encara a fotografia como um “retorno do morto” – por isso, define o sujeito fotografado como *spectrum*. “No fim, assim como para as coisas e pessoas, tudo morre e desaparece. A fotografia, tão importante para o mito olímpico, é um lembrete da sua mortalidade. Ao mesmo tempo, é um passaporte para a imortalidade”. (NETO; PERSICHETTI, 2010, p.115). A ideia da imagem enquanto “passaporte para a imortalidade” é bastante significativa para este artigo e resume, de certa forma, o que se tentou provar no decorrer do texto.

Analisando o tributo imagético da *Veja* sob as colocações de Morin (1997), não só ficou claro o rigor “olímpico” da divisão das fotografias, como o esforço para elevar Elizabeth Taylor definitivamente à categoria de heroína do imaginário. Com os dois primeiros grupos de imagens, a revista montou um percurso a ser seguido pelo espectador que favorece, do começo ao fim, os movimentos de projeção e identificação. Começa-se com a *estrela* no Monte Olimpo, encarnada em suas personagens e projetada à magia de Hollywood. Para que ela não se afaste do observador nem perca a capacidade de despertar apego e ternura, logo em seguida, *Veja* apresenta as fotografias da *mulher* que, apesar de atriz, também foi mãe e esposa – sujeita a traições, casamentos mal sucedidos, um corte de cabelo inadequado e uma maquiagem mal feita. Imediatamente é acionada a identificação: ela participou da humanidade cotidiana, por mais que os contornos tenham sido mais intensos e ricos afetivamente do que o comum.

Neste ponto já seria possível encarar o tributo como perfeita ilustração do olimpianismo. No entanto, *Veja* vai além e inclui Liz no rol das *pin-ups* do cinema – criando a *olimpin-up*. Ao lado de Marilyn Monroe, Rita Hayworth, Grace Kelly e Ava Gardner, ela ganha qualidades “extras”: sensualidade e erotismo. Por meio de fotografias que não se limitam ao quadro “Aquele-não-sei-o-quê”, a estética *pin-up* da atriz é o fim e o ápice da representação imagética. Fim, porque é usada no encerramento da matéria e ápice, porque se sobressai dentre os outros elementos – ganhando, inclusive, a capa da revista. O “fato bruto” de ação-reação, o fetichismo, o jogo malicioso de dominação e a sexualidade vêm à tona, assim como o *voyeurismo*. O olho do espectador está em toda parte, mas, seu corpo, em parte alguma. É o último esforço projetivo: a beleza e a sensualidade de Liz são ideais inimitáveis, por mais que sua estética possa ser reproduzida e imitada.

4 Expressão latina para “lembra-te de que vais morrer”.

Tem-se, enfim, uma heroína de Morin (1997) que, mesmo morta, é habitante fixa do imaginário da cultura de massa. *Veja*, por meio de seu tributo imagético, inventa a *olimpin-up* e “carimba” o “passaporte da imortalidade” de Elizabeth Taylor.

Referências

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BITTENCOURT NETO, Levy Henrique. O Coringa: a representação imagética da loucura. **Semina: Ciências Sociais e Humanas**. Londrina, v. 30, n. 2, p. 25-35, 2009.

_____; PERSICHETTI, Simonetta. Olimpianos pós-modernos: um rápido olhar sobre as fotografias de celebridades. **Discursos Fotográficos**. Londrina, v.6, n.8, p.101-118, 2010.

BOSCOV, Isabela. **A estrela ardente**. *Veja*, São Paulo, ed. 2210, n. 13, p. 92-99, 30 de mar. 2011.

CARVALHO, Priscilla Afonso; SOUZA, Maria Irena Pellegrino de Oliveira. Pin-ups: fotografias que encantam e seduzem. **Discursos Fotográficos**. Londrina, v. 6, n. 8, p. 119-144, 2010.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 1994.

FAUX, Dorothy Schefer (et alii). **Beleza do Século**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**. 9.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. v.1: Neurose.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PORTAL TERRA (Brasil). **Atriz Elizabeth Taylor morre aos 79 anos em Los Angeles**. Disponível em: <<http://diversao.terra.com.br/gente/noticias/0,,OI5022984-EI13419,00-Atriz+Elizabeth+Taylor+morre+aos+anos+em+Los+Angeles.html>>. Acesso em: 23 mar. 2011.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

VEJA. São Paulo: Editora Abril, ed.2210, ano 44, n.13, 30 de mar. 2011.