

As representações do erótico e a construção da pornotopia nas capas de Ele Ela (1970-1977)

Antonio Fontoura Jr*

Resumo: Ele Ela foi criada em 1969 como uma revista para os casais, voltada principalmente para discussões sobre a sexualidade conjugal e tendo como objetivo declarado a busca pela manutenção dos casamentos. Em 1976 a revista completava uma mudança no seu direcionamento editorial que começara cerca de dois anos antes: adequando-se a uma segmentação do mercado, Ele Ela tornava-se apenas masculina, e textos, imagens e temáticas sofriam as necessárias alterações para a adequação ao novo nicho. Neste processo de reformulação, os códigos de representação erótica foram utilizados para, gradualmente, construir um modelo de utopia pornográfica, representado pelo corpo feminino reduzido a sua sexualidade. O objetivo deste artigo é, a partir da análise de capas da revista Ele Ela produzidas entre 1970 e 1977, compreender como as representações do feminino sumarizam a construção de uma pornotopia que passará a estar presente nas páginas da publicação. Além do conceito de pornotopia, desenvolvido por Steven Marcus (2009), o artigo parte da metodologia de análise proposta por Artur Freitas (2004), que destaca como as imagens devem ser compreendidas em seus aspectos formais, semânticos e sociais. Além disso, utiliza-se do conceito de *schemata*, de Ernst Gombrich (1995), para compreender a construção dos modelos de representação do erótico utilizados. Pela análise pôde-se perceber que, no processo de sua reformulação, as capas passaram de temas inicialmente românticos, adequados a uma publicação voltada aos casais (ainda que a sensualidade estivesse sempre presente), para destacar exclusivamente a sensualidade feminina, reduzindo as mulheres a seu erotismo.

Palavras-chave: Ele Ela; pornotopia; erotismo.

Abstract: Ele Ela was created in 1969 as a couples' magazine, focused in the marital sexuality discussion, and defending the marriages as its primary concern. In 1976 the magazine finished a fully change in its editorial direction that had begun about two years before: trying to adapt itself to a market segmentation, Ele Ela became a man's magazine exclusively, and its texts, images and thematic were modified to fit it in this new segment. In its reformulation process, codes of erotic representation were used to gradually build a convention of pornographic utopia through reducing the female image to her body and sexuality. This article studies Ele Ela's covers from 1970 to 1977 to understand how the representations of the feminine summarize a pornotopia in the pages of this publication. At first, was used the pornotopia concept developed by Steven Marcus (2009). Then, was applied the Artur Freitas' (2004) methodology, in which the images must be studied in their formal semantic and social aspects. Furthermore, the Ernst Gombrich (1995) *schemata* concept was used to understand the making of the conventions used to represent the erotics. As a conclusion to this research it was verified that the covers, initially pictured couples in a romantic way (though the sensuality was always present) changed to highlight the female's sensuality, reducing women to its eroticism.

Keywords: Ele Ela magazine; pornotopia; eroticism.

* Mestrando do Curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná. Bolsista do CNPq.

Introdução

No final dos anos 60, e durante a década de 1970, a sociedade brasileira acreditava viver uma crise na instituição do casamento – e que irá encontrar seu ponto mais delicado nas discussões sobre a lei do divórcio, que acabará sendo aprovada em 1977. Neste contexto a editora Bloch, à época uma das maiores do Brasil, lança em 1969 a revista *Ele Ela*, voltada para discutir problemas conjugais, dificuldades no relacionamento, desquites. “Eu posso ser a última noiva”, “A dificuldade de ser fiel”, “Para onde vai família”, “Quando o amor acaba”, “Casamento, sim ou não”, são apenas algumas das reportagens, em uma pequena compilação de 1969 a 1971, que se centravam no problema da manutenção do casamento e da preservação da instituição familiar. Centrando sua atenção na sexualização conjugal, apresentava estratégias para melhorar a vida erótica com fantasias, dicas de especialistas, literatura. Assim, a “revista para ler a dois”, como afirmava seu slogan, participava dos debates sobre a necessidade de manutenção da instituição familiar via erotização de maridos e esposas.

A disputa pelo mercado publicitário voltado ao público masculino, além da demanda por revistas de estilo de vida exclusivas para os homens, fez com que *Ele Ela* passasse por uma reformulação tornando-se, em 1976, uma publicação essencialmente masculina. Com isso, a editora Bloch reorientava um de seus títulos mais conhecidos, respondendo assim à segmentação do mercado e à chegada de concorrentes importantes, como *Playboy* e *Status*, além de inúmeros outros títulos lançados por editoras menores. O logotipo reformulado – acompanhado pelo novo slogan “prazer & informação para o homem” – refletia, visualmente, este redirecionamento (figura 1). “Ela” passa a ser apenas um detalhe, e o destaque dado a “ele” era reforçado pelo aspecto nitidamente fálico do novo logotipo.

Após um gradual processo de transição, que durou alguns meses anteriores à definitiva mudança, a revista se “masculinizava”. Textos, imagens, abordagens eram adicionadas, subtraídas, mantidas, em um nítido esforço de preservar a identidade da publicação (e o número de leitores), enquanto alterações necessárias para a adequação ao novo nicho eram realizadas.

Este conjunto de mudanças é percebido nas capas da revista. De temas inicialmente românticos, usualmente mostrando uma mulher e um homem como se fossem namorados (ainda que o destaque ficasse para o corpo feminino), a revista gradualmente passa a focar o erotismo e a sensualidade, sendo a atenção da capa voltada ao corpo da mulher. Ao se tornar uma revista voltada a leitores masculinos, as imagens femininas, erotizadas – ocupando sozinhas suas capas – passarão a evocar a imagem de uma realidade pornotópica à qual a revista estaria ligada.

Ao analisar as obras pornográficas produzidas na Inglaterra em meados do século XIX, Steven Marcus (2009) constata que os atos sexuais representados naqueles textos e imagens apareciam desligados da realidade social e, mesmo, das possibilidades fisiológicas dos protagonistas – afinal, não havia dor, cansaço, ansiedade, timidez. Os cenários em que as aventuras ocorriam estavam distantes de outras realidades, e o paradigma deste modelo seriam semelhantes àqueles castelos, conventos e abadias descritos por Sade em seus livros. Tratava-se da construção de uma pornotopia: os corpos – ou partes de corpos – eram totalmente intercambiáveis, as posições infinitas, e tanto o tempo como o espaço serviriam apenas à atividade sexual.

O objetivo deste artigo é analisar capas selecionadas da revista *Ele Ela*, produzidas entre 1970 e 1977, e compreender como as representações do feminino sumarizam a construção de uma pornotopia que passará a estar presente nas páginas da publicação. Ou seja, demonstrar como os códigos de representação erótica foram utilizados para, gradualmente, construir um modelo de utopia pornográfica, representado pelo corpo feminino reduzido à sua sexualidade, em um processo que acompanhou a reformulação da revista para o seu novo nicho de mercado.

Para isso, pretende-se seguir o modelo de análise proposto por Freitas (2004) para uma interpretação histórica das imagens. Segundo este autor, ainda que os aspectos formais, semânticos e sociais estejam intrinsecamente ligados entre si, pode-se construir um isolamento metodológico de cada um destes elementos, de modo a permitir uma compreensão mais ampla do significado específico das imagens. Desta maneira pretende-se, em um primeiro momento, compreender as capas de *Ele Ela* a partir de seu aspecto formal, discutindo a técnica de produção, bem como os detalhes de composição e estilo. É certo que cada um destes elementos possui uma historicidade própria, embora uma análise histórica não se deva limitar a identificá-la. Mais do que um simples pano de fundo da história, os aspectos formais são parte de um conjunto de informações que as imagens carregam.

Parte deste conjunto refere-se aos contextos sociais de produção e consumo destas imagens. Esta análise social, complementar à análise formal, permite compreender como estas imagens – estas capas, estas revistas – descreveram caminhos específicos até o presente (Freitas, 2004:13). No caso específico das capas de *Ele Ela*, além de possibilitar uma análise das mudanças pelas quais a revista passou para se tornar uma leitura exclusiva para homens, será possível discutir o papel desempenhado por estas imagens no debate a respeito das compreensões

a respeito do feminino e do masculino, da sexualidade, e as determinadas concepções do período a respeito dos papéis de gênero na sociedade brasileira.

A seguir, será discutido o processo histórico de construção de códigos de figuração erótica, a partir de uma análise a história da arte e, especialmente, das representações do nu. Neste momento, a discussão se centrará nos aspectos semânticos das imagens. Partindo do conceito de *schemata* desenvolvido por Ernst Gombrich (1995), pretende-se demonstrar que os corpos, as poses, os acessórios e os cenários presentes nas capas de Ele Ela carregam consigo uma herança de representações artísticas, e seu significado erótico é dado pelo uso de determinados esquemas de representação de corpos femininos. Estes códigos fazem parte de um determinado vocabulário, compartilhado por artistas (ou fotógrafos) e leitores, e expressos nas imagens.

A partir desta noção de esquemas de representação pretende-se, no último item do artigo, analisar as capas de Ele Ela de um ponto de vista cronológico, compreendendo como se deu o processo da construção de uma pornotopia nas páginas da revista.

As condições de produção das capas



Figura 1 - Capas da revista Ele Ela publicadas, respectivamente, em 1970, 1974, 1975, 1976, 1977. Repare na modificação do logotipo da empresa, a partir de 1976.

Produzidas entre 1970 e 1977, as capas de Ele Ela escolhidas para a presente análise exploram, de maneiras diversas e com sentidos diferentes, o corpo feminino, colocado em exposição à apreciação dos leitores. Ao restringir o público alvo de sua revista de casais para homens, as imagens constituintes das capas também se modificam, adequando gradualmente a revista ao mercado específico das revistas masculinas, e aderindo a esquemas de representação característicos deste tipo de publicação. Porém, mesmo em suas edições voltadas exclusivamente

para casais, o corpo feminino já era a grande atração da imagem da capa, característica que se acentua no processo de “masculinização” da revista.

Das capas selecionadas, quatro das fotos que a estampam foram posadas em estúdio, e produzidas por profissionais nacionais. Ainda que sejam fotos que produzam um efeito de sentido de corpos femininos colocados à observação masculina, as imagens não eram necessariamente produzidas apenas por homens. Homens e mulheres trabalhavam juntos na produção não apenas das capas, mas também dos ensaios fotográficos internos. Na edição de 1976, em que uma tenista estilizada estampa a edição, apenas um homem, o maquiador, participa de sua criação. A fotógrafa, a produtora, a iluminadora, bem como, obviamente, a modelo, eram mulheres.

De toda forma, em todas as imagens, os corpos femininos ocupam a maior parte das capas, e o leitor, portanto, tem para si, nitidamente, que as mulheres são as principais atrações da revista. As chamadas das matérias procuram evitar se sobrepor aos corpos; porém, quando a revista se torna masculina, o “ele” do título encobre parte dos corpos das modelos, e tende a ser o único elemento que, pelo seu destaque, compete pela atenção do leitor. O enquadramento frontal preenche, com o corpo da modelo, o campo visão do observador, e ambos compartilham certa cumplicidade pelo olhar dela direto à câmera, gerando uma ideia de relação pessoal e próxima, reforçada pelo efeito de mimese próprio das fotografias.

A ausência de cenários, ou sua minimização, reforça a concepção da existência de um espaço diegético resumido àqueles corpos femininos. Mesmo na capa de 1970, os campos de trigo produzem um contraste que tem por efeito destacar a presença dos corpos, especialmente o da mulher, que aparece em primeiro plano.

O gênero “revistas masculinas” compartilhava estilisticamente, entre as várias publicações, determinados esquemas de representação do feminino: um corpo evocando erotismo e sensualidade exposto à observação do leitor, supostamente homem. Por isso, é possível encontrar não apenas capas de revistas, mas ensaios fotográficos em publicações diferentes que se assemelham muito na escolha do tema, no enquadramento, nos tipos de corpos representados, nas posições escolhidas, no cenário (figura 2). São, assim, exemplos de como os profissionais de diferentes revistas (tanto fotógrafos, como figurinistas, iluminadores, modelos), além do próprio público que consumia estas imagens, trabalhavam com esquemas semelhantes de representações do erótico feminino.



Figura 2 - Capa da Ele Ela de Julho de 1977; Capa da Playboy (que neste momento se chamava “A revista do Homem”, por questões legais), de Maio de 1977.

O close nas coxas e nas nádegas da modelo da capa de Ele Ela reflete a erotização explícita da sociedade e, ao mesmo tempo, era uma forma de participação nos debates sobre sexualidade e igualdade de gêneros. Mas era também um entretenimento, um produto de mídia que visava audiência, repercussão e venda de espaços publicitários.

O que talvez possa ter sido a revolução sexual no Brasil foi também, e muito acentuadamente, um processo midiático. As discussões sobre a quebra de tabus e a liberação sexual ocorriam nas seções de cartas das revistas, nos suplementos femininos dos jornais de domingo, nas telenovelas. Longe, portanto, de serem um mero “reflexo” destas discussões, as imagens de capa de Ele Ela fazem parte do próprio debate, e das próprias discussões sobre os papéis sociais e de gênero, erotização da sociedade e discussão de tabus sexuais.

Neste sentido, as imagens das mulheres nas revistas masculinas eram representações imagéticas das próprias concepções do período a respeito da natureza feminina e de sua sexualidade. Ainda persistia, durante os anos 70, um discurso com um longo histórico na cultura ocidental: a ideia da mulher naturalmente passiva, que só se excitaria quando se percebesse objeto de desejo. Seria responsabilidade do homem, portanto, a aproximação erótica.



Figura 3 - Ele Ela, Julho de 1977, p. 124-125.

O discurso da mulher que se excita sexualmente apenas quando se vê desejada tem sua interpretação imagética nas revistas masculinas (figura 3). Os ensaios fotográficos explicitam e exploram este prazer em poses que se alternam: em um momento, a modelo é representada como se fosse surpreendida em sua intimidade, inadvertida da presença do fotógrafo/leitor¹, em uma simulação de flagrante que acentua o caráter voyeurístico da exposição; a seguir olha diretamente para a câmera, descobre-se sendo vista, e seu sorriso destaca o prazer em ser observada, fotografada, exposta.

A mulher desejada que se exhibe tem seu contraponto natural na lente do fotógrafo que se confunde com o olhar do leitor, e ambos admiram a “mulher como objeto sexual que compõe o espetáculo” (Ramos, 2004:181). Produz um efeito de sentido semelhante ao que ocorre no cinema pornográfico, em que “ponto de vista masculino é adotado pela câmera e [pela] narrativa” (Ramos, 2004:180).

Se, como afirmou Foucault, “sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um não pode falar qualquer coisa” (Foucault, 1996:9), não se pode esquecer o papel que a censura institucionalizada desempenhou na determinação do que poderia ou não ser mostrado nas capas das revistas. Buscando delimitar

¹ Segundo Bob Guccione, criador da Penthouse e fotógrafo, uma característica comum das fotos femininas nas revistas masculinas é a de simular surpreender a mulher em sua intimidade (Simões, 1982).

os limites do pornográfico, os seios, os genitais e as nádegas desnudas eram proibidos nas capas das revistas. Nos ensaios fotográficos, o nu frontal só foi permitido em finais dos anos 1970. Na defesa da moral e dos bons costumes, a nudez poderia ser sugerida, mas nunca explicitada.

As imagens das mulheres que são representadas como atração principal de *Ele Ela*, portanto, foram produzidas a partir de limitações e direcionamentos de várias ordens: técnicas, estilísticas, mercadológicas, legais, morais. Dialogam não apenas com os modelos estilísticos das outras revistas do período, mas também com as condições sociais do que poderia ou não ser mostrado. E têm, por fim, uma historicidade própria, característica que será tratada a seguir.

A construção dos códigos do erótico

Ludovico Dolce, amigo e admirador das obras do pintor renascentista Ticiano, comentava, em carta a um amigo, sua particular admiração pela obra “Vênus e Adônis”:

Juro-vos, senhor meu, que não se encontra um homem de vista e juízo tão agudo que ao vê-la não a creia viva; alguém assim tão esfriado pelos anos, ou tão duro de compleição, que não se sinta aquecer, enternecer e agitar-se nas veias todo o sangue.

Uma pintura, por fim, “que é de carne, que é a própria beleza, que parece respirar” (*apud* Ginzburg, 1989:125).



Figura 4 - Vênus e Adônis, Ticiano, século XVI.

O entusiasmo revelado no texto demonstra o quão evidente era o sentido erótico e a excitação sexual provocados pela observação desta pintura de Ticiano. Um entusiasmo que

possivelmente não seria compartilhado por um observador nosso contemporâneo, especialmente se desconhecesse os códigos da figuração erótica do século XVI.

Não apenas este erotismo deixou de ser reconhecido, como passou a ser frequentemente negado, particularmente por teóricos da arte do século XX. Segundo vários especialistas, a nudez nestas pinturas não teria objetivo em si, mas faria parte de um complexo sistema de alegorias, repletas de detalhes comunicando os mais variados significados filosóficos (Ginzburg, 1989:124).

O que se perdeu? Por que razões esta obra, e outras semelhantes produzidas no período, passaram a ter seu significado erótico esvaziado ou negado, quando havia recebido uma recepção tão entusiasmada por seus observadores originais? Um erotismo que, saliente-se, não era acidental, mas o próprio objetivo inicial do artista: ao escrever a Filipe II, Ticiano prometia enviar uma outra de suas “poesias mitológicas” na qual, diferentemente da tela Danaë em que a mulher nua era vista de frente, agora mostraria seu “lado oposto” (Ginzburg, 1989:124).

Várias são as razões que explicam este “esfriamento” em relação à obra de Ticiano. Os corpos representados são diferentes daqueles que passariam a ser considerados eróticos, trata-se de uma mídia diferente da qual o século XX acostumou-se a consumir sua pornografia – fotos e imagens fílmicas –, e reflete mesmo uma mudança no estatuto da arte, que passou a ser vista não apenas como a negação do erotismo, mas como seu verdadeiro antídoto: desde o século XIX, os artistas acusados de pornográficos defendiam-se, nos tribunais, alegando fazerem arte – uma identificação que teria o miraculoso poder de anular seu suposto caráter obsceno (Kendrick, 1987: 215).

Pode ser dado um outro exemplo no sentido oposto exato. Arqueólogos do século XIX, ao escavarem as ruínas de Pompeia, depararam-se com uma grande quantidade de imagens, nos mais diferentes locais da cidade, que representavam cenas sexuais explícitas. Consideradas, pelos romanos, como imagens de bom gosto e adequadas inclusive à decoração do interior de suas residências, foram lidas pelos pesquisadores oitocentistas a partir de seus próprios esquemas de representação e, assim, interpretadas como pornográficas. Demorou-se, inclusive, a se compreender e aceitar que aquelas inúmeras representações não estavam presentes apenas em cômodos reservados a atos sexuais, mas eram imagens públicas, acessíveis a pessoas de diferentes gêneros, idades, e estatutos sociais (Kendrick, 1987: 6).

No caso de Ticiano, a obra perde seu estatuto erótico e o que era evidente para Ludovico Dolce já não mais o seria para Erwin Panofsky². Na arte de Pompeia, ao contrário, as

² Panofsky, em obra sobre Ticiano, negava a intencionalidade erótica do pintor. (Cf. Ginzburg, 1989: 124).

representações ganham este estatuto, quando originalmente não o tinham³. Em ambos os casos houve uma dissociação entre os esquemas de representação e os de leitura em relação ao sentido erótico das imagens (Gombrich, 1995). Produtores e leitores destas obras possuíam diferentes vocabulários no que se referia a seus significados eróticos.



Figura 5 - Illusions of the body. Disponível na internet em www.graciehagen.com

Estes exemplos demonstram que representar a nudez ou, ainda, construir um sentido erótico a partir da nudez, refere-se mais à utilização de códigos e convenções construídas – e que estão relacionados a determinados estereótipos e esquemas de representação de determinadas sociedades e culturas (Gombrich, 1995) –, do que, simplesmente, a mera exposição do corpo humano nu. Na série *Ilusions of the Body*, produzida na segunda década do século XXI (figura 5), a fotógrafa norte-americana Gracie Hagen demonstra este princípio: duas imagens de um mesmo corpo, em um mesmo cenário, poderão ser identificadas como eróticas, ou não. Na foto à esquerda, a modelo adota uma postura corporal que repete esquemas de representações de erotismo, como a posição frontal deixando o busto à mostra, as mãos pousadas sobre a cabeça e os quadris, a boca entreaberta, a posição das pernas acentuando as formas femininas. Uma pose não incomum de ser encontrada em revistas masculinas, ou catálogos de roupas íntimas. A foto

³ As obras romanas, porém, não possuíam o caráter íntimo que o erotismo e a pornografia possuem atualmente; tampouco tinham a intenção de excitar sexualmente da mesma maneira que a pornografia, por exemplo, nos dias de hoje.

da direita representa a mesma pessoa, mas estão ausentes códigos eróticos de significação. O mesmo corpo, o mesmo cenário: nua, por certo, mas também despida dos elementos que a identificariam como erótica, ou sensual.

Estes códigos foram construídos historicamente, e seu processo de desenvolvimento pode partir do Renascimento que, segundo Kenneth Clark (1971), passa a construir uma visão positiva da representação do corpo humano, admirado em sua beleza matemática e arquitetônica, em uma imagética reelaborada a partir da recuperação da arte clássica antiga. Este corpo, carregado inclusive de sentidos eróticos, contrasta com a antiga tradição cristã, que ligava as representações do corpo humano, particularmente o nu, à vergonha e à decadência (Berger, 1999).

Para John Berger (1999), o vocabulário visual usado na representação destes corpos se desenvolve especialmente dentro do objetivo de expor o corpo feminino ao observador, usualmente masculino. As posições, os temas, os cenários, são construídos em função de maximizar a exposição do corpo da mulher para ressaltar sua sensualidade, o que acaba por reduzi-la à sua corporalidade.

Na busca pela representação deste feminino erotizado, o corpo é transformado em objeto de admiração para o observador. Segundo Clark (1971), são as linhas curvadas do corpo feminino que realçam o desejo. Portanto, as obras de arte, e posteriormente as fotos, construíram situações e poses em que estas curvas fossem acentuadas.

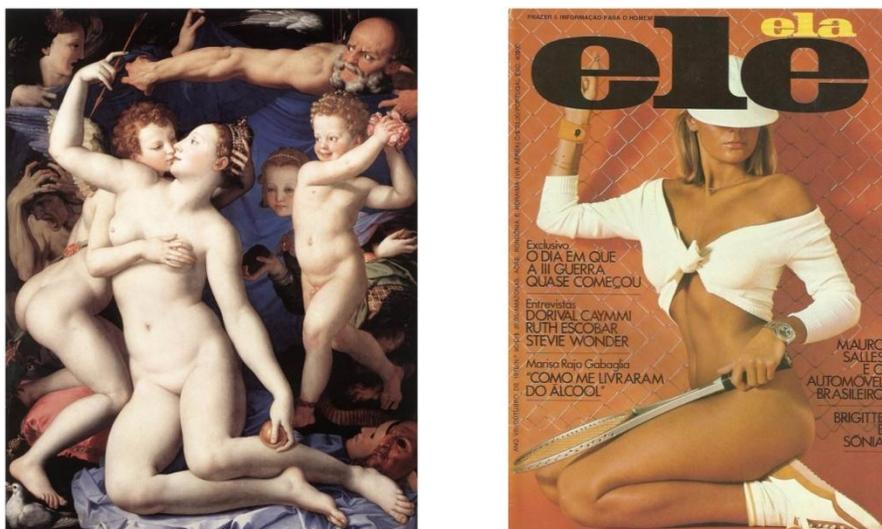


Figura 6 - Alegoria do triunfo de Vênus, séc. XVI, Agnolo Bronzino; capa de Ele Ela, 1976.

Na pintura do século XVI, de Bronzino (figura 6), o corpo da mulher, identificado como o de Vênus, busca comunicar um inegável sentido erótico. Seus seios são não apenas expostos ao observador, mas destacados pelas mãos do cupido, com o qual a mulher, aliás, está prestes a trocar um beijo. A disposição de seu tronco e de suas pernas, em uma configuração pouco natural e confortável, busca destacar as curvas do corpo feminino.

Modelos semelhantes de disposição dos corpos tornaram-se parte de um determinado vocabulário do erótico que se perpetuou nas representações do nu dentro da história da arte e, posteriormente, nas imagens pornográficas de massa – como aquelas que serão impressas nas capas de *Ele Ela*. Sem as roupas, serão a pose, o olhar, o cenário, os acessórios que, estilizados, fornecerão os códigos para a interpretação da imagem (Berger, 1999). Neste sentido, a nudez da modelo estará vestida de determinadas convenções.

Na capa de *Ele Ela* de 1976 (figura 6), a posição da tenista repete a da Vênus de Bronzino quase à perfeição, e com o mesmo objetivo: destacar as curvas do corpo da modelo à observação voyeurística do leitor. Mas não se trata, apenas, de uma inspiração na arte renascentista, tampouco uma coincidência. Observando-se a série apresentada na figura 7, pode-se observar que este modelo de representação do feminino passou às primeiras fotografias pornográficas, já no século XIX, e foi repetido, em meados do XX, nas famosas *pinups* americanas. No número inaugural da *Playboy* norte americana, publicado em 1953, Marilyn Monroe posa dentro de um esquema semelhante de representação.



Figura 7 - Na ordem: fotografia pornográfica do final do século XIX; ilustração de “pinup”, meados do século XX; Marilyn Monroe na *Playboy*, em 1953.

Desde o Renascimento, a representação do nu feminino é explicitamente para o observador. É para ele, o proprietário do quadro, que a mulher se expõe. “O protagonista sexual”

destas composições, observa John Berger, “é o espectador proprietário” que contempla a imagem, seja ela um quadro, uma foto, ou impressa em uma capa de revista (Berger, 1999).



Figura 8 – O olhar em direção ao verdadeiro proprietário da imagem Baco, Ceres e Amor, de Von Aachen, séc. XVI; Capas de Ele Ela de Janeiro e Abril de 1970; revista Playgirl, Junho de 1973.

Assim, mesmo quando há a presença masculina na composição, o olhar do parceiro se fixa nela, enquanto a atenção da mulher – centro da representação – foca-se no observador fora do quadro. Ao olhar para o observador da tela – ou para a lente da câmera – torna-se claro que, ainda que a sua companhia no contexto da imagem seja uma, a sua atenção é outra, é para o olhar que a observa. Um modelo de representação, que, por exemplo, pode ser identificado na pintura de 1600, “Baco, Ceres e Amor” de Hans von Aachen (figura 8).

Este código de representação é frequente nas capas da Ele Ela de 1969 e início dos anos 1970 (figura 8). A presença do casal na capa relacionava-se à temática da revista (neste momento, voltada às relações conjugais), mas a composição da imagem explicitava esta mulher que, mesmo acompanhada, dirigia sua atenção para o leitor.

Ao olhar diretamente para a câmera, a modelo revela uma cumplicidade que, dentro da história da arte, relaciona-se com o observador masculino, para quem, efetivamente, ela posa e expõe o seu corpo.

Se este raciocínio, aliás, estiver certo, seria de supor que uma publicação voltada ao público feminino e que reificasse o corpo masculino apresentasse um esquema semelhante de representação com sinais invertidos. Esta hipótese, na verdade, pode ser testada: a revista americana *Playgirl*, lançada em 1973, encaixa-se com perfeição nestas condições. E, como se pode constatar pela capa de sua primeira edição (figura 8), é utilizado o oposto exato do modelo seguido por Ele Ela. A mulher dirige sua atenção apenas a ele, enquanto o homem, olhando diretamente para a câmera, revela uma cumplicidade com a leitora preferencial da revista. O esquema de representação erótica é mantido, adaptado ao novo contexto.

Da arte renascentista à fotografia pornográfica

Retornemos ao século XVI, para responder a uma questão importante. Se as pinturas renascentistas marcaram o início dos esquemas de representação do feminino que seriam utilizados inclusive pelas revistas como *Ele Ela*, como se pôde negar o erotismo de obras como a de Ticiano? Ou, dizendo, de outra maneira, se as capas de *Ele Ela* e a *Vênus de Urbino* compartilham vários elementos de um mesmo esquema de representação do erótico, por que há mais facilidade em reconhecer o erotismo de uma e mesmo negá-lo em outra?

Porque os códigos de representação do erótico não se referem apenas às poses, ao tema, ou à simples exposição do corpo nu em si. Referem-se, também, aos tipos de corpos representados, à familiaridade do observador com determinada mídia, ao realismo da cena. As três representações do mito de Danaë⁴ abaixo, produzidas em diferentes momentos, e a partir de diferentes convenções artísticas, visam esclarecer este argumento.



Figura 9 - Danaë, em vaso grego do século V a.C. Danaë, de Ticiano, séc. XVI. Danaë, Milo Manara, séc. XXI.

A primeira imagem, embora compartilhe o mesmo tema iconográfico que o das duas seguintes, não tende a nos despertar significados eróticos, pois foi produzida a partir de um código com o qual estamos menos familiarizados. Na pintura de Ticiano, o realismo buscado em sua pintura, bem como a exposição do corpo feminino, evocam um maior sentido de erotismo; afinal, a mulher deitada, seu corpo colocado à disposição da observação, o destaque aos seios, são alguns dos elementos que identificamos como eróticos. A percepção do erotismo na terceira imagem, porém, tende a ser mais intuitiva e automática, porque seus esquemas de representação estão incorporados em observadores contemporâneos. Nesta gravura do quadrinista italiano Milo Manara, o corpo representa um ideal atual de beleza, representado em pose que tem como

⁴ Segundo a mitologia grega antiga, Danaë seria uma princesa que Zeus teria seduzido ao tomar a forma de uma chuva de ouro.

referência o mimetismo fotográfico; seus traços têm origem nos quadrinhos, uma linguagem visual que nos é mais familiar; e também dos quadrinhos, e igualmente dos filmes, podemos “ler” mais facilmente o sentido da expressão no rosto da mulher, como sendo de desejo e prazer.

Determinados temas ligados a determinadas poses; mas, também, a determinados corpos, reproduzidos em determinadas técnicas, para que possam produzir o efeito erótico desejado na contemporaneidade. Consta-se, portanto, uma continuidade entre os esquemas de representação do nu surgidos na arte e aqueles presentes nas fotografias pornográficas (alcançando as capas de *Ele Ela*), como, também, modificações e adaptações. Continuidade esta, porém, que não ocorreu sem dificuldades, e que tem seu próprio percurso.

Na segunda metade do século XIX, com o barateamento da tecnologia fotográfica – especialmente, a reprodução ilimitada de imagens e partir de negativos – surge um amplo mercado para imagens pornográficas. Porém, os primeiros anos deste comércio foram marcados por imagens produzidas por novos profissionais sem treino específico para o retrato de mulheres que, por sua vez, não tinham experiência no trabalho como modelos – eram, em geral, da classe trabalhadora, que posavam em troca de pequenos cachês (Kendrick, 1987).



Figura 10 - RODLEY, Chris. Diretor. *Pornography: The Secret History of Civilization* (DVD).

Uma das características das imagens pornográficas surgidas neste momento, e da qual a figura 10 é um bom exemplo, é sua baixa qualidade de apelo erótico, especialmente se compararmos com as imagens da atualidade. Se for utilizada a clássica definição de Kenneth Clark (1971), a foto não representa um nu, mas meramente uma mulher sem roupa. Os esquemas de representação do nu, oriundos da pintura, não eram utilizados: nota-se uma ausência de

sensualidade na escolha do cenário e de seus elementos, no perfil físico da modelo, na pose escolhida bem como em sua expressão.

Os códigos de figuração erótica desenvolvidos na pintura não foram, portanto, incorporados automaticamente nas fotografias. Tiveram de ser, assim, redescobertos, e isso ocorrerá a partir de um diálogo específico entre pintura e fotografia. As primeiras fotografias oitocentistas de nu que circulavam em Paris no século XIX tinham como objetivo inicial fornecer material de trabalho para artistas. Muitos pintores utilizavam-se de fotografias como substitutas ao uso de modelos. Estas imagens – as *academiés*, que deveriam obrigatoriamente ser registradas junto ao governo para que fossem comercializadas – tinham, assim, uma estreita relação com o mundo das artes. Gradualmente, porém, deixaram de ser subsídios artísticos para se tornarem um produto comercial em si, alimentando um incipiente mercado pornográfico europeu já em finais dos oitocentos (Kendrick, 1987).

Partindo, portanto, deste contato com as artes, a produção de imagens eróticas acabou por construir elementos próprios de representação, ainda que, em certos momentos, este diálogo se mantivesse. Bob Guccione, por exemplo, que fundaria a revista *Penthouse* em 1965, mudou-se dos Estados Unidos para a Europa, nos anos 1950, para viver como pintor. Treinado como artista, trouxe sua experiência na pintura para a arte pornográfica: “comecei a tirar fotos de mulheres nuas como se elas estivessem impressas em pinturas”, afirmou (*apud* Rodley, 1999). As fotos publicadas, por sua vez, eram acompanhadas de dados técnicos – como tipo de câmera usada e iluminação – em um esforço de apresentá-las como produções de valor artístico. Além de, novamente, trazer seu conhecimento artístico para as fotos, personalizava um estilo de fotografar as modelos, tendo seu nome era impresso com destaque nos ensaios; assemelhava-se, assim a um pintor que assinava seus quadros.

Uma última palavra para encerrar este longo item. A obviedade do erótico de imagens como a de Milo Manara, ou da capa da última edição da *Playboy*, é dada pelo costume, pelo aprendizado dos esquemas e pelo contato que tivemos com estas imagens eróticas, das quais passamos a dispor intuitivamente de seu vocabulário imagético (Gombrich, 1995). Mas, este não era o único modelo de representação do erótico que existia no período da produção das capas de *Ele Ela*. Um outro esquema, existente no período, trabalhava com diferentes códigos de significação erótica: as fotos que os próprios leitores das revistas masculinas produziam e enviavam para serem publicadas. Tais imagens, hoje definidas como “amadoras” e para as quais havia (e há) um mercado pornográfico específico, eram produzidas sem grandes preocupações

técnicas ou convenções de representação, a não ser aquelas apreendidas pelo uso doméstico de máquinas fotográficas (figura 11). O erotismo era dado pelo realismo e, em sendo assim, a ausência de cuidados técnicos constituía-se tanto em uma linguagem em si, como em apelo erótico. Os leitores passaram a reconhecer que aqueles corpos imperfeitos, em ambientes pouco sofisticados, em posições possivelmente inspiradas em ensaios profissionais – porém captadas com o olhar ingênuo do fotógrafo amador –, eram mulheres “de verdade”. Construía-se, portanto, um novo código visual relacionado ao erótico.



Figura 11 - Seção "Feita em casa". Revista Privê, Maio de 1980.

A busca pela pornotopia

A presença da pornotopia é constante nos textos das revistas masculinas dos anos 70. Os artigos, contos, relatos, cartas, bem como os ensaios fotográficos, feitos por profissionais ou enviados por amadores, constantemente referenciavam a existência desta realidade quase paralela, povoada apenas por fantasias eróticas, corpos sexualmente disponíveis e infatigáveis, e permanente sedução.

A transformação de Ele Ela em uma revista para homens, em 1976, depois de ter sido criada enquanto uma revista para casais apresenta-se como uma oportunidade interessante para compreender a especificidade do conteúdo deste gênero chamado “revista masculina” e, particularmente, a constituição de um gradual discurso pornotópico nas páginas da revista. Afinal, supostamente partindo de uma mesma estrutura técnica e de pessoal, a revista deveria ser modificada para que se identificasse com um novo segmento que não mais deveria defender o casamento, estimular a fidelidade ou criticar o sexo pelo prazer; ao contrário, seu novo discurso

deveria expor a sexualidade feminina à observação, estimular os discursos individualistas masculinos e valorizar, o tanto quanto possível (e aceitável dentro das expectativas dos leitores) uma atividade sexual “livre”. Esta reformulação exigia redirecionamento de conteúdos, criação de novas imagens, reconstrução de sua identidade junto ao leitor formado, agora, fundamentalmente por homens.

A Ele Ela, em toda sua estrutura, revela aspectos das mudanças técnicas, estéticas, temáticas desta reformulação. Inclusive, é claro, as capas. Nelas se pode compreender o processo de sexualização das modelos, cujas fotos passaram a ser produzidas dentro do paradigma das revistas masculinas e, refletiam o crescente discurso pornotópico adotado por Ele Ela neste seu processo de sua reinvenção.

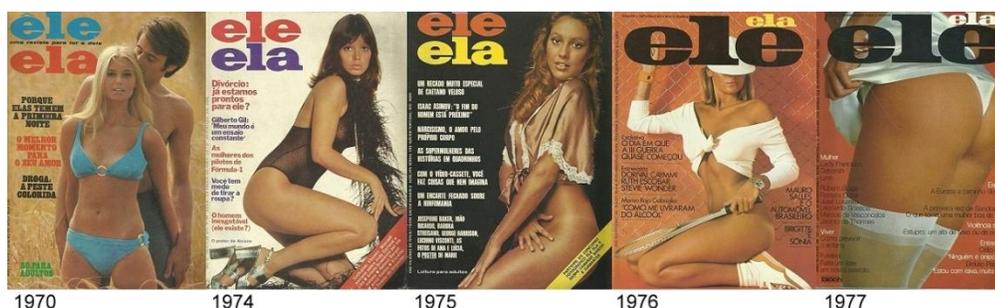


Figura 12 - Capas da revista Ele Ela publicadas, respectivamente, em 1970, 1974, 1975, 1976, 1977.

A capa de 1970 – ano seguinte, portanto, à sua criação – reflete a temática adotada pela revista, qual seja, a produção de conteúdos voltados a questões conjugais. Por isso, há a imagem de um casal, em um momento de carinho e intimidade (ainda pudica, por conta tanto da censura quanto do direcionamento da revista). Ambos procuram exhibir seus corpos, embora o corpo feminino sempre esteja mais exposto. Estes jovens e brancos apresentam-se em uma posição natural, dentro de um cenário que pode ser identificado – uma plantação de trigo (os cenários naturais eram comuns neste período da revista) – e suas roupas atuam como acessórios que possuem significados específicos. Ainda que as vestimentas exibam parte de seus corpos, tratam-se de roupas, por assim dizer, públicas: calças, para ele, biquíni para ela.

São corpos inteiros, pessoas contextualizadas em um cenário, em uma situação íntima por certo, mas adotando uma posição natural: características que aos poucos serão perdidas em Ele Ela. Nesta capa, os corpos são evidentemente importantes, tanto que ocupam a maior parte da capa, mas a imagem não os reduz a eles. São corpos em contextos, pode-se dizer.

Tal estrutura de capa irá permanecer com poucas alterações até cerca de 1973, quando a influência das revistas *Playboy* e *Penthouse* começam a ser sentidas tanto na diagramação da revista, quando nos temas abordados e, claro, na forma de exposição dos corpos.

Em 1974, a modelo da capa já aparece desacompanhada. Mesmo ainda se apresentando enquanto uma revista para casais, *Ele Ela* exclui o homem, centrando sua atenção naquele elemento erótico mais reconhecido pelos leitores e leitoras – a mulher. A capa acompanhava, assim, um processo de erotização que a mídia dos anos 70 repercutia e estimulava, expondo o corpo feminino em capas de revista, em *outdoors* pelas cidades, na televisão, no cinema.

Direcionando sua estrutura visual àquela que seria adotada definitivamente dois anos mais tarde, o cenário desaparece, e o destaque será dado apenas ao corpo da modelo. As plumas, o longo colar de pérolas, o sapato de salto alto prateado, são todos acessórios que têm a função de adornar um corpo erotizado à observação do leitor. A pose, se comparada àquela da capa de 1970, não possui mais naturalidade, e o objetivo é destacar as formas do corpo feminino.

Em 1975, um ano antes de se tornar apenas masculina, a capa mantém uma estrutura semelhante à do ano anterior, com a presença de uma mulher desacompanhada em um cenário inexistente. O corpo feminino é o que se destaca, tendo a parte inferior desnuda e a posição de suas mãos que lembram as de Olympia, de Manet. Neste momento fica claro que a sua vestimenta deixa de ser pública e passa a ser uma roupa íntima: uma pequena camisola evita que se observem seus seios. Tornam-se mais claros elementos do código de erotismo, como o olhar direto para a câmera e a boca entreaberta. Destacam-se aqui a nudez e a busca pela sedução do leitor.

A capa de 1976 foi produzida e publicada no ano em que a revista já havia se tornado uma revista masculina. O cenário retorna, mas não é real; é uma fantasia de quadra de tênis; uma quadra idealizada, recortada. O corpo apresenta quase as mesmas partes que aquela capa de 1975: os seios estão tapados por uma pequena blusa, e a mulher está nua da cintura para baixo. A mão de Olympia é substituída pela raquete.

A exibição da tenista busca excitar sexualmente o leitor observador. Este é o primeiro objetivo e razão para a adoção de uma pose pouco natural, escolhida para revelar e expor o corpo da modelo, como tantas vezes havia sido feito nas representações do corpo feminino na história da arte. Ela não tem mais rosto, não tem contexto, não tem identidade. Trata-se apenas de um corpo feminino reduzido à função de sedutora do leitor; os contextos são irrelevantes e fetichizados, pois não são reais. Visam apenas criar e estimular determinada fantasia. A ausência

de rosto universaliza esta mulher: é uma mulher idealizada, a mulher perfeita construída para ser apreciada dentro de um paradigma masculino de apresentação do corpo feminino.

Em 1977, um ano após ter se tornado apenas masculina, a capa eleva a reificação da mulher. Não apenas não há cenário, como também já não há mais mulher. Há apenas a parte de um corpo, em uma pose pouco natural (pernas levemente flexionadas de modo que se destaquem os músculos da coxa e se exponham as nádegas). Parte do seio se vê, ainda que de forma discreta, devido às proibições legais. A mulher passa a ser apenas o seu erotismo. Reduzida a seu tronco e parte das pernas, completa-se a transformação de uma mulher que tinha identidade e contexto, de 1970, para uma mulher-tronco, sumarizada nas partes de seu corpo que mais diretamente remetem à sexualidade. Uma metonímia da mulher pornotópica.

Conclusões

Compreender a sensualidade presente na imagética das capas de Ele Ela implica analisar a historicidade das representações do erótico e a construção de seu vocabulário como, também, a compreensão de códigos culturais e estilísticos específicos (Ginzburg, 1989:125). Mas não se trata apenas de códigos. Deve-se considerar as condições de produção das capas, as técnicas empregadas, os profissionais envolvidos, e o papel que estas imagens terão enquanto um dos elementos de maior destaque dentro de mídias de massa, como as revistas masculinas. Além disso, as capas de Ele Ela representam determinadas concepções a respeito dos papéis de gênero, da sexualidade, e da sociedade, em um momento em que a sociedade debatia benefícios e prejuízos da erotização social.

A análise destas capas revela, ainda, que a mudança de direcionamento de Ele Ela para se tornar uma revista masculina é acompanhado, também, por um processo de construção de uma mensagem pornotópica: o corpo é apenas para o sexo, e os ambientes, quando existem, são sexualizados. Sem cenário verdadeiro, não há noção de tempo, pois é sempre o tempo do sexo. Os corpos são reduzidos à sua potência para o ato sexual: são sedutores, e as posições pouco naturais estão relacionadas ao erótico. São apenas corpos para o sexo.

Nada da concepção de uma revista conjugal, da representação de casais em poses naturais, dentro de um cenário reconhecível, permanece em 1977. A sexualidade não estava mais ligada a relacionamentos, e o próprio sexo passou a ser reduzido a determinadas partes do corpo. A mulher já não mais o é inteiramente, mas apenas reduzida àquilo que se identifica como sendo

sua sexualidade. Não tem cabeça, não tem pernas completas e não está num tempo e num espaço definidos. É, assim, praticamente a alegoria do erótico, o modelo ideal da mulher pornotópica: apenas sexualidade, assumindo posições corporais que não fazem mais do que destacar seu erotismo, em um mundo que é apenas para o sexo – afinal nada parece existir além daquele tronco feminino.

Referências bibliográficas

- ALVES, Denise. *O desencontro marcado: a velha mulher nova e o machão moderno*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- CLARK, Kenneth. *The nude: a Study in ideal Form*. Princeton, N.J.: Princeton Press, 1971.
- GINZBURG, Carlo. “Ticiano, Ovídio, e os códigos da figuração erótica no século XVI”. In. _____. *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BERGER, John. *Modos de Ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 34, julho-dezembro de 2004, p. 3-21.
- GOMBRICH, Ernst. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- KENDRICK, Walter. *The Secret Museum: pornography in modern culture*. New York: Penguin, 1987.
- MARCUS, Steven. *The Other Victorians*. Nova Jersey (EUA): Transaction Publishers, [1966]2009.
- RAMOS, Jose Mario Ortis. *Cinema, televisão, publicidade*. São Paulo: Annablume, 2004.
- RODLEY, Chris. Diretor. *Pornography: The Secret History of Civilization (DVD)*, 1999.
- SIMÕES, Inimá. “Sou... mas quem não é? Pernochochada: o bode expiatório do cinema brasileiro”. In. MANTEGA, Guido (org.). *Sexo e poder*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.