

A Significação e o Sentido do Corpo Orgástico no Cinema Pornô

THE SIGNIFICATION AND THE MEANING OF ORGASTIC BODY
IN THE PORN CINEMA

Odair José Moreira da **SILVA***

Resumo: No início dos anos 1970, três filmes fundaram um modo determinante para a representação das relações sexuais nas telas dos cinemas: *Garganta profunda* (1972); *O diabo na carne de Miss Jones* (1973); e *Atrás da porta verde* (1972). Nesses filmes, a insatisfação, a inocência, a curiosidade, e a incompletude, entendidas como percursos temáticos abstratos, ganham concretude pelo procedimento da figurativização dos corpos femininos instalados no enunciado fílmico, imersos em uma busca, voluntária ou não, da completude carnal. Para a semiótica francesa, a figurativização é um processo importante na fundamentação de um discurso qualquer: trata-se de um procedimento semântico em que conteúdos percebidos como mais “concretos” recobrem os percursos temáticos mais “abstratos”. Nosso propósito é verificar, por meio da semiótica discursiva, como tais percursos temáticos abstratos são concretizados, figurativizados para transmitir um efeito de sentido pretendido pelo enunciador, além de investigar a representação do corpo projetada no texto fílmico. A partir desses três filmes do erotismo em excesso, o cinema erótico *hardcore*, pretendemos lançar as bases para a fundação de uma semiótica da representação sexual no cinema pornô, cuja figurativização do corpo em êxtase, no enunciado, torna-se ponto crucial para o estabelecimento desse gênero de filme.

Palavras-chave: Corpo e sentido. Figurativização. Cinema pornô.

* Mestre (2004) e Doutor (2011) em Semiótica e Linguística Geral, pela Universidade de São Paulo (DL/FFLCH). Atualmente, desenvolve o pós-doutorado em Semiótica e Linguística Geral também pela USP, com apoio financeiro da FAPESP (processo n. 11/52105-5). Contato: ojomorsi@gmail.com.

Abstract: In the early 1970s, three films establish a way for determining the representation of sex in movie screens: *Deep Throat* (1972), *The Devil in Miss Jones* (1973), and *Behind the Green Door* (1972). In these films, dissatisfaction, innocence, curiosity, and incompleteness, understood as abstract thematic routes, gain concreteness by the procedure of female bodies figurativization installed on filmic enunciate, immersed in a search, voluntary or otherwise, completeness carnal. For the French Semiotics, the figurativization is an important process in the grounds of a discourse whatsoever: it is a procedure in which semantic content perceived as more “concrete” overlying theme paths more “abstract”. Our purpose is to verify, by means of semiotic discursive, such as abstract thematic routes are materialized, that receiving one figurative coating to convey a sense of purpose intended by the enunciator, and to investigate the representation of the body projected onto the film text. From these three films of eroticism in excess, hardcore erotic cinema, we intend to lay the groundwork for the foundation of a semiotics of sexual representation on film porn, whose figurativization body in ecstasy, in the utterance, it becomes crucial for the establishment this genre of film.

Key-words: Body and meaning. Figurativization. Porn cinema.

Introdução: as vicissitudes da imagem pornográfica enquanto arte

Enveredar-se pelos campos do discurso pornográfico significa defrontar-se com o proibido, o interdito, o obsceno. Não é um caminho tão simples, visto que, pela tendência moralista que o julga, pode-se cair em uma armadilha e, enquanto pesquisador, ser julgado como adepto da libertinagem, um sujeito que abandona a ciência da pesquisa pelo culto da obscenidade. É um percurso perigoso, pelo olhar moralista que o observa, e que estamos dispostos a enfrentar. Assim, falar de pornografia é “[...] ousar invadir o espaço do proibido e violar o segredo” (MORAES; LAPEIZ, 1986, p.7). Portanto, ao violar esse segredo, devemos deixar bem claro que aqui não pretendemos invocar “[...] noções retrógradas de ‘bom gosto’ e ‘comportamento decente’” (STAM, 1992, p. 79), mas construir uma crítica não moralista, sem pudores, da pornografia visual, no cinema. Como bem observou Alain Robbe-Grillet, “a pornografia, é o erotismo dos outros”, e, implícito nessa afirmação que suscita pontos de vista diferentes, há um universo bem mais amplo a expor e experimentar, um universo semiótico

que tentaremos explicitar, neste trabalho, por meio da dimensão figurativa e, em particular, pelo processo de figurativização, a concretização de percursos temáticos abstratos.

A pornografia (literalmente “escrito sobre prostitutas”) atravessou centenas de anos como manifestação da sexualidade, como um dos recursos imaginativos e contestadores na formação social de grupos de indivíduos. Desse modo, a história da humanidade é também uma história da sexualidade. Susan Sontag inicia uma discussão sobre a pornografia em “A imaginação pornográfica” (1987) e, de acordo com suas considerações, comenta que ao se estudar tal assunto, devem-se levar em conta três tipos, ou melhor, reconhecer a existência de, pelo menos, três pornografias: 1) como item na história social; 2) como fenômeno psicológico (que diz respeito às deficiências ou deformidades, tanto de produtores quanto de consumidores, segundo um ponto de vista comum); e, em menor grau de uso, 3) no interior das artes. No âmbito deste trabalho, seguir-se-á essa última definição de pornografia. Afinal, podemos entender os filmes eróticos explícitos, os tão “famigerados” pornôns, como uma forma de arte? Sem nos estendermos muito nesse dilema, assumimos o mesmo ponto de vista de Sontag (1987, p. 51) quando diz que, em relação à pornografia literária ser considerada arte ou não, “[...] os materiais das obras pornográficas tidas como literatura são, precisamente, uma das formas extremas de consciência humana”, visto que

[...] a arte (e fazer arte) é uma forma de consciência; seus materiais são a variedade de formas de consciência. Nenhum princípio *estético* pode fazer com que essa noção de matéria-prima da arte seja construída excluindo-se mesmo as formas mais extremas de consciência, que transcendem a personalidade social ou a individualidade psicológica. (SONTAG, 1987, p. 49, grifo da autora).

Acrescentamos que a consciência transgressora é o que move o *corpo enunciador* na produção de seu enunciado, o discurso que o caracteriza. Os corpos *pornógrafos*, daquele que enuncia, no âmbito de uma instância enunciativa, e daquele que, produto da práxis enunciativa, põe o ato sexual em *ato*, são detentores de uma consciência “insana”, transgressora e estabelecadora de padrões “fora do comum”, mas reguladores de uma sexualidade anteriormente virtualizada. Nesse sentido, o produto dessa práxis

enunciativa é uma forma consciente de arte, pois aquilo que irá fazer de uma obra de pornografia tornar-se parte da história da arte, ao invés de uma criminalização que a considere como “pura escória”,

[...] não é a distância, a superposição de uma consciência mais conformável à da realidade comum sobre a ‘consciência desordenada’ do eroticamente obcecado. Em vez disso, é a originalidade, a integridade, a autenticidade e o poder dessa própria consciência insana, enquanto corporificada em uma obra. Do ponto de vista da arte, a exclusividade da consciência incorporada nos livros pornográficos não é, em si mesma, nem anômala, nem antiliterária. (SONTAG, 1987, p. 52).

E isso se estende ao produto do cinema erótico *hardcore*: os filmes de sexo explícito. O discurso pornográfico no cinema adquire uma bidimensionalidade ausente na literatura pornográfica. Temos o acréscimo das imagens em movimento e, desse modo, um “sincretismo pornográfico”, em que não somente as imagens são importantes, mas todas as categorias da forma (angulações, planos, cortes, *close-ups*) e da substância da expressão (visual, musical, sonora, verbal), no plano da expressão, bem como as correspondências deste com o plano do conteúdo (tanto na forma quanto na substância), que fundam o semissimbolismo na produção dos efeitos de sentido dos filmes pornô. A imagem pornográfica em movimento é rica em significações; o aproveitamento de suas substâncias na totalidade de sua manifestação é o que garante a eficácia desse discurso erotizado; essa imagem apela para os sentidos com o auxílio das substâncias “erotizadas”, pois sem a visualidade, a sonoridade, a musicalidade e a verbalização próprias a esse discurso do obsceno, tais efeitos de sentido pretendidos pelo *enunciador pornovisual* estariam desprovidos da força que eleva os filmes pornográficos a um estatuto de máxima potência de desejo e excitação. É do agrupamento desses recursos, visando um objeto erótico por completo, que podemos afirmar que ocorre a construção da *identidade visual* dos filmes pornô.

Condenados sob todos os aspectos morais coercitivos, os filmes pornô colocam em evidência toda e qualquer forma de busca pelo prazer, pois, afinal, não é isso um dos fatores que movem a humanidade, desde seus tempos imemoriais? Satisfação e insatisfação, duas vertentes categoriais que expõem uma divisão social do mundo, têm uma excepcional

representação quando associadas ao prazer mais instintivo da humanidade, figurativizadas em discursos que procuram mostrar, pelo viés do erotismo, sujeitos em busca de um objeto de valor necessariamente básico, como é o gozo corporal. Nesse caso, na gênese da indústria pornográfica americana, é somente no início da década de 70 do século XX que os filmes pornográficos ganham um estatuto narrativo amplo, ao apresentar conteúdos complexos e revelar segredos de alcova organizados em uma simples fórmula que consiste em sujeitos na busca pelo êxtase, pela completude orgástica. Assim, seguindo esse princípio, o cinema pornográfico americano, como um gênero a se consagrar, apresentou três filmes que, de certa maneira, fundaram um modo determinante para a representação das relações sexuais nas telas dos cinemas: *Garganta profunda* (*Deep throat*, 1972); *O diabo na carne de miss Jones* (*The devil in miss Jones*, 1973), ambos de Gerard Damiano; e *Atrás da porta verde* (*Behind the green door*, 1972), dos irmãos Mitchell. Nestes três filmes, em que questões acima do esperado são apresentadas, o corpo da mulher é visto como algo além do prazer físico, que transcende a função do orgasmo, levando o espectador a uma reflexão minuciosa acerca da exposição sexual dos corpos de outrem, a partir da figurativização do êxtase dos atores discursivos.

A insatisfação, a inocência, a curiosidade, e a incompletude, entendidas como percursos temáticos abstratos, ganham contornos concretos pela figurativização dos corpos das protagonistas, imersas em uma busca, voluntária ou involuntária, da completude carnal.

1 Três Grandes Clássicos do Cinema Pornô

Muito já se comentou sobre os três filmes que elencam nosso pequeno *corpus* de análise. O que ainda permanece unânime é a importância deles para o gênero. Todos eles mudaram os padrões dos filmes de sexo explícito ao colocar em evidência questões delicadas para a sociedade, tais como a insatisfação, a busca pelo prazer, e a curiosidade sexual. A exposição do corpo em ato sexual, em rota de êxtase, nunca foi abordada até então com acuidade esteticamente cinematográfica. Os enredos são realmente narrativos, contam histórias verossímeis ao expor o desnudamento do sexo. A exposição carnal não pode ser considerada meramente como pura obscenidade, muito pelo contrário, pois a gama temática de tais enredos mostra e evidencia que o obsceno está a favor do desenvolvimento de histórias de corpos sexuais,

anômalos ou não, em busca de sua completude, de satisfação, de transcendência. Como observou Carlos Arnaldo Araújo, *Garganta profunda, O diabo na carne de miss Jones e Atrás da porta verde*, juntos, tais filmes formam “[...] o que se convencionou chamar de ‘santíssima trindade do pornô’”, pois, na acepção do termo, “[...] essa tríade pode ser considerada rigorosamente clássica”, já que os três filmes “[...] resistem perfeitamente até hoje, tanto artística como eroticamente, têm *trivia*, *memorabilia*, exegetas, fãz inveterados, mitos, lendas, histórias secretas”, ou seja, tudo aquilo “[...] que se espera de um clássico” (ARAÚJO, 1992, p. 15). Vejamos brevemente cada um deles.

Insatisfação, curiosidade e transcendência marcam o percurso temático de *Garganta profunda*. Neste filme de Damiano, o que está em discussão é uma pretensa anormalidade do corpo erótico. Tendo por base tais temas, o enunciador constrói o enunciado fílmico, pautando-se pelo procedimento da figurativização, para justificar que, mesmo em casos anômalos, a busca pelo prazer é possível. Linda Lovelace (nome idêntico ao da atriz que lhe “empresta” o corpo) é uma mulher infeliz: por mais que experimente sensações oriundas de orgias homéricas, ela não consegue a satisfação plena, não consegue atingir o clímax (ver Figura 1). O percurso do orgasmo está incompleto. Linda encontra uma clínica em que se tratam anomalias sexuais. Ali descobre, por meio do diagnóstico médico, que seu clitóris se aloja na garganta, no lugar da úvula, e não na vagina (corpo anômalo). Após uma sessão de sexo oral com o médico, doutor Young, Linda atinge o tão esperado clímax. A partir dessa descoberta, o médico lhe recomenda muitas sessões de felação. Tem-se então uma perseguição de Linda ao prazer, sob todos os aspectos. O médico a convida para fazer parte da equipe, como uma auxiliar que irá ajudar outros pacientes com problemas sexuais. Um momento clássico ocorre na figurativização de um dos temas da Coca-Cola (que “dá mais prazer a tudo”), em que um sujeito procura a clínica médica para resolver um dilema: ele só consegue sentir prazer sexual se houver, no meio do ato, uma coca para tomar; a partir de um tubo de ensaio, introduzido na vagina da própria Linda, repleto do refrigerante, o cliente sorve, por meio de um canudo avantajado, seu “precioso” líquido. A insatisfação de Linda continua, mesmo após ter descoberto sua anomalia. Ela precisa encontrar um homem que tenha um pênis fora dos padrões normais, que atinja a profundidade de sua garganta, para que possa completar o percurso do gozo. Um paciente aparece na clínica para realizar algumas de suas fantasias sexuais. Ele se

apaixona por Linda, mas não pode satisfazê-la, pois não tem o órgão sexual avantajado que consiga atingir a profundidade da garganta da moça. Decepcionado por sua “anomalia” e apaixonado por Linda, o homem então liga para o doutor Young, da clínica em que Linda foi curada, e pede para o médico aumentar seu pênis fora dos padrões normais. Após a cirurgia, eles mantêm relações sexuais e se completam na recompensa do gozo. As anomalias dos corpos sexuais se encontram e percorrem, a partir daí, o mesmo percurso do orgasmo, do êxtase à flor da pele.



Fonte: Damiano, *Garganta profunda*, 1972.

Figura 1 – Linda Lovelace (à esquerda) comenta com a amiga sobre a insatisfação do gozo

Fundado sob a esfera da insatisfação e anulação do sujeito, no percurso temático, *O diabo na carne de miss Jones*, outro filme clássico de Damiano, apresenta Justine Jones, uma virgem (corpo imaculado) que, após uma vida regrada por privações sexuais, comete suicídio (corpo aniquilado – ver Figura

2). Sua alma fica em uma espécie de limbo, antes de saber se vai para o Céu ou para o Inferno.



Fonte: Damiano, *O diabo na carne de miss Jones*, 1973.

Figura 2 – Justine Jones comete suicídio, cortando os pulsos

No limbo, ela encontra o Diabo; ali, ele lhe diz que o inferno é o seu destino. Porém, antes que Justine vá de fato ao seu purgatório, o Diabo lhe concede um dia para que ela possa realmente experimentar os prazeres da carne, que tanto negou em vida. Há uma transcendência da personalidade de Justine a partir do momento em que ela experimenta toda forma de prazer sexual: sexo convencional, anal, lesbianismo, dupla penetração, zoofilia (Justine mantém relações com uma cobra), experiências nunca imaginadas por seu corpo virginal. Nota-se uma exacerbação nesse processo, um êxtase em intensidade constante, que faz com que Justine experimente sensações além do prazer físico. Após essa experiência sexual, em que não há limites para a realização de toda forma de sexo, pois, de certa maneira, o corpo

reprimido encontra a felicidade nunca antes experimentada, Justine é transformada. Passa a querer sempre mais, a ter desejo sexual além do limite; ela mantém uma tensão intermitente, uma busca pelo prazer ininterrupta. Como uma ironia divina, ou demoníaca, ela é condenada a uma eternidade do não gozo, do limite exasperado do corpo em excitação, de uma intensidade anticlímax: seu verdadeiro purgatório. Nesse ambiente sinistro, Justine masturba-se freneticamente em busca do clímax (corpo exasperado, em tensão sexual intermitente); ao seu lado, um homem impotente (corpo sexual anulado) apenas observa o desespero dela de não poder conseguir atingir o orgasmo (ver Figura 4, mais adiante).

Em *Atrás da porta verde*, o que está em jogo, no nível temático, é a inocência e seu brusco rompimento pelo desejo além do esperado de corpos estranhos. Em uma lanchonete de beira de estrada, um homem relata ao cozinheiro a experiência de um caminhoneiro, que acabara de chegar, ao visitar um lugar totalmente fora dos padrões socialmente conhecidos. Nesse clube privado, em que todos usam máscaras (corpos variados, sem identificação), o caminhoneiro conhece uma moça que foi sequestrada por dois homens diante do hotel em que estava hospedada; lá, permanece cativa à mercê dos mandantes do sequestro. No interior do clube, ela ouve os conselhos de uma mulher (corpo experiente) que a prepara psicologicamente, enquanto seu corpo tenso é massageado, para a noite que virá. No palco do clube, por detrás de uma porta verde, surgem seis mulheres vestidas de preto, parecendo sacerdotisas (corpo sagrado/herege), e a mulher sequestrada, conhecida como Gloria, vestida de branco (corpo inocente). “As sacerdotisas” acariciam o corpo de Gloria: manipulam o genital da moça, acariciando-a e fazendo-lhe sexo oral, diante de um público passivo (ver Figura 3). Por detrás da porta verde, surge um homem negro (corpo estranho/mítico), paramentado com símbolos tribais, usando uma calça *collant* que deixa seu genital à mostra. Ele anda devagar até ficar diante de Gloria, deitada e com as pernas forçadamente abertas pelas sacerdotisas. Após realizar o coito, ele desaparece pela mesma porta onde surgiu. Logo após, Gloria é conduzida a outro espaço do palco, em que, pendurados cada um em um tipo de trapézio, encontram-se cinco homens (mais corpos estranhos), também vestidos com o mesmo modelo de calça. Colocada no meio dos homens pendurados, ela é obrigada a fazer sexo com todos. Diante dessa cena, o público, antes passivo, começa a se soltar e a realizar uma verdadeira orgia. Gloria, submissa aos cinco homens no trapézio, é

bombardeada, durante o gozo deles, por jatos de esperma, que se entrecruzam, em câmara lenta, pousando em seu rosto. Logo após o relaxamento dos corpos daqueles que estavam na plateia, o motorista (corpo heroico) retira Gloria do meio dos homens e a leva embora do clube da porta verde. Agradecida pelo resgate, Gloria faz sexo com seu salvador (a rota do orgasmo completa).



Fonte: Mitchel Bros., *Atrás da porta verde*, 1972.

Figura 3 – Gloria passa por uma experiência sexual surreal no clube da porta verde

2 A Figurativização e o Sentido do Gozo

A semiótica de linha francesa investiga o processo de significação de um texto por meio de um percurso gerativo de sentido, que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto (cf. GREIMAS; COURTÉS, 2008). Tal percurso está intimamente ligado ao plano de conteúdo: quando

se fala em percurso gerativo de sentido, estamos falando de plano de conteúdo de um texto qualquer. Da união entre um plano de conteúdo (imanência) a um plano da expressão temos a manifestação de um texto. Três são as etapas do percurso gerativo de sentido, compreendidas como níveis: fundamental; narrativo; e discursivo. No primeiro, surgem as categorias semânticas de base, uma oposição mínima nas quais se orientam todo o discurso, como vida/morte, natureza/cultura, liberdade/opressão, etc.; no segundo, do ponto de vista de um sujeito, toda a narrativa é organizada de acordo com esquemas narrativos abstratos; já o terceiro é uma unidade do plano do conteúdo; é o nível do percurso gerativo de sentido em que se revestem formas narrativas abstratas, provenientes do nível narrativo, tornando-as concretas. No nível discursivo, as estruturas narrativas abstratas podem ser revestidas de temas, produzindo um discurso não figurativo, ou tais estruturas abstratas, após o revestimento temático, podem ser figurativizadas, tornando-as mais concretas. A tematização é um procedimento que irá consistir em uma formulação abstrata dos valores narrativos e, desse modo, disseminá-los em percursos, por meio da recorrência de traços semânticos. Por seu lado, a figurativização, caracterizada pela “[...] especificação e a particularização do discurso abstrato, enquanto apreendido em suas estruturas profundas” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 212), é um processo importante na instauração de um procedimento semântico em que conteúdos percebidos como mais “concretos” (pois remetem a um mundo natural) recobrem os percursos temáticos mais “abstratos”. Segundo Greimas e Courtés (2008, p. 210), é necessário compreender quais são “[...] os procedimentos mobilizados pelo enunciador para figurativizar seu enunciado”.

Trataremos aqui dos procedimentos da figurativização do êxtase nos três enunciados fílmicos já referenciados. A recorrência de traços semânticos presentes nos filmes da tríade clássica remete a um grupo de temas que oscilam de um enunciado fílmico a outro: insatisfação, curiosidade, inocência, transcendência, desejo, satisfação, êxtase. Assim, tais percursos temáticos, recobertos por figuras do mundo, são concretizados de modos distintos, mantendo, porém, traços que os aproximam, concentrados, principalmente, na esfera do gozo.

Um dos propósitos da semiótica, quando tem por meta estabelecer a relação entre corpo e sentido, está centrado na representação de um corpo projetada no texto. Assim, o corpo pode ser representado no enunciado

enunciado (o narrado), quanto na enunciação enunciada (marcas reconhecíveis da interferência de um enunciador em seu enunciado). Fontanille (2011, p. 6, tradução nossa), postula que uma das abordagens do corpo deve compreendê-lo como “[...] figura ou configuração semióticas, na qualidade de manifestação observável nos textos e nas semióticas-objetos em geral”; nesse caso, o corpo é uma figura entre outras, e, por sua vez, as figuras da corporalidade tomam lugar ao lado das figuras da temporalidade e da espacialidade; assim, teremos as figuras da impressão corporal (é o caso de observar a representação do corpo projetada nos textos fílmicos que serão analisados aqui). Assim, se tomarmos os sujeitos, instalados nos enunciados fílmicos, Linda Lovelace, em *Garganta profunda*, Justine Jones, em *O diabo na carne de miss Jones*, e Gloria, em *Atrás da porta verde*, teremos corpos representados no enunciado enunciado, ou seja, projetados na narrativa fílmica, delegados pelo enunciador de cada filme. Ao passo que, ao procurar estabelecer a imagem de um enunciador, teremos um tom, uma corporalidade, e um caráter específicos, encontrados na enunciação enunciada, ou seja, no modo particular de dizer de cada enunciador (a imagem do diretor).

O corpo, em trabalho frenético pela busca do premiado gozo, envolve um desempenho funcional específico no processo da constituição do sentido em suas oscilações tensivas, pois o prazer final parte de um processo originado entre tensão e relaxamento. Wilhelm Reich (1975, p. 139) propõe uma “fórmula do orgasmo” que se resume em quatro estágios: 1) Tensão Mecânica (ereção, em que os órgãos ficam cheios de fluidos); 2) Carga Elétrica (forte excitação de natureza elétrica); 3) Descarga Elétrica (o orgasmo); e 4) Relaxação Mecânica (relaxação dos genitais por um refluir dos fluidos corporais). Do ponto de vista semiótico, tal fórmula, pensando em um percurso temático, quando representada com as imagens em movimento do cinema pornô, ganha respaldo sob os diversos modos de figurativizar esses quatro estágios, cada qual oriundo de uma visão de um enunciador em particular. Assim, subjacente aos três enunciados fílmicos que analisaremos, há uma mesma fórmula que é concretizada, figurativizada de acordo com a proposta que cada narrativa faz, de acordo com os efeitos de sentido que pretende transmitir. Com esses princípios postos, vamos aos filmes e notar a maneira como o êxtase (com a fórmula de Reich subjacente) é figurativizado na representação dos corpos em estado supremo de prazer.

Antes, vale destacar que o gozo das mulheres submissas nos filmes pornográficos é, pelo menos, em síntese, resultado da doação corporal,

enquanto objeto de busca, ao parceiro dominador, pois este se preocupa, a “seu modo”, com a resposta de suas investidas, representada pelo orgasmo da parceira (objeto de busca valorizado sexualmente). Preocupar-se com o gozo feminino, como estratégia do enunciatário pornô para produzir um efeito de sentido em seu enunciatário, também pornô, não é uma regra que direciona os enunciados pornográficos no cinema e no vídeo, ainda mais que o ponto de vista que os produz é masculino, que tem o corpo feminino, na grande maioria dos filmes *hardcore*, como objeto de se obter e não de receber prazer. Os atores discursivos envolvidos nas relações sexuais esperam um do outro a satisfação pelo gozo. É lógico que, em favor da narrativa, essa preocupação com o gozo da mulher pode ser mais (vide *Garganta profunda* e *O diabo na carne de miss Jones*) ou menos (ver *Atrás da porta verde*) evidenciada nos filmes. Ao contrário da afirmação e confirmação do gozo masculino, com *closes* dados à ejaculação peniana, fora do interior da genitália feminina e em direção, às vezes, para a câmera (os famosos *money shot* ou *come shot*), o orgasmo feminino ora é representado por um simulacro, que procura instaurar um contrato fundado na confiança dos homens, parceiro e espectador, com relação à mulher plasticamente atingindo o clímax (espasmos, gritos, movimentos frenéticos, etc.), ora tal gozo é figurativizado por meio de recursos que remetem à ideia do prazer feminino atingindo, mesmo de forma surreal, seu ápice. O gozo figurativizado inclui, como prova do clímax feminino, um corpo espasmódico que, além de sons guturais, providos das entranhas abissais, apresenta as excrescências, tais como o excesso de intumescência vaginal, e a micção em jatos potentes, em substituição ao fluido masculino, o esperma expelido como centro nervoso, o ponto essencial na finalização do coito, o “plano do gozo” (*come shot*), o pênis que assume a identidade da cena.

Em *Garganta profunda*, o êxtase de Linda Lovelace ganha um poder figurativo muito sintomático: entremeados entre os planos que compõem a cena de felicidade orgástica da protagonista, há outros de sinos badalando, de fogos de artifício em profusão, da arrancada explosiva de um foguete, que representam a extensão de seu orgasmo. Esses planos evidenciam também o acúmulo de espera do prazer, da falta do gozo, pois, embora ninfomaniaca e praticante contumaz de sexo, Linda nunca havia até então atingido o orgasmo. É um corpo anômalo, pois, além de sedento ao extremo por sexo (ninfomania), possui o órgão erétil da vulva, o clitóris, instalado na garganta, no lugar da úvula. Diante dessa anomalia, o corpo ainda precisa se

adaptar ao extrapolar seu limite, pois esse é o caso de Linda ao ter que engolir um pênis de proporções enormes, com o objetivo de alcançar a profundidade de sua garganta, e, com isso, obter o êxtase.

Se o percurso narrativo de Linda é postulado por uma camada temática que se revela na busca do orgasmo, tal abstração ganha contornos figurativos, no plano discursivo, com as possibilidades, de um lado, da cura, e, de outro, de manter-se do mesmo jeito, sem o gozo, caso não consiga encontrar o parceiro ideal, aquele também anômalo. Nesse caso, o prazer é conquistado mediante um “sacrifício”, pois ela não pode estar com qualquer homem se quiser realmente sentir o êxtase resvalar por seu corpo.

E o que acontece, então, com Justine Jones que, de uma vida reclusa, virginal, atenta contra o próprio corpo, cortando os pulsos e deixando-os sangrarem até a vida esvaír-se? A vida reclusa condiciona o corpo de Justine (por sinal, o mesmo nome de uma personagem sofredora de Sade) ao atrofiamento enquanto ser sexual. Das cenas iniciais do enunciado fílmico, postula-se que o percurso temático que o sujeito almejou imprimir ao seu corpo foi todo um não acesso ao objeto-valor pretendido: o êxtase. Vê-se, como resultado, no plano discursivo, no processo da figurativização, Justine, despida de qualquer traço sociocultural, nua conforme sua natureza animal, se deitar na banheira e cortar os pulsos. O sangue do rompimento da virgindade não provém de seu sexo, mas dos pulsos que são violentados pelo material cortante. A insatisfação de Justine, de seu corpo sem gozo, é o que move o sujeito a um programa narrativo às avessas, pois ela nega a vida em detrimento à morte. Há um “corte” na cena, e vemos Justine despertar em um lugar idílico. Ela pensa estar no paraíso. Não é mais o corpo mutilado de Justine que presenciamos, mas sua essência que permanece à espera de um anjo que a conduza ao tão sonhado éden. Leva um susto ao saber que, pelo atentado à própria vida, ao aniquilamento do próprio corpo, ela não merece mais os caminhos do paraíso, mas a rota para o inferno. Ironia? Decepção? A alma ludibriada de Justine ainda merece uma chance, para que vá realmente para o purgatório com a carne maculada. A alma tem acesso ao corpo novamente.

É nessa segunda parte, mais complexa e envolvente, que o corpo adquire um sentido na vida de Justine. Ela busca sua transcendência, enquanto ser socialmente apagado, tornando-se realmente um ser sexual. O corpo adquire toda forma de prazer. Para que consiga o tão inalcançável êxtase, Justine pratica sexo sem medo, sem pudor, sem restrição e entrega-se a

qualquer um. Relaciona-se sexualmente com mulheres, com homens, com animais, com objetos da natureza. O corpo é violado, em todos os sentidos, para a satisfação do gozo. Nas entranhas do limbo infernal, Justine é imolada na busca pelo direito do orgasmo tão reprimido em sua existência. O corpo treme e recebe a satisfação. Tudo no prazo de um dia. A ironia então toma forma. Passado por essa experiência, Justine acorda em um lugar totalmente insípido, sem vida. Ela permanece sentada sobre uma mesa, com as pernas abertas, masturbando-se freneticamente. De seus lábios, ouve-se uma ladainha insistente: “falta pouco... tão pouco... Eu quero gozar”. O homem sentado no chão, um corpo impotente, com a expressão de alguém muito cansado, não está interessado nos lamentos de Justine. Ele apenas olha para ela, que ainda se masturba desesperadamente. Não há o que fazer. Diante de Justine, de seu corpo em ebulição extasiante, está um corpo impotente, sem energia, sem poder proporcionar a ela a concretização do gozo. O processo de figurativização do corpo de Justine revela um caminho sem volta, seu verdadeiro purgatório. De um corpo sem prazer, e, conseqüentemente, sem vida, há outro exacerbadamente em êxtase, vivo. Depois de saborear as sensações de um sexo transcendente, o corpo torna-se incompleto, insatisfeito, e eternamente na iminência de um gozo que jamais irá se manifestar. É um corpo com uma energia suficiente para motivá-lo, mas não o bastante para projetá-lo ao prazer físico pleno. Seguindo os estágios propostos por Reich, o corpo de Justine, no limbo infernal do *não gozo*, mantém constantemente uma tensão mecânica, com uma carga elétrica muito forte, sem, no entanto, atingir uma descarga elétrica (o orgasmo) e, desse modo, sem produzir um relaxamento reconfortante. Nesse discurso proposto pelo enunciador, estão implícitos, novamente, corpos anômalos: se, em *Garganta profunda*, essa anomalia aproximava os corpos, em *O diabo na carne de miss Jones* ela os repele. Tal como a Justine que a inspirou, o corpo de miss Jones padece, sofre pela espera supliciada de um orgasmo redentor (ver Figura 4).



Fonte: Damiano, *O diabo na carne de miss Jones*, 1973.

Figura 4 – Justine é condenada a um purgatório do *não gozo*. Ao seu lado, um homem impotente apenas observa o sofrimento dela.

A figurativização em *Atrás da porta verde* ocorre de modo diferenciado. A anomalia corporal não é prescrita nesse enunciado polemizador. Do ponto de vista do enunciador, há uma profusão de corpos que transitam pelo espaço narrativo do filme. O socialmente aceito, que é representado pelo corpo inocente de Gloria, entra em choque com o marginalizado, os corpos que circundam a esfera do interdito, como aqueles heréticos (as sacerdotisas), lascivos (público que assiste às sessões de sexo com Gloria), estranhos e invasores (os homens aos quais a protagonista está sujeita). Um corpo diferente emerge, aquele do herói, que surge da lascívia e resgata o corpo violado do sujeito impossibilitado de reagir. Qual seria, então, a oposição de base que sustentaria o desenrolar do enunciado fílmico? Temos por convicção que uma aproximação com as categorias semânticas *natureza vs. cultura*, que

se opõem, poderia estabelecer um primeiro efeito de sentido: o embate entre o corpo social e o corpo sexual. Não se tem aqui, de início, a busca pelo orgasmo subjetivo, afinal, o corpo do sujeito, da protagonista, foi sequestrado e violado. Daí, o prazer é imposto, se realmente houve, o que não podemos considerar pelo simples fato dele ser oriundo de uma situação amedrontadora. A natureza dos corpos que assistem e praticam é animal, instintivamente sexual. Rompem a barreira do *ser social* para adquirir o estatuto de *ser sexual*. Culturalmente, o comportamento que se espera desse ser social está direcionado ao respeito pelo modo como ele tangencia sua sexualidade. A exploração do corpo, dos prazeres, da vontade de ir além, é proibida. A inocência do corpo é o limite que o ser social pode alcançar em se tratando da vida sexual. Fugir aos padrões é colocar esse corpo na marginalidade. É fustigá-lo com as coerções do sexo não autorizado, não imaginado, muito menos concebido. Natureza contra a cultura, que se espelham entre o permitido e o interdito, o proibido. O percurso temático de *Atrás da porta verde* não é uma apologia ao modo como as coisas aconteceram, ao modo como o prazer alheio foi conquistado. A figurativização dos corpos instalados no enunciado mostra que o medo é castrador. Se não, vejamos: após passar uma noite no clube, em que tem seu corpo acariciado, penetrado e conduzido ao contato com os corpos estranhos, Gloria, após ser “salva”, relaciona-se com o motorista de caminhão que a retirou daquele local. Aquele homem estranho, tomando-a pelos braços, não representa uma ameaça, muito pelo contrário. Ela não se sente ameaçada, muito menos com medo, e nem esboça uma reação de arrependimento. Esse comportamento tende a revelar, subjacente ao percurso temático, a curiosidade do sexo, a vontade de extrapolar a barreira social que a mantém atrelada ao ser social. Gloria, em nenhum momento, mostra-se transtornada ou arrependida pela experiência sensorialmente sexual que teve. Fazendo uma aproximação àquelas categorias semânticas de base, podemos concluir que o ser social pertence à cultura, enquanto o ser sexual está fortemente ligado à natureza. Esta, no plano discursivo, engloba os corpos marginalizados de todos aqueles que estão em frente e atrás da porta verde.

O quadro a seguir sintetiza o modo como o corpo do sujeito na rota do prazer, do orgasmo, foi figurativizado para estabelecer sentido no processo da transcendência enquanto ser social, na busca do clímax que o

transforma em um ser sexual emancipado, como complemento de uma identidade que assume uma nova tomada axiológica, ou seja, uma nova instauração de valores que, subjacente aos enunciados fílmicos, pode ser a chave para o resgate de um “corpo enunciador” que transita na construção dos enunciados pornô. Esse corpo enunciador, comum aos três filmes analisados, é um corpo que, ao escolher a obscenidade, como estratégia discursiva, indica que está interessado, fundamentalmente, no desnudamento dos corpos de outrem e nos processos transformadores de suas atuações, enquanto seres sexuais, diante de uma barreira social castradora; esta, por sua vez, urge ser suplantada e reconcebida com novos valores, para que haja a iminência de um devir que possa dar ao corpo sua autonomia carnal, uma identidade sexual transcendente. Assim, esse corpo enunciador, na fundamentação de seu discurso, para que o efeito de sentido pretendido seja realmente efetivado, enfatiza imagens que visam atrair (ou repelir) os olhares enunciatários por meio da libertinagem, pela amostragem daquilo que antes estava fora de cena, ou seja, os corpos desnudados, explicitamente em atos sexuais, no rompimento das restrições sociais, em busca do gozo emancipado. Vamos ao quadro-síntese dessas afirmações:

Quadro 1 – Corpo, figurativização, transcendência e sentido no cinema pornô

Corpo ↑ ↓	<i>Garganta Profunda</i>	<i>Atrás da porta verde</i>	<i>O diabo na carne de Miss Jones</i>
A figurativização do corpo do ator discursivo feminino	Linda Lovelace: insatisfação pela anomalia em seu corpo. A busca pelo gozo e a insatisfação/satisfação do corpo anômalo.	Gloria: subjugada aos desejos dos prazeres de outrem. A busca pela liberdade e os descaminhos do prazer.	Justine Jones: insatisfação terrena; suicídio; prazer efêmero; impotência e desprazer eternos. A busca pela salvação do corpo em êxtase e a insatisfação do corpo anômalo.
A transcendência do corpo	O ser sexual sobrepe-se sobre o ser social: da anomalia tem-se o prazer.	O ser social é subjugado aos desejos escrupulosos do ser sexual; a transcendência total está na liberdade do agora corpo retomado (a passagem do social para o sexual).	O ser social é apagado; não há a emergência do ser sexual no plano físico; no plano espiritual, o social torna-se sexual, mas a um curto prazo: da anomalia dos corpos, surge o <i>não gozo</i> eterno.
O papel do corpo masculino	Admoestador e cúmplice das anomalias do corpo no processo da busca pelo orgasmo.	Em dois momentos: a) corpos da imposição; b) corpo da libertação. Cada um com uma visão particular da busca pelo orgasmo.	Admoestador, cúmplice na busca pelo orgasmo; anômalo e impotente na não efetivação do orgasmo.
O corpo do enunciador	A imagem de alguém que rompe com o interdito para aplicar as forças da transcendência, e instaurar uma nova tomada axiológica. É um corpo transgressor. Instaura a anomalia corporal para a produção de efeitos de sentido.	A imagem de alguém que rompe com o interdito para aplicar as forças da transcendência, e instaurar uma nova tomada axiológica. É um corpo transgressor. Instaura a oposição de base (natureza vs. cultura), em que se opõe, explicitamente, o ser sexual (natureza) e o ser social (cultura).	A imagem de alguém que rompe com o interdito para aplicar as forças da transcendência, e instaurar uma nova tomada axiológica. É um corpo transgressor. Instaura a anomalia corporal para a produção de efeitos de sentido.

Notas Finais

Uma semiótica, que busca proceder a um estudo do corpo sexualmente representado no discurso cinematográfico, deve sempre levar em conta a imprescindível atuação, no nível discursivo, dos procedimentos de tematização e, principalmente, da figurativização. A semiótica francesa estuda o corpo em vários aspectos. Vimos que um deles, o corpo representado no enunciado, não só serve para ilustrar e dar “carne” a esquemas abstratos, como a busca do sujeito a um objeto de valor, mas também para revelar, no nível discursivo, percursos temáticos subjacentes ao enunciado fílmico.

Cada enunciado é produto de um enunciador, que também tem um corpo. Nesses três filmes, o que vimos foi que um enunciador preferiu dar ênfase a corpos anômalos, que se atraem ou se repelem, como é o caso de *Garganta profunda* e *O diabo na carne de miss Jones*, assim como o outro enaltece uma disparidade entre natureza (o ser sexual) e a cultura (o ser social), como percebido em *Atrás da porta verde*. Mas tais enunciadores têm algo em comum: eles buscam trazer à tona uma transcendência, um rompimento com o interdito, uma encarnação de valores acima de preceitos morais que excluem o corpo do tão sonhado caminho do orgasmo; tais enunciadores pretendem mostrar um corpo sexual que se reconhece emancipado, que deve sempre alcançar as explosões orgásticas anunciadas no êxtase latente.

A ironia que notamos no desenrolar do percurso sexual exacerbado de Justine Jones aponta não para esse final assustador, em um purgatório do não gozo (ver Figura 4, acima), como efeito de sentido para que o espectador possa perder o desejo, mas para uma reflexão sobre o que realmente se pode esperar quando, ao invés de haver a emancipação do corpo sexual, este se solidifica em um corpo social totalmente inerte e desprovido do prazer. Miss Jones, em sua vida regrada, escolheu manter um corpo aquém de suas expectativas, pois, como uma resposta a uma escolha totalmente equivocada, resolveu permitir a penetração em seu corpo de algo que minguisse sua vida até o aniquilamento corpóreo total: a morte.

A imagem que temos desses enunciadores, não aquela de carne e osso, mas o caráter, a corporalidade que se revela em seus textos fílmicos, é de alguém que, ao provocar e exibir o que antes era velado, postula vias de acesso à reflexão, pois, ao desnudar o sexo em excesso, quer mostrar que, assim como apregoa a máxima de Robbe-Grillet (“a pornografia é o erotismo dos outros”), cada um tem direito ao seu próprio erotismo, à sua

própria conduta, ao seu próprio êxtase. Invertendo a máxima, o erotismo que vivemos, também é pornografia para os olhares de outrem.

Tais questões temáticas só foram possíveis vir à tona por meio da figurativização. Ao concretizar postulações abstratas, o procedimento da figurativização mostrou que uma ideia, um preceito, ou uma visão de mundo podem ser ilustrados em diversos aspectos, cujo objetivo maior é instaurar imagens passíveis de serem reconhecidas nos discursos e nos textos, imagens estas que são transformadas em imagens do mundo. Pensando dessa forma, podemos sugerir aqui um primeiro elemento que servirá de germen para a construção de uma semiótica da representação sexual no cinema: das abstrações dos percursos temáticos às concretizações dos percursos figurativos. O sexo, como nos ensina o cinema pornográfico do excesso, é, antes de tudo, sem preterir os outros sentidos, puramente visual.

Referências

ARAÚJO, C. A. O gozo que não se esquece. *Set Vídeo Especial: Eróticos*, São Paulo, ed. 57E, p. 14-16, mar. 1992.

ATRÁS da porta verde [*Behind green door*]. Dir.: Jim Mitchell; Artie J. Mitchell. Prod.: Artie Mitchell; Jim Mitchell. Estados Unidos: Cinema 7 Film Group; Jartech, 1972. Cor. 72 min. 1 VHS [Pegasus/Jota Home Vídeo, 1994].

O DIABO na carne de miss Jones [*The devil in miss Jones*]. Dir.: Gerard Damiano. Prod. Harry Reems. Estados Unidos: Pierre Productions, 1973. Cor. 67 min. 1 VHS [Elite Vídeo, 1994].

GARGANTA profunda [*Deep throat*]. Dir. Gerard Damiano. Prod. Gerard Damiano; Phil Parisi; Louis Peraino. Estados Unidos: Gerard Damiano Film Productions, 1972. Cor. 61 min. 1 DVD [Planet Sex, 200?].

FONTANILLE, J. *Corps et sens*. Paris: PUF, 2011.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.

MORAES, E. R.; LAPEIZ, S. M. *O que é pornografia*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

REICH, W. *A função do orgasmo: problemas econômico-sexuais da energia biológica*. Tradução Maria da Glória Novak. São Paulo: Brasiliense, 1975.

SONTAG, S. A imaginação pornográfica. In: SONTAG, S. *A vontade radical: estilos*. Tradução João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 41-76.

STAM, R. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

Recebido em março de 2013
Aprovado em agosto de 2013