O Corpo no Imaginário Nacional

Uma análise da textualização do corpo feminino no espaço discursivo da "*Brazil sex magazine: uma revista 100% nacional*"

Ilka de Oliveira Mota

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

ILKA DE OLIVEIRA MOTA

O corpo no imaginário nacional

Uma análise da textualização do corpo feminino no espaço discursivo da *"Brazil sex magazine: uma revista 100% nacional"*

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Lingüística do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Lingüística.

Orientadora: Profª. Drª. Mónica Graciela Zoppi-Fontana

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Instituto de Estudos da Linguagem

2004

UNIDADE BC
Nº CHAMADA T/Unicamp
M 856c
V _____ EX
TOMBO BC/ 58436
PROC 16-117-04
C _____ D X
PREÇO R$ 11,00
DATA 18-06-04
Nº CPD _____

CM00198118-6
Bib. id: 317254

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

Mota, Ilka de Oliveira
M856c O corpo no imaginário nacional – uma análise da textualização do corpo feminino no espaço discursivo da "*Brazil sex magazine: uma revista 100% nacional*" / Ilka de Oliveira Mota - Campinas, SP : [s.n.], 2004.

Orientadora : Profª. Drª. Mónica G. Zoppi-Fontana
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Corpo. 2. Pornografia. 3. Análise do discurso. I. Zoppi-Fontana, Mónica G. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

BANCA EXAMINADORA

.....

Profª. Drª. Mónica Graciela Zoppi-Fontana – UNICAMP: Orientadora

.....

Profª. Drª. Eni Puccinelli Orlandi – UNICAMP

.....

Prof. Dr. Pedro de Souza – UFSC

.....

Profª. Rosangela Morello – UNICAMP/LABEURB

Este exemplar e a redação final da tese defendida por_____

_____

e aprovada pela Comissão Julgadora em

___/___/___.

_____

Campinas, 27 de fevereiro de 2004.

Em face dos últimos acontecimentos

Oh! Sejamos pornográficos
(docemente pornográficos).
Por que seremos mais castos
que o nosso avô português?

Oh! Sejamos navegantes,
bandeirantes e guerreiros,
sejamos tudo que quiserem,
sobretudo pornográficos.

A tarde pode ser triste
e as mulheres podem doer
como dói um soco no olho
(pornográficos, pornográficos)

Teus amigos estão sorrindo
de tua última resolução.
Pensavam que o suicídio
fosse a ultima resolução.
Não compreendem, coitados,
que o melhor é ser pornográfico.

Propõe isso ao teu vizinho,
ao condutor do teu bonde,
a todas as criaturas
que são inúteis e existem,

propõe ao homem de óculos
e à mulher da trouxa de roupa.
Dize a todos: Meus irmãos,
não quereis ser pornográficos?
Carlos Drummond de Andrade

Não dá pé, não tem pé nem cabeça / não tem ninguém que mereça / não tem coração que esqueça / não tem jeito mesmo / não tem dó no peito / não tem nem talvez / ter feito o que você me fez / desapareça, cresça e desapareça (...) não foi nada, eu não fiz nada disso / e você fez um bicho de 7 cabeças / bicho de 7 cabeças / bicho de 7 cabeças / bicho de 7 cabeças
Zeca Baleiro, Bicho de 7 cabeças

Ao Enio, meu companheiro, meu amigo, minha paixão, pela força e pelo incentivo, e para os meus pais, Bene e Paulo, pelo papel fundante que constituem nesse meu trajeto.

AGRADECIMENTOS

Quando abro, hoje, meu trabalho já pronto, com o recorrente *começo*, *meio* e *fim* imaginários, consigo ouvir o eco de algumas vozes dizendo, ora com um tom otimista: "vai dar tudo certo!" – ao se referirem ao dia da defesa, dia, para mim, tão almejado e ao mesmo tempo temido – ora com um tom magistralmente profissional: "aqui você foi engenhosa", "sua escrita é forte", ou ainda "aqui é preciso reformular".

É impossível relacionar/lembrar aqui (de) todas as vozes que repercutem nesta dissertação. Algumas delas são mais audíveis, outras, não menos importantes, estão pulsando, com muito carinho, no meu esquecimento. Meu muito obrigada.

A minha orientadora e exímia professora, Mónica G. Zoppi-Fontana, por ter me aceito como orientanda e acreditado em meu trabalho. Fico muitíssimo grata pelas suas ricas e produtivas contribuições.

Ao Prof. Dr. Pedro de Souza, pela importante contribuição no exame de qualificação. Sua leitura foi realmente fundamental para minha compreensão a respeito da problemática dos limites entre o erótico e o pornográfico e do conceito de (hiper)visibilidade que, inicialmente, eu havia tratado de forma tão ingênua.

A Profa. Dra. Eni Puccinelli Orlandi, pelo interesse em ler meu trabalho e dialogar sobre as questões que levantei nele. Sua leitura foi refinada, produtiva e inteligente, como eu já esperava. Além disso, todas as ricas reflexões que traz no percurso de sua carreira intelectual/acadêmica foram fundamentalmente importantes para eu compreender esse terreno tão fértil e instigante que é a Análise de Discurso.

A Rosangela Morello, pelo simpático "sim".

Aos professores do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp (IEL), Jonas Romualdo, Suzy Lagazzi-Rodrigues, Eduardo Guimarães e Eni Puccinelli Orlandi, e do Instituto de Artes e Multimeios (IA), Fernando de Tacca, com os quais tive o prazer e a honra de estudar e aprender muito.

A angelical e atenciosa Profa. Dra. Carmen Zink Bolognini, pela indicação bibliográfica e, acima de tudo, pela amizade e pelo carinho pelo Enio e por mim.

Aos meus pais, Benedita de Oliveira e Paulo Guimarães Mota, pelo carinho, incentivo e desejo de me verem bem e de me sair bem na vida e nos estudos. Pela paciência, pela educação, pela preocupação de pais.

Aos meus irmãos, em especial ao Amilcar de Oliveira Mota, por ter instigado, *sem saber*, minha curiosidade em folhear as páginas da *Brazil*. (Até hoje ele não sabe do destino das revistas que foram emprestadas de um amigo; se vier a saber, espero que tenha orgulho de meu trabalho).

A minha doce e singela amiga, Érica Queiroz, por ter permitido que, juntas, compartilhássemos gargalhadas, (in)seguranças, informações profissionais e acadêmicas, além de muito conhecimento.

A Yara Brito Brasileiro pela oportunidade de interlocução acerca do erótico e do pornográfico. Pela sua amizade sincera e inteligente.

Ao pessoal da revista *Brazil* que me recepcionou com muita atenção, pelas inúmeras revistas concedidas e pela contribuição na coleta dos dados de que eu necessitava.

As minhas amigas, Silvania Ansil, que está agora muito longe mas fortemente presente, Erica dos Santos, Marisa Teixeira, Milena Rizzi, Tatiane Princesa e Aureci.

Ao meu grande e querido amigo, Carlos Alberto Tenreiro, alma sensível!, por tudo: pelas dicas bibliográficas, pelas leituras e comentários sensíveis e muito bem articulados.

Ao Erich Ginach, pelas produtivas conversas sobre a especificidade da Análise de Discurso Francesa e sobre meu *corpus* de pesquisa. Pelas idéias e indicações de livros.

Ao estudioso e amigo, Donizete Leal, pela rápida e interessante leitura.

As minhas grandes amigas que conheci em meu antigo trabalho no Estado: Andréia Santana, Luzia, Angelita, Sandra, Márcia, pelo apoio e admiração e aos meus ex-alunos que me ensinaram muito.

A Emilene, minha irmã de coração, pelo carinho.

Aos amigos da escola Wizard-Itaim, em especial, a sra. Mioko, pelos conselhos e carinho, Yashio, Mendes, Marcos, Cristiane (profa.), Cristiane (secretária) pela alegria contagiante, Juliana, e principalmente, a todos meus (ex) alunos que compreenderam, mesmo com muito pesar, minha partida para Campinas.

Aos professores de minha graduação em Letras (Universidade Mogi das Cruzes), em especial ao Prof. Dr. Frank van de Wiel, Prof. Ms. Roberto Bezerra e Profas. Ms. Vera Meira Magalhães e Márcia Azevedo Arouca, que me inspiraram, por meio de textos, seminários, monografia, redações e produtivas discussões, a enveredar pelos caminhos teóricos da linguagem.

A cidade de Campinas que me proporcionou um estudo de qualidade, moradia e uma união amorosa tão desejada.

Ao *Enio de Oliveira*, meu companheiro, pelo incentivo, pelos conflitos vivenciados, pelas alegrias, pelos (des)encontros que nos levaram à união e também pelas leituras e comentários produtivos acerca de meu trabalho, que é mais uma de nossas conquistas.

A Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pelo apoio financeiro concedido durante o período de abril de 2002 a fevereiro de 2004, que tornou possível a realização do Programa de Mestrado em Lingüística.

SUMÁRIO

Resumo 17

Apresentação em primeira pessoa 19

Uma breve apresentação do *corpus* 21

1. Considerações teóricas 23

1.2. Análise de Discurso: uma disciplina do entremeio 23

2. A constituição dos efeitos leitores e os gestos de interpretação no processo de leitura e escritura 29

2.1. Trajetos do corpo no corpo histórico da linguagem 29

2.2. Modos de Leitura: uma questão de historicidade 32

3. Os efeitos de explicitação e (hiper)visibilidade em diferentes práticas de textualização 39

3.1. Repensando sobre os sentidos de pornô. 39

3.2.. Algumas regularidades das revistas pornográficas 51

4. A constituição do imaginário nacional 54

4.1. Os discursos fundadores 59

4.1.2. Fragmentos da memória nacional 63

4.1.3. Os gestos de leitura dos cronistas 63

5. Abrindo as páginas da *Brazil* 69

5.1. Situando uma posição 69

5.2. A construção discursiva do cenário 86

5.2.1. Um *Brazil* brasileiro ou um *Brazil* para inlges ver? 88

5.2.2. As frutas tropicais brasileiras na constituição do imaginário nacional 97

5.2.3. Cor e clima tropicais 104

5.3. Deslocando os sentidos sedimentados sobre o Brasil 108

5.4. Dos lugares sedimentados ao equívoco: refletindo sobre o sentido 114

6. A construção de um olhar: o funcionamento da descrição-narração 117

6.1. A pose em sua forma material e a produção do efeito-leitor 118

6.2. O efeito-moldura na textualização 119

6.3. O funcionamento lingüístico dos modos de enunciação descritivo e narrativo 127

6.3.1. A especificidade da descrição e da narração em nosso *corpus* 130
6.3.2. O transbordamento de um corpo: o funcionamento dos adjetivos 138
6.3.3. Um corpo para o Brasil: a mulher como metáfora do país 142
Considerações finais 161
Abstract 165
Referências Bibliográficas 167

RESUMO

Apoiados no referencial teórico da Análise de Discurso Francesa (AD) e nos estudos elaborados por pesquisadores brasileiros, nosso trabalho teve como objetivo compreender os sentidos produzidos para o corpo feminino a partir de um espaço de atualização dito *pornográfico*, a revista *Brazil*. Analisando textos do editorial e ensaios nos quais aparecem imagens fotográficas justapostas à narração/descrição de modelos em estado de *exibição/exposição* do corpo, bem como enunciados e designações que as/os referem, foi possível observar e compreender que o corpo que ali é colocado em cena, em uma palavra, textualizado, é constituído de uma *memória nacional*. Vimos que no espaço discursivo da *Brazil* fala-se de corpo, de sexualidade, a partir do lugar da **nacionalidade** e esse fator é o que marca a diferença dessa revista com as demais revistas que também focalizam o corpo.

Os elementos símbolos de nacionalidade, tais como: *cor* e *clima tropicais*, *frutas*, *paisagem natural brasileira*, incluindo aí *animais*, *flores* e *plantas*, entre outros, bem como o *futebol* e todo o imaginário de "*abundância*" construído para o Brasil, são transferidos, por *efeito metafórico* (Pêcheux, 1969), para o corpo da mulher brasileira. Ou seja, por essa transferência (movimento) de sentidos, o corpo da mulher passa, imaginariamente, a ser o corpo do Brasil. Esse mesmo gesto de interpretação em torno do corpo, isto é, os enunciados e designações que referem o corpo feminino sempre ligados à paisagem natural brasileira podem ser remetidos a uma série de textos de José de Alencar e de outros autores cuja posição-sujeito era aquela que propunha pensar o brasileiro, seu corpo, a partir da identidade nacional. O que estamos dizendo é que ao significar o corpo da mulher brasileira, a revista *Brazil* o faz por **filiação**, a partir de uma memória do dizer, o já-dito.

Em nosso percurso teórico-analítico foi fundamental levar em consideração a problemática dos limites entre o erótico e o pornográfico, bem como compreender o que torna possível uma certa construção do corpo ter um estatuto científico distinto do pornográfico e vice-versa. Para isso, mobilizamos o conceito de *interpretação*, *gestos de leitura* e de *efeitos leitores* a fim de buscarmos compreender o(s) gesto(s) de interpretação inscrito(s) na discursividade médica que trabalha o corpo a partir do mesmo procedimento – a *decupagem* que, por sua vez, produz o efeito de *hipervisibilidade* – usado pelas revistas e filmes 'ditos' pornôs. A partir daí foi

possível compreender o efeito discursivo que produz o efeito pornô distinto do erótico e do científico, bem como compreender a constituição do leitor no espaço discursivo da *Brazil*.

Em síntese, objetivamos compreender o funcionamento discursivo da revista *Brazil*, explicitar os gestos de interpretação no modo de constituição do corpo feminino que ali são produzidos que se ligam aos processos de identificação da posição-sujeito, suas filiações de sentidos e, portanto, descrever a relação do sujeito com sua memória, com aquilo que o constitui.

PALAVRAS-CHAVE: 1. Corpo. 2. Pornografia. 3. Análise do Discurso.

APRESENTAÇÃO EM PRIMEIRA PESSOA ...

"O texto é um objeto fetiche e esse fetiche me deseja". (Roland Barthes, 1999: 38)

"Se é verdade que somos apenas corpo, esses corpos são atravessados pela linguagem". (Paul Henry, 1992: 169)

As imagens, especialmente aquelas nas quais aparecem o corpo, a sexualidade, são meus antigos objetos de desejo. Lembro-me, como se fosse hoje, de um abrupto movimento interrompendo a imagem ... *aquela* imagem! Mudança de canal. Controle remoto. Para mim as cenas onde o corpo ali comparecia eram sempre incompletas.... Corpos pela metade. Nudez vestida. Imagens se sobrepunham *àquela* que meus olhos tanto desejavam. Palimpsesto. Restava-me a pergunta: *o que nelas há que os meus olhos não podem ver?* Castração. Além das imagens, as palavras, *aquelas* palavras! também exerciam (e talvez ainda exerçam) um lugar forte em minha constituição identitária. Elas não poderiam sair da boca que fora educada a dizer somente palavras permitidas, religiosas. *Aquelas* palavras me davam água na boca. Palavras que desejavam ser ditas, experimentadas, degustadas. Metamorfose. O desejo vence: o experimento da palavra. Surra com gosto de ter dito o que não poderia dizer mas que disse e *disse bem*. A palavra *rabo*, finalmente, fora dita. Clara articulação com a certeza de que não escapara nenhum átimo de som. Castigo com gosto de ter experimentado, de ter pronunciado. Palavras deliciadas, revestidas de memória.

Na escola, embora numa versão diferente, o mesmo ritual se repetia: as imagens do corpo humano projetadas em slides recebiam agora não mais exclusivamente uma *roupagem* moral e religiosa, mas também científica. Palavras sérias *re*vestiam os corpos projetados na parede suja da sala de aula. A postura rígida e a voz firme imbricadas ao olhar hierárquico da professora abafavam os sorrisos e os olhos maliciosos. Olhos que desejavam ver mais... Esse modo peculiar de tratar o corpo já muito cedo produzia em mim efeitos.

Deparar-me, hoje, com um objeto simbólico onde o corpo (a sexualidade) é o foco da cena discursiva não deixa de ser um grande desafio, um reencontro com os fantasmas que rondavam (rondam) minha constituição enquanto sujeito de linguagem.

Tirar as roupagens do corpo nu a fim de compreender a memória que o constitui dentro do espaço discursivo da revista Brazil: eis um dos meus objetivos neste trabalho. Escolho, para isso, o campo epistemológico da Análise de Discurso Francesa (doravante AD), encabeçada, inicialmente, na década de 60, por Michel Pêcheux, e atualmente praticada por grandes estudiosos do discurso, entre eles, Eni P. Orlandi e muitos outros pesquisadores que fazem parte da Escola Brasileira de Análise de Discurso, minha outra grande paixão.

UMA BREVE APRESENTAÇÃO DO *CORPUS*[1]

Sabemos que há um imenso estudo sobre o corpo, sobre seu modo de significação, no campo da antropologia, da educação, da psicologia (entre outros). No entanto, pensamos que há ainda muito que dizer, discursivamente, sobre ele.

É importante ressaltar que não nos interessa o corpo empírico, mas um corpo que tem espessura material, um corpo que é *re*vestido de uma memória: estamos falando do corpo da mulher brasileira num espaço de atualização muito específico. Mais precisamente, nosso objeto de investigação é a ***Brazil sex magazine: uma revista 100% nacional***, tal como ela se denomina. Esta materialidade "revista" nos interessa enquanto fato discursivo na medida em que compreendemos sua forma material como um acontecimento da língua na história.

Queremos compreender o que a mobilização dos sentidos de brasilidade no espaço de atualização da revista *Brazil* (uma *sex magazine*) produz para o corpo feminino, bem como compreender o modo de textualização gráfica na relação com a remissão repetitiva (excesso) do nacional no espaço discursivo dessa revista. Noutras palavras, ao reivindicar um sítio de significância para o corpo da mulher (sua sexualidade), a revista o faz inscrevendo-se numa e não outra região de sentidos e esse gesto, que está relacionado à uma posição de sujeito que, como veremos (capítulo 5), identifica-se com uma certa função de autoria, confere uma espessura material ao corpo da mulher, marcando aí diferença com outras revistas cujo foco também é o corpo.

Embora a *Brazil* traga em suas páginas imagens "explícitas" ou "hipervisíveis" no sentido de que apontam para o genital (as áreas erógenas), não nos precipitaríamos em afirmar que se trata de uma revista *pornográfica* mesmo que saibamos que há um consenso entre aqueles que lidam com tal questão em dizer que o que é "explícito" ou "supervisível" é da ordem do pornô, enquanto o que apenas "insinua" é tipicamente da ordem do erótico. Preferimos, antes de mais nada, levar em conta o espaço de atualização da revista na confluência de uma memória para, assim, compreendermos os sentidos construídos para o corpo feminino, bem como compreender os efeitos de leitura e de leitor. Compreender isso implica também compreender o que associações como *mata*, *flor*, *sol*, *animais, clima tropical*, entre outras, produzem ao ser

[1] "Breve" porque no capítulo 5 faremos um histórico do editorial bem como a introdução do conjunto dos recortes com o qual iremos trabalhar.

deslocadas (transferidas) para o corpo feminino. Temos aí um modo muito específico de constituir o corpo que é, do ponto de vista discursivo, um gesto de interpretação da posição-sujeito-autor. Enquanto formulação de hipótese, pode-se dizer que esse gesto de interpretação da revista *Brazil* sinaliza que o corpo feminino não está só e unicamente funcionando com o puro propósito de excitação. Ao contrário, temos um corpo atravessado por uma discursividade que põe em movimento as posições do sujeito-leitor e o próprio efeito de leitura desse material reconhecido, institucionalmente, *pornô*. Estamos chamado a atenção para o fato de que há um deslocamento sendo produzido no que concerne à posição em que usualmente o leitor é colocado diante da pornografia.

Assim, para compreender os gestos de interpretação produzidos no espaço discursivo da revista *Brazil*, apoiar-nos-emos nos princípios e procedimentos da Análise de Discurso Francesa e Brasileira (doravante AD).

CAPÍTULO 1

CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

1.2. Análise de Discurso: uma disciplina do entremeio

Não é nossa pretensão fazer aqui um histórico exaustivo de todos os conceitos que constituem a Análise de Discurso Francesa. Nas breves linhas que constituirão esse capítulo, recortaremos alguns dos princípios e noções que irão compor o quadro teórico de referência para darmos andamento à análise de nosso *corpus*.

A Análise de Discurso é um campo de conhecimento que surgiu na década de 60 com o intuito de problematizar a relação do sujeito com o sentido, isto é, da língua com a história. Para isso, a Análise de Discurso se constitui num quadro epistemológico próprio que reside na articulação de três regiões contraditórias do conhecimento científico, são elas: **a**. o *materialismo histórico*, como teoria das ideologias; **b**. a *Lingüística*, compreendida aí a teoria da sintaxe e da enunciação; **c**. a *teoria do discurso*, como a teoria da determinação histórica dos processos de significação. Essas três regiões do conhecimento científico são atravessadas e articuladas por uma teoria da subjetividade de natureza psicanalítica. (cf. Michel Pêcheux e C. Fuchs, 1975).

Essas três regiões do conhecimento científico representam uma posição crítica tomada a partir da década de 60 que vem colocar em suspenso a noção de leitura e de interpretação, bem como desestabilizar a relação do sujeito com o sentido (cf. Orlandi, 1999: 25). Assim, sendo o seu objeto o *discurso*, a Análise do Discurso tem como objetivo criar uma desestabilização dos sentidos, dando abertura para a possibilidade de múltiplas significações que constituem as sociedades e os sujeitos na história. Significações buscadas na exterioridade, material e ideológica, e não no interior dos textos nem das palavras. Dito de outra forma, a exterioridade a que estamos nos referindo – que é *histórica* – não se encontra aquém dos textos, fora dele ou considerada como algo complementar; na filiação teórica da AD a história é *constitutiva*, o texto é materialidade histórica na qual sujeito e sentido se constituem reciprocamente. Assim é

possível compreender como uma matéria textual produz sentidos, sempre considerando que o sentido se dá em sua relação constitutiva com a *estrutura* e o *acontecimento*.

Como o próprio nome indica, o objeto de investigação da Análise de Discurso é o *discurso* e a sua unidade de análise é o texto. Este se apresenta ao analista enquanto manifestação material concreta do discurso. Ao pensá-lo em sua materialidade (forma, marcas e vestígios), o analista é capaz de *atingir os processos, a memória, a ideologia*. Em síntese, o texto *se oferece*, ao analista, *como um excelente observatório do funcionamento do simbólico* (Orlandi, 2001a:12).

Nesta vertente, a língua – deslocada da Lingüística que a considera autônoma, só faz sentido pela sua inscrição na história. Deste ponto de vista, a língua só é *relativamente* autônoma, sendo a falha própria dela. Ainda, para a AD, não há univocidade do sujeito nem transparência do sentido. O analista de discurso, ancorado num dispositivo teórico de interpretação – dispositivo que objetiva mediar o movimento entre descrição e interpretação – terá como tarefa expor o olhar leitor à opacidade da linguagem: a ele caberá compreender como os objetos simbólicos produzem sentidos.

Nesta perspectiva, analisar o discurso consiste em explicitar a maneira como linguagem e ideologia se articulam, se afetam mutuamente. Sendo assim, a ideologia tem um estatuto discursivo completamente diferente da sociologia que a concebe como "ocultação". É a ideologia que fornece evidências do sentido e do sujeito. Segundo Pêcheux (1988a: 160),

> É a ideologia que fornece as evidências pelas quais "todo mundo sabe" o que é um soldado, um operário, um patrão, uma fábrica, uma greve, etc., evidências que fazem com que uma palavra ou um enunciado "queiram dizer o que realmente dizem", aquilo que chamaremos *o caráter material do sentido* das palavras e dos enunciados.

Em decorrência da ideologia na constituição dos sujeitos, teremos *diferentes gestos de interpretação* inscritos em diferentes regiões de sentidos. A noção de *interpretação*, amplamente trabalhada por Orlandi (1996b), consiste no fato de que não há sentido sem interpretação, o que indica que os homens estão sempre em atividade de interpretação, ou seja,

sempre comprometidos com uns e não outros sentidos. Tome-se, como exemplo, as diferentes formas de linguagem, com suas diferentes materialidades significando de maneiras distintas[2].

Tendo a linguagem uma relação constitutiva com a interpretação, ela está sempre sujeita ao equívoco. Daí a necessária abertura do simbólico. Mas isso não significa que o sentido pode ser qualquer um. Ao mesmo tempo que há abertura do simbólico, há formas de controle da interpretação. Estamos dizendo que a abertura do simbólico atesta a necessidade de determinação (administração) dos sentidos, que é o mesmo que dizer que os sentidos têm suas direções. É a ideologia que produz o efeito de evidência sustentando sobre o já dito os sentidos institucionalizados, reconhecidos como "naturais".

Vale ressaltar que a ideologia sendo *interpretação* de sentido em certa direção, exerce sua força no modo como as diferentes materialidades significam na sociedade. Expliquemo-nos. Pensando especialmente na prática de leitura do sujeito-leitor, pode-se afirmar que ele não lê da mesma maneira *gibis*, *enciclopédias*, *dicionários*, *revistas de moda*, *revistas pornográficas* e/ou *eróticas* nem mesmo assiste a um *desenho* da mesma forma que a uma *novela*, a um *documentário*, a um *filme* e assim por diante. Estas diferentes materialidades, bem como as imagens que fazem delas não são indiferentes ao processo de leitura. Conforme Orlandi escreve (2001a: 205),

> Os diferentes materiais e as diferentes superfícies determinam diferentes relações com/de sentidos. Escrito, ou oral, letra ou sinal, superfície plana ou multidimensional, parede, papel faixa, letreiro, painel, corpo. Textura, tamanho. Cor, densidade, extensão, tudo significa nas formas da textualização, nas diversas maneiras de formular. Jogo da formulação, aventuras dos trajetos que configuram sua circulação. Acaso e necessidade.

E isto tem a ver com a ideologia, o modo como opera na constituição dos sentidos e dos sujeitos. O que está sendo dito é que as imagens que o sujeito faz a respeito de cada uma das diferentes materialidades acima referidas estabelecem sentidos e relações muito específicos, e por conseguinte, dizem respeito, necessariamente, à inscrição virtual ou efetiva de distintos efeitos de leitor/espectador.

[2] Veremos, nos capítulos 2 e 3, *distintos gestos de interpretação sobre o corpo* (da sexualidade) tanto a partir de uma mesma materialidade quanto de materialidades diferentes. A circulação também tem a ver com o modo como os sentidos são constituídos.

A inscrição imaginária do leitor (ou do espectador), instaurada no processo de leitura, encontra seu correlato no leitor (espectador) virtual ou real, ou seja, aquele com suas determinações históricas. Desta forma, os sentidos produzidos, por exemplo, para cada um dos materiais que acima referimos não se estabelecem pela capacidade especificamente de um tipo de decodificação do sistema lingüístico (ou imagético), mas da relação *imaginária* que é determinada *ideológica e historicamente*. As formações imaginárias também têm em seu "peso" material na medida mesma em que elas são constitutivas do real histórico. Segundo Pêcheux (1969b), há, em toda organização social, mecanismos de projeção. Estes mecanismos de projeção, constitutivos de todo processo discursivo, consistem em imagens que o sujeito faz dele mesmo e do outro, e do objeto do discurso, bem como das projeções dos lugares sociais no discurso. As formações imaginárias que sujeito e sentido se configuram, se constituem, ou seja, ganham identidade e espessura material. Não é indiferente, por exemplo, as imagens que sujeito tem a respeito de uma revista "dita" pornô ou de outras materialidades que aí existem e circulam em nossa sociedade.

Além desse fator, o que está em jogo necessariamente no processo de leitura são as condições de produção do discurso. A este respeito, Pêcheux (*op. cit.*: 77) escreve: "*... um discurso é sempre pronunciado a partir de condições de produção dadas*"[3].

Sem a noção de condições de produção do discurso não é possível compreender a produção de sentido e o modo de constituição dos sujeitos. Considerá-las no processo discursivo significa trazer para a discussão as determinações histórico-ideológicas do dizer e da prática de leitura. Segundo Nunes (1994: 20), a prática de leitura envolve "tanto o sujeito da leitura como as condições sócio-históricas em que ele se insere. Compreende, pois, desde o tratamento dado aos textos, seja individualmente ou a partir de técnicas institucionais, até a situação econômica e política em jogo".

Categorizar uma revista como sendo destinada para um público feminino ou masculino, adolescente ou infantil, ou ainda tipificá-la de "revista de moda", "revista de automóveis" ou ainda "revista de sexo" resulta pois num *gesto de interpretação*[4] que já direciona o leitor para umas e não outras zonas de sentido. Por exemplo, o enunciado "*proibido para menores de 18*

[3] Conservamos o grifo do autor.
[4] Segundo Orlandi (1996:18), "o gesto da interpretação se dá porque o espaço simbólico é marcado pela incompletude, pela relação com o silêncio. A interpretação é o vestígio do possível. É o lugar próprio da ideologia e é "materializada" pela história".

anos", que usualmente aparece nas capas de revistas ditas "sex" ou, se quiser, "pornográficas"/"eróticas", permite um espaço de interpretação e construção de efeito-leitor. É na relação com a linguagem em função da textualidade que o sujeito-leitor se constitui. Isto se dá porque a leitura "implica em uma inclinação do olhar, implica assim numa disciplina" (Orlandi, 2001a:63 lendo R. Barthes). Portanto, é sintomático, no processo de leitura, o leitor ter diante de si uma revista em que aparece um enunciado como o que mencionamos há pouco. Esse enunciado não é indiferente ao processo de leitura. Pelo contrário. Ele implica já certos direcionamentos, inclinações do olhar. Em se tratando de processo material de leitura, pode-se dizer que há um jogo que possibilita o trabalho da interpretação.

Na perspectiva com a qual estamos filiados, é certo afirmar que a leitura é concebida como trabalho do simbólico, sendo a variança própria dela (Orlandi, *op.cit.*). Para se compreender o processo de leitura é necessário atentar ao seu modo de produção, portanto, de sua significação. Primeiramente, é importante que se diga que os processos que incidem na constituição da leitura e dos leitores são processos histórico-sociais. Deste modo, não há "um" sentido no texto que o leitor deve "captar". O sentido, na vertente discursiva, não é apreendido no texto; é o leitor quem atribui sentido para o texto (cf. Orlandi, 1988c). Assim, a *leitura é produzida*. Na constituição do processo de leitura, é configurado o espaço da discursividade em que se instaura um modo de significação específico. Daí o seu caráter material.

Essa nossa reflexão acerca do processo de constituição da leitura continuará nos próximos capítulos, especialmente nos capítulos 2 e 3.

CAPÍTULO 2

A CONSTITUIÇÃO DOS EFEITOS LEITORES E OS GESTOS DE INTERPRETAÇÃO NO PROCESSO DE LEITURA E ESCRITURA

2.1. Trajetos do corpo no corpo histórico da linguagem

Ao longo da história podem ser observados distintos gestos de proibição e controle de obras manuscritas e impressas que se filiaram à tríade *sexo*, *corpo* e *sexualidade*. Em sua obra "História da Sexualidade I", Foucault (1971) aborda magistralmente essa questão quando trata dos procedimentos de *exclusão*. Dentre os procedimentos que ele propõe, o mais típico que constituiu a nossa forma de organização social é a *interdição*. Este procedimento consiste em ***inibir*** os sujeitos a "dizer tudo", a ter "o direito de dizer tudo", a "falar de tudo em qualquer circunstância", pois, para ele,

> qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí o jogo de três tipos de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar. *Notaria apenas que, em nossos dias, as regiões onde a grade é mais cerrada, onde os buracos negros se multiplicam, são as regiões da sexualidade e as da política*: como se o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacifica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes. (grifo nosso).

Dentre os diversos gestos de interdição que temos em nossa história, a Sala Reservada da Biblioteca Nacional francesa, onde está localizada a *Collection de l'Enfer*, é um bom exemplo. Nela, de acordo com Hunt (1999),

> restaram poucas lembranças do segredo que outrora envolvia a famosa Collection de l'Enfer [Coleção do Inferno]. Até 1992, ainda **era necessário preencher um formulário para justificar o "motivo exato da solicitação"**. Um asterisco na página de rosto do formulário remetia a uma observação no verso, segundo a qual "explicações genéricas ou vagas ('pesquisa científica', 'documentação', 'pesquisa pessoal') não seriam aceitas". Ao ler essas

> palavras de advertência torna-se difícil não pensar em bibliotecários afetados e preocupados, que tentam manter livros obscenos fora do alcance das pessoas erradas. (idem: 9) (grifo nosso)

Semelhante a esse gesto, havia aquele de *catalogar* os livros que retratavam a sexualidade de modo muito peculiar, muitas vezes considerados licenciosos pela religião e pela política do século XVII (cf. Hunt, *idem*:12). No lugar do *nome do autor* da obra 'significada' licenciosa – para não dizer *pornográfica* porque este termo é moderno[5] – apareciam somente na lista das obras em prosa e nas fichas catalográficas as *iniciais do autor*, por exemplo, ***M.D.S.*** que indicava ***Marquês de Sade***. Não se podia (ousar) dizer o nome do autor ou de sua obra, o contrário disso significava desacato, subversão à ordem, às autoridades, à família e a religião. Como se pode observar, *obra* e *autor* faziam parte de uma mesma unidade imaginária. Ambos eram remetidos à ordem do interdito na medida em que, como sabemos, o nome próprio *designa* e *refere* (cf. Guimarães, 2002), nesse caso (o das iniciais), o nome próprio está vinculado a uma função de autoria, isto é, a um autor filiado a uma e não outra região de interpretação (a da obscenidade) que o colocava num certo processo social e histórico de leitura(s). O gesto de colocar somente as iniciais do nome do autor no lugar de escrevê-lo por inteiro tem um duplo movimento: ao mesmo tempo em que se proibia dizer/escrever o nome inteiro (tanto da obra quanto do autor) para evitar fazer emergir uma memória (a da obscenidade, perversidade, sexualidade, etc), a existência de iniciais era um modo de sinalizar para o leitor que ele estava diante de algo da ordem do proibido. Na verdade, em si mesmas as iniciais não diziam nada. O que parecia contar ali era justamente a discursividade que elas remetiam, isto é, a forma material que revestiam-nas de sentidos, produzindo, desta forma, um imaginário para a leitura e, conseqüentemente, um efeito-leitor específico. As iniciais já eram um índice que determinava a leitura de obras nas quais o corpo (a sexualidade) era o foco, possibilitando ao leitor "prever" os sentidos que ali iria encontrar.

Na Europa, entre 1500 e 1800, os trabalhos manuscritos e impressos de artistas que falavam/mostravam o sexo geralmente tinham como objetivo chocar e criticar as autoridades políticas e religiosas. Assim, eram obras consideradas 'perigosas' para a sociedade pelo acentuado caráter de denúncia que elas exerciam. Conseqüentemente, além das severas punições, as obras dos escritores eram suprimidas da publicação como aconteceu com a

[5] O termo *pornografia* surgiu em meados do sexulo XIX. Mais precisamente, a palavra pornografia apareceu pela primeira vez no *Oxford English Dictionary*.

antologia de poemas eróticos do século XVIII chamada *Oeuvres badines*, de Piron. Este trabalho foi confiscado pelo seu 'conteúdo' licencioso e obsceno. Entretanto, mais tarde fora encontrado pelo delegado de polícia Louis-Nicolas Violette reproduzido em duzentas cópias não-encadernadas. Para nós, esse gesto sinaliza uma resistência do sujeito face às interdições.

Estes gestos de controle, de interdição em torno do sexo, do corpo, estavam (e talvez ainda estejam) investidos de uma forte preocupação moral. Foucault (1988) chegou a indagar em "Historie de la sexualité" esta inclinação moral presente na vida dos indivíduos e também do discurso do sexo: "por que o comportamento sexual, por que as atividades e os prazeres que deles provêm fazem o objeto de uma preocupação moral?" (apud Araújo, 2000:129).

No século XVII, quando o controle sobre o sexo era forte, as interdições, tais como *reduzir o sexo ao nível da linguagem*, *controlar sua livre circulação no discurso*, *bani-lo das coisas ditas e extinguir as palavras que o tornam presente de maneira demasiado sensível* (cf. Foucault, 1988) temiam chamá-lo pelo nome[6]. *Sem mesmo ter que dizê-lo, o pudor moderno obteria que não se falasse dele, exclusivamente por intermédio de proibições que se completam mutuamente: mutismos que, de tanto calar-se, impõe o silêncio. Censura*. (idem: 21).

Temos na prática discursiva de leitura e de escritura da época em questão a produção já de um imaginário instituído em torno de obras que retratavam o corpo, a sexualidade, em outras palavras, o corpo, enquanto objeto simbólico, sendo aí constituído dentro de uma memória social de leitura/interpretação. Tal imaginário direcionava o leitor para uma determinada região de sentidos, qual seja, a da obscenidade. Embora em nossa atualidade o corpo estabeleça outras relações de sentidos – justamente porque *sujeitos e sentidos não são os mesmos em diferentes épocas* – há, de qualquer forma, uma memória já instituída do corpo que delineia uns e não outros modos de falar dele, isto é, há gestos de interpretação/leitura em torno do corpo: não se pode ler nem falar dele de qualquer forma. Tudo o que já se falou ou se escreveu sobre o corpo ressoa, ainda hoje, no modo como o percebemos/significamos.

Em síntese, há gestos de interpretação. Há injunção à interpretação. Por isso que dizemos, em AD, que a leitura é produzida e tem sua história. Isso mostra a leitura e a escrita enquanto processo de produção de sentidos, ou seja, de *historicidade* (Orlandi, 1987). É sobre esse assunto que iremos tratar mais detidamente na seção seguinte.

[6] Lembre-se da indicação das iniciais no lugar do nome do autor e obra que já comentamos acima.

2.2. Modos de leitura: uma questão de historicidade

Discursivamente, pode-se dizer que há distintos modos de leitura dependendo das condições de produção (CP) em que ela se dá, ou seja, do contexto e de seus objetivos. De acordo com Orlandi (1988a), há vários elementos que podem determinar a previsibilidade das leituras de um texto[7]. Alguns deles merecem aqui destaque:

a) Os sentidos têm sua história, que é o mesmo que dizer que há *sedimentação de sentidos*, segundo as condições de existência (produção) da linguagem;

b) Um texto tem relação com outros textos;

c) O sentido não está no texto mas na relação *autor* e *leitor*;

d) O sujeito-leitor tem suas especificidades e sua história;

e) Sujeito e sentido são determinados histórica e ideologicamente;

f) Há múltiplos e variados modos de leitura, no entanto, como o político é constitutivo de todo processo de linguagem, há, necessariamente, pelo mecanismo de identificação (ideológico), sentidos previsíveis para um texto.

É por esta razão, parafraseando Orlandi (idem: 12), que *não lemos da mesma forma um texto literário e um texto específico, um conto de fadas e um cálculo matemático*. Podemos acrescentar, com o nosso caso específico, que o corpo humano, especialmente as partes em que as áreas erógenas são acentuadas, surtirá(ão) sentidos e efeitos-leitor e de leitura distintos se projetados num livro didático de biologia, na parede de um consultório médico-ginecologista ou das academias de musculação, numa enciclopédia, em obras de arte como a pintura de Goya, de Magritte, de Modigliani, de Cabanel, entre outros artistas cujos trabalhos têm como foco a sexualidade e o corpo. E para ser ainda mais radicais podemos pensar em dois extremos: 1º. o modo como o corpo é concebido por artistas cujas obras estão significadas dentro da discursividade cristã, como é o caso do recorte abaixo. Nessa representação estética fica explícita a tomada da gênese como tema. O corpo aí comparece coberto:

[7] Em Análise de Discurso é certo afirmar que o texto não se limita a um conjunto de frases; texto é unidade complexa de significação.

e 2º. o corpo significado nas/pelas revistas com a etiqueta 'pornô' (a especificidade dessa discursividade será comentada mais adiante).

Considerar a leitura como uma prática discursiva implica necessariamente analisar o seu *processo de produção*. Na perspectiva a qual estamos filiados, é certo afirmar que há uma *materialidade específica do texto a ler* e uma *materialidade do acontecimento de ler*. Neste sentido, concordamos com Zoppi-Fontana (1999:52) quando afirma que essas duas materialidades "intervêm como fatores determinantes na produção de sentidos na leitura, relacionando o funcionamento do texto com suas condições sócio-históricas de produção e com a memória discursiva a partir da qual significa".

Os sentidos produzidos no processo discursivo de leitura para um dado objeto simbólico resultam de gestos de interpretação (Orlandi, 1996). É importante aqui distinguir ***gestos*** de ***gestos de interpretação***. Pêcheux (1969: 78) concebe *gestos* como atos ao nível do simbólico que intervêm no mundo produzindo efeitos de (des)(re)organização e cita alguns exemplos:

> o deputado na Câmara pode ser interrompido por um adversário que, situado em outro "lugar" (isto é, cujo discurso responde a outras condições de produção), tentará atrair o orador para seu terreno, obrigá-lo a responder sobre um assunto escabroso para ele etc. existe por outro lado, um sistema de signos não-lingüísticos tais como, no caso do discurso parlamentar, os aplausos, o riso, o tumulto, os assobios, os "movimentos diversos", que tornam possíveis as intervenções indiretas do auditório sobre o orador; esses comportamentos são, na maior parte das vezes, gestos (atos no nível do simbólico) mas podem transbordar para intervenções físicas diretas.

No entanto, o gesto de que fala Pêcheux não tem o mesmo estatuto teórico que em Orlandi (1996), estatuto este que muito nos interessa. Esta autora aproxima a noção de *gesto de interpretação* e de *gesto* a fim de considerar a interpretação como uma prática simbólica que intervém no mundo, no real do sentido. Segundo essa perspectiva, os gestos de interpretação são constitutivos tanto da leitura quanto da produção do sujeito falante: "Isto porque, quando fala, o sujeito também interpreta. Para dizer, ele tem de inscrever-se no interdiscurso, tem de se filiar a um saber discursivo (uma memória)" (idem: 88).

Ainda esta autora esclarece que leitura e interpretação não se recobrem afirmando que a noção de interpretação é mais ampla, sendo a leitura função da interpretação com suas características particulares.

Pêcheux (1982) traz também a noção de *gestos de leitura*. Nesta perspectiva todo gesto de leitura já constitui um recorte, uma categorização e uma fixação dos sentidos. Lembramos, ainda, que os gestos de leitura enquanto recorte e sedimentação são próprios de nossa formação social. Dessa perspectiva, as instituições têm como função primordial regular imaginariamente o procedimento de leitura dos leitores/espectadores tornando evidente que determinado objeto simbólico seja lido/visto de uma forma e não de outra. Há, portanto, maneiras diferentes de ler, resultado da divisão social do trabalho da leitura.

Como dito anteriormente, para compreender a constituição dos sentidos e o processo de subjetivação instaurados na/pela leitura é necessário atentar às condições de produção do discurso. A compreensão da tricotomia *constituição*, *formulação* e *circulação* (Orlandi, 2002), que são os elementos constitutivos das CP, na análise, permite que o analista tome o texto enquanto *unidade complexa de significação*, garantindo, com isso, que ele não leia qualquer coisa e de qualquer jeito, muito diferentemente do que acontece no trajeto de leitura do leitor com seu dispositivo ideológico de interpretação. Ao contrário deste, para o analista de discurso, a leitura não se estabelece de qualquer forma, gratuitamente, pois ela, assim como as palavras e os sentidos, não está(ão) solta(os) e, sim, regulada(os) por diferentes gestos de interpretação que se dão em posições ideológicas que podem ser analisadas em seu funcionamento. Dito de outra forma, a leitura é regulada por determinações históricas, por relações de poder e por injunções institucionais. É porque há uma divisão social do trabalho de interpretação (cf. Pêcheux, 1982) que se pode dizer que os sentidos são administrados. Assim,

pensando em diferentes práticas de textualização, como, por exemplo, um quadro de Cabanel, ***O Nascimento de Vênus***,

o de Ticiano, ***Vênus de Urbino***,

ou o de Francisco Goya, ***A Maja Desnuda***,

ou ainda obras mais modernas como a de René Magritte (1966), ***A Filosofia da Alcova*** e ***A Eterna Evidência***, e as de

Amedeo Modigliani, por exemplo, ***Nu adormecido com os braços abertos***,

exposto num museu de artes configurará efeitos de leitura e de leitores diferentes se a réplica desses mesmos quadros for exposta na parede de um quarto de (m)(h)otel. O mesmo se dá com as obras que retrata(ra)m o corpo masculino. Dependendo das situações de linguagem, como, por exemplo, as obras de Menell, suscitarão, hoje, levando em conta o seu modo de circulação, relações de sentidos muito diversas se compararmos com a época em que foram produzidas:

Isto se dá por algumas razões: primeiro porque o *modo como os sentidos circulam* contam muito no processo de significação e na configuração dos efeitos de leitura; segundo porque "não há uma forma de leitor mas uma variedade de leitores e, além disso, ***o próprio leitor muda conforme as situações de linguagem***". (cf. Orlandi, 1998a: 23) (grifo nosso). É o caso, por exemplo, das interdições a que foram submetidas as obras de Amedeo Modigliani. Hoje as relações que elas suscitam são outras, ou seja, são outros os efeitos de leitura e de leitores/espectadores porque as situações de linguagem, como já dito acima, sofrem mudanças. Por isso que se diz em AD que a leitura é produzida. A história exerce aí um papel fundante na medida em que a própria constituição dos sujeitos, sua concepção de linguagem e de mundo, se modificam ao longo do tempo, pois as formas das sociedades, o modo de se conceber o corpo, não permanecem os mesmos nas diferentes épocas.

CAPÍTULO 3

OS EFEITOS DE EXPLICITAÇÃO E (HIPER)VISIBILIDADE EM DIFERENTES PRÁTICAS DE TEXTUALIZAÇÃO

3.1. Repensando sobre os sentidos de pornô

É comum encontrarmos nas obras de estudiosos que lidam com a questão do corpo e da sexualidade, principalmente aqueles cujas obras se filiam à mídia impressa e à arte cinematográfica, a afirmação de que a (hiper)***explicitação*** e a ***hipervisibilidade*** de corpos, da felação, do coito, das áreas erógenas são próprias da ordem da região de sentidos do *pornô* enquanto a *sugestão* (insinuação) é própria da ordem do erótico. Em decorrência dessa dicotomia, teremos o seguinte gesto institucional: à *cultura de massa* correspondem as obras pornográficas, aquelas que apresentam um caráter "vulgar e obsceno", que tratam do sexo pelo sexo, e à *cultura erudita* as obras eróticas, aquelas que abordam assuntos relativos à sexualidade com teor "nobre", "artístico" e "estético". Como bem observa Nuno Abreu (1996), essa necessidade em delimitar o que é próprio de cada uma dessas discursividades (erótica e pornô) está fortemente arraigada nos procedimentos e gestos classificatórios da indústria cultural:

> Numa tentativa de delimitação técnico-mercadológica os produtos caracterizados pelo excesso de exposição de ações sexuais explícitas foram nomeados *hard core* (pornográficos), e aqueles marcados pelo sexo implícito, encoberto, sugerido, de *soft core* (eróticos). Essa separação, instituída como um modo de segmentar o mercado, de tratar o produto, acabou por gerar uma demarcação hoje "socialmente estabelecida". (p. 41)

Para nós, este é, pois, um gesto decorrente das *injunções institucionais* que se dão em determinadas posições ideológicas e que produzem, por conseguinte, um dado efeito-leitor. Essa delimitação se dá porque é próprio de nossa forma de organização social – e, principalmente, no caso aqui exposto, do mercado cultural, considerando fundamentalmente o

trabalho eficaz que o imaginário aí exerce – a necessidade de administrar a relação com a incompletude da linguagem. O sujeito que a nossa sociedade pressupõe é o pragmático, isto é, aquele que tem necessidade (imaginária) de um mundo semanticamente normal, com coisas a saber que lhe dão as suas garantias, seguranças. Daí a necessidade (pragmática) do sujeito de linguagem colocar nas devidas prateleiras semânticas esse ou aquele livro (filme, revista, entre outros objetos simbólicos) pertencente a esse e não aquele 'gênero'. Nossa posição é a de afirmar que há um *continuum* entre as regiões de sentido do pornô e do erótico. Filiados a uma teoria como a AD que considera os sentidos historicamente construídos é certo afirmar que as discursividades tanto pornô quanto erótica não são homogêneas e, sim, dão lugar a diferentes movimentos de discurso que se cruzam de acordo com o acontecimento discursivo a que estão submetidas. Neste sentido, concordamos com Souza (2003) quando propõe considerar em sua compreensão de narrativas homoeróticas a problemática dos limites entre o pornô e o erótico. Compreendendo o funcionamento discursivo do filme *Le Pornographe*, de Bertrand Bonello (2001), o autor afirma,

> É consenso entre os pornográficos, ou seja, os profissionais de filmes e contos de sexo, que o foco exclusivo na exposição explícita das partes genitais é o que caracteriza a pornografia como forma de narrar. (...) O núcleo da pornografia, nesse caso, está na atomização do ato sexual, isto é, o ato produzido a ele mesmo: penetração, felação, etc. (...) **A fabricação de um e de outro** [pornografia e erotismo] **não se restringe à matéria bruta do ato sexual**. **Além da nudez de corpos em contato o que conta é o envolvimento do destinatário e dos protagonistas da cena**. (grifo nosso)

O autor propõe – e é o que nos interessa aqui – sair das evidências, do lugar comum que insiste em *etiquetar* todo objeto simbólico que ***expõe o corpo*** como sendo **pornográfico** enquanto o que ***sugere*** (insinua), **erótico**. Isso porque não há pornografia ou erotismo *a priori* – que é o mesmo que dizer que o(s) sentido(s) não está(ão) guardado(s) em qualquer que seja o suporte material (texto, pintura, livro, revista, entre outros). O que há, na verdade, são diferentes textualizações que operam distintamente de modo a produzir uma ***posição para o leitor***. Noutras palavras, estamos insistindo no fato de que não é a **explicitação** ou **hipervisibilidade** *versus* **não explicitação** ou **não hipervisibilidade** que serve para distinguir a *pornografia* do *erotismo* ou mesmo da *não-pornografia* porque, como veremos mais adiante, o efeito de hipervisibilidade/explicitação dos órgãos genitais ou narrativas vinculadas à prática sexual tem de vir junto com a noção de acontecimento (atualização) na confluência de uma

memória. Isto é, ambas discursividades devem ser consideradas num continuum e não fechadas nelas mesmas. Isso não quer dizer que *erótico* e *pornográfico* são as mesmas coisas. A especificidade que distingue um do outro tem a ver com o modo como se constrói as subjetividades dos que observam a cena (de fora) e também os protagonistas e o narrador que dela participam (cf. Souza, idem). Assim sendo, enquanto a **pornografia** se caracteriza pela "indiferença do protagonista diante do desejo dos que lhe assistem fazendo sexo", o **erotismo**, tal como Bataille o entende, consiste "na possibilidade de o leitor/espectador se misturar intimamente aos protagonistas da cena, exatamente porque sabe e partilha dos sentidos que geram prazer e excitação no ato narrado" (ibidem).

Temos observado que tomar estritamente, no plano do verbal, a consideração de marcas lingüísticas, especialmente descrições e designações que referem o corpo de modo a produzir um e*feito de hipervisibilidade* e *realismo*[8], ou ainda, no plano imagético, a colocação do corpo e a explicitação dos órgãos desse corpo justaposta a um modo de enunciação e num suporte material específicos (mostraremos logo abaixo) *como sendo estritamente propriedades da região de sentidos do pornográfico,* resulta numa afirmação equivocada por dois motivos: 1º. na medida em que se trata, como bem observa Souza, "de espaços de enunciação que se bifurcam, ou não" e 2º. por tratar de um processo que, na verdade, diz respeito a determinações históricas, ideológicas.

Para compreender como são as relações discursivas que produzem como efeito o *erótico* distinto do *pornográfico*, Souza[9] propõe que se leve em consideração dois aspectos "sob os quais é possível pensar diferentes modos de narrar cenas sexuais no cinema ou na literatura"[10]. O primeiro dos aspectos está relacionado com o ***envolvimento do destinatário*** na cena, e o segundo diz respeito à ***escrita***, ao ***modo de enunciação*** que produz tanto o narrador quanto os protagonistas da cena. Afirmamos, junto com o autor, que em ambas dimensões é *a modalidade narrativa que pode construir distintivamente a perspectiva pornográfica e a erótica*.

---

[8] Tome-se a título de exemplificação a fala da prostituta Antonia que insiste em *Ragionamenti* "*Fale claramente e diga 'foder', 'caralho', 'boceta' e 'cu*'" ou ainda em *La Histoire de Dom Bougre*, uma freira libertina explica o sentido da expressão "*estar apaixonado*": "*Quando alguém diz: o cavalheiro [...] está apaixonado pela dama [...], é a mesma coisa que dizer: o cavalheiro [...] viu a dama [...] que excitou seu desejo, e ele está morrendo de vontade de meter sua pica na xoxota dela. Esse é realmente o sentido da expressão*". (cf. HUNT, *ibidem*: 38-39)

[9] SOUZA, P. (2003), op.cit., pp. 2.

[10] Acrescentamos, aqui, a materialidade 'revista'.

Tendo isso em vista, o que dizer do recorte abaixo? Diríamos que estamos diante de um material pornográfico pelo fato da *genitália estar exposta*, *hipervisível*? Qual o estatuto da leitura dessa materialidade?

Recorte 1

Colher os frutos de Mídia para saciar antiga fome. Desbravar a escura floresta em busca da fonte que matará a sede de prazer.

In revista *BRAZIL*, nº. 02, ano I

O que estamos pontuando está relacionado com as *histórias de leitura* em que entra, necessariamente, um jogo entre o que é previsível (permanência) e imprevisível (mudança) (cf. Orlandi e Guimarães, 1985). De um lado, previsível porque há um imaginário instituído em cada forma de textualizar os sentidos, no caso aqui, o corpo, o que equivale a dizer que os gestos de leitura estão vinculados às práticas sociais. De outro, imprevisível, pois, os sentidos migram para outras regiões de sentidos surpreendendo aqueles já

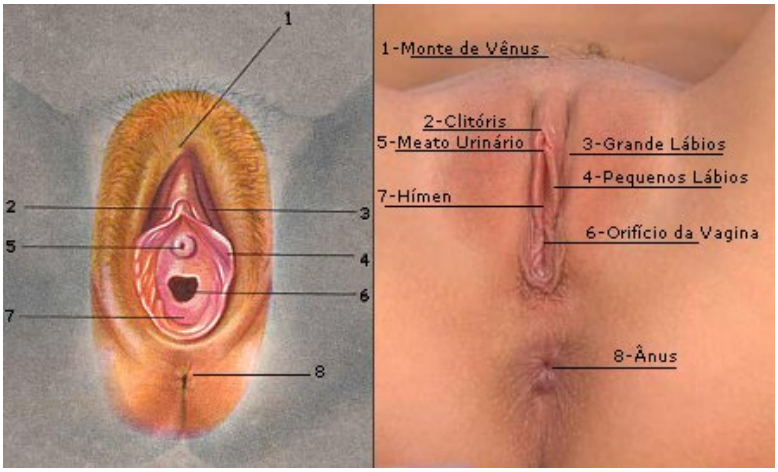
fixados/sedimentados/legitimados pelas instituições sociais. Um outro fator importante a ser considerado é o fato de que a leitura não é dada pelo próprio texto, mas produzida num processo de interação que constitui *leitor*, *texto* e *autor*, em determinadas circunstâncias. Por isso uma abordagem que privilegia a dicotomia erótico *versus* pornográfico *antes* mesmo de se levar em conta o *acontecimento discursivo* e busca etiquetar, como já mostramos, cada uma dessas discursividades em questão como um *bloco rígido*, tende a apagar o caráter material de um processo de textualização no qual os leitores/espectadores são constitutivos. Noutras palavras, considerando que os sentidos não se fecham (Paul Henry, 1988), podemos dizer que não se pode garantir que um objeto simbólico é pornográfico simplesmente pela (super)exposição ou (hiper)visibilidade de órgãos sexuais em cena. O sentido não está *no* objeto, mas, insistimos, é/está estabelecido pelo seu acontecimento. Assim, se, discursivamente, os sentidos não se fecham, o que dizer do *gesto de classificar* objetos simbólicos que expõem o corpo como sendo próprios de um determinado gênero? O que dizer das imagens a seguir: seriam elas pornôs pelas mesmas razões que colocamos na *materialidade discursiva* 1 acima, pelo seu efeito de hipervisibilidade?

Recorte 2

a)

b)

A vagina é um tubo ímpar que vai desde o colo uterino até a vulva. Internamente, a cada lado da abertura da vagina há duas glândulas de meio milímetro, chamadas glândulas de Bartholin, secretoras de um muco que a lubrifica durante a copulação.



A vagina liga o útero aos órgãos genitais externos. Mede, em média, 9 a 12 centímetros. É um órgão de calibre descontínuo. É estreito na vizinhança da vulva e é mais largo em correspondência com o colo do útero: o seu calibre médio é calculado próximo de 24 ou 25 milímetros.

In *site* de anatomia: http://www.afh.bio.br/basicos/Reprod2.htm

Observando as duas materialidades acima (recortes 1 e 2 a,b), vemos que há *efeito de hipervisibilidade* em ambas decorrente do procedimento da **decupagem**[11]. Entretanto tal efeito

[11] Embora o procedimento da ***decupagem***, que significa *cortar em pedaços*, seja bastante recorrente no espaço cinematográfico e em revistas pornôs (cf. Nuno Abreu, 1996: 17), tal procedimento, de acordo com Vieira (ano:

produz sentidos diferentes em cada uma das materialidades apresentadas, o que resulta em dizer que elas não significam da mesma maneira e nem estabelecem efeitos-leitor idênticos. Levando em conta as especificidades das condições de produção de cada uma das materialidades em questão, nota-se que cada uma delas configura uma *posição* diferente para o leitor; a primeira circula nas páginas da revista *Brazil*, que é institucionalmente reconhecida *pornô*, e a segunda foi retirada de um *site* de anatomia operada pelo modo de enunciação ginecológico (médico). Em ambas, há um imaginário instituído (mas diferenciado) no que tange ao modo de significar os sentidos do/sobre o corpo. Com relação ao recorte 2, podemos dizer que ali os efeitos de pornográfico e de erótico não se colocam, pois a imagem do corpo exposto está significada numa certa *ordem do discurso*[12] – a médica – que a torna não-pornográfica e não-erótica. A sobreposição de flechas indicando os nomes técnicos de cada parte que constitui a área erógena na imagem (cf. acima) é um gesto que aponta para a incompletude da linguagem, tendo esta como função *categorizar os sentidos*. Ou seja, as designações técnicas justapostas à imagem fazem dessa imagem não-pornográfica e não-erótica, gesto este que estabelece sentidos já legitimados produzindo um efeito-leitor muito específico. O que torna possível *essa* textualização e não *outra* diz respeito à necessária relação com o simbólico que, em outras palavras, significa que em todo dizer há confronto do simbólico com o político:

> Todo dizer tem uma direção significativa determinada pela articulação material dos signos com as relações de poder. Essas relações se definem por sua inscrição e diferentes formações discursivas que representam diferentes relações com a ideologia, configurando o funcionamento da língua regida pelo imaginário (Orlandi, 2001: 129)

Um dos fatores que corroboram para isso é o modo de enunciação, isto é, no campo do discurso dos especialistas (médicos) e dos cientistas, bem como das instituições familiar, escolar, religiosa etc, os sentidos produzidos para o *corpo* e o *sexo* são *contidos*, ou seja, são

---

84), aparece com muita freqüência no espetáculo da lição de anatomia como um processo de investigação, fragmentação do corpo, enfim, de dissecação; nas palavras do autor: "Tanto o espetáculo da lição de anatomia quanto o cinema possuem como terreno comum, o discurso da investigação e da fragmentação do corpo. O espetáculo da lição de anatomia revela um impulso analítico, uma obsessão com o corpo, sobre que partes do desmembramento recai a ênfase, a atenção detalhada". In: *Anatomias do visível: cinema, corpo e cultura visual médica: Uma Introdução*.

[12] Em Ad, a ordem do discurso, que significa *efeito de sentidos entre locutores* (Pêcheux, 1969), se materializa no texto. A organização textual é o vestígio da materialização. A sua compreensão (da formulação, da organização textual) nos conduz ao modo como a *política do dizer* inscreveu, nela, a memória.

reduzidos a um espaço de **normalidade semântica** que, de acordo com Zoppi-Fontana (1991), diz respeito à estruturação lógica do real:

> São assim conjurados os sentidos "indesejáveis" que poderiam surgir como resultado da suspensão do sentido produzida pelo funcionamento dos discursos irônico, metafórico e metonímico, enquanto processos de significação que fogem das malhas restritivas da ordem do verdadeiro.

Nas enciclopédias, nos livros didáticos de ciência e biologia que tratam da questão do corpo, por exemplo, prevalece uma *imagem de leitura parafrástica*, uma *leitura autorizada* que, para Zoppi-Fontana (idem, p. 56), funciona no duplo sentido: "de critério de *autoridade* – os especialistas dispõem – e de *autorização* – especialistas permitem". De acordo com a autora, esse tipo de leitura é resultado de um processo de **normalização** que visa a um duplo horizonte: de **normatividade discursiva** e de **normalidade semântica**. Neste sentido, cada uma das materialidades apresentadas convoca uma forma própria/específica de textualizar os sentidos do/para o corpo. É a materialidade do discurso fazendo efeito na *textualização*. Se no recorte 2 tem-se um corpo legível e semanticamente organizado por um vocabulário técnico produzindo um de **efeito de dissecação** suscitado pelas setas seguidas por tal vocabulário: *dueto para-uretral*, *óstio externo da uretra*, *glândula maior do pudendo*, *fossa do vestíbulo da vagina*, *comissura posterior dos lábios*, *prepúcio do clitóris*, (cf. recorte 2a) e *grandes e pequenos lábios, clitóris, anus, hímen, monte-de-vênus, orifício da vagina* etc (cf. recorte 2b), por seu lado, no recorte 1, o corpo se apresenta como o lugar de uma necessidade, lugar da construção da identidade nacional, isto é, há uma memória nacional revestindo-o. As palavras ***escura floresta***, ***desbravar*** e ***antiga fome*** trazem em si uma memória com o imaginário da colonização, mas, pela especificidade do espaço de atualização da revista *Brazil*, outros sentidos entram provocando deslocamentos[13]. Temos, portanto, gestos de interpretação diferentes. Especialmente no funcionamento discursivo da revista *Brazil*, a constituição do corpo se dá no espaço de uma memória nacional[14]. Ali o corpo é constituído em relação aos elementos da natureza.

[13] Analisaremos esse recorte no capítulo 6.

[14] Veremos, pelas análises que faremos, que a questão do nacional está fortemente posta no espaço discursivo da *Brazil*. A denominação "revista *Brazil*, uma revista 100% nacional", além da demanda de sentidos do nacional, é um dos indícios que nos permitem dizer que a revista está inconsciente e ideologicamente atravessada por uma memória nacional (cf. capítulos 5 e 6).

Levando em conta o modo de denominação da revista *Brazil* "*uma revista 100% nacional*", podemos dizer que trata-se de um corpo (re)vestido de memória nacional num espaço de atualização pornográfico. O corpo, cuja marca é nacional, é/está constituído na relação do prazer sexual, o que marca diferença com o recorte [2*a* e *b*]. No recorte [1] observa-se o cruzamento de duas perspectivas de memória: a do nacional e a da produção do prazer no campo da sexualidade. Esse cruzamento, ao produzir um equívoco, conduz o leitor/espectador para a região de sentido do pornográfico. O equívoco (deslize) a que estamos nos referindo diz respeito à 'confusão' semântica estabelecida pelo duplo *sexo* e *mata*. Assim sendo, o corpo da mulher, ao ser associado a *órgão sexual* e *frutos/mata*, modifica a posição em que usualmente o leitor é colocado diante da pornografia[15]. Mais precisamente, o consenso dos profissionais de filmes de sexo de que o foco exclusivo na exposição das áreas erógenas é o que caracteriza a pornografia (cf. Souza mais acima) cai, em nosso caso, por terra[16]. Os recortes que apresentamos são exemplares nesse sentido. O efeito discursivo que produz o pornô que, por sua vez, é suscitado pelo modo de enunciar o corpo justaposto à imagem de uma mulher que (se) insinua seu corpo, que encara o leitor e o convida não está dissociado do erótico. Temos ali uma *tendência* ao erotismo. Isso tem a ver com o que, em AD, é dito sem cessar: *os sentidos não têm um lugar definido, eles se movimentam, tornando-se, portanto, imprevisíveis*[17].

Neste sentido, pode-se dizer que nos recortes [1] e [2 a,b] os gestos de interpretação produzidos para o corpo são muito diferentes um do outro justamente pelo fato de estarem vinculados a distintas práticas sociais. No recorte 2, tem-se um corpo atravessado por uma discursividade médica, ginecológica. Há, nesta materialidade, um imaginário instituído do saber científico produzindo um ***gesto de leitura externo***, de ***observador não comprometido***, de um ***olhar anatômico que disseca***, ***classifica***, ***nomeia***, gestos que são regulares na

[15] Estamos dizendo que enunciados (textos) como esse (recorte 1) justapostos a imagens que apontam para o *lugar genital*, saem da instância do puro propósito de excitação.

[16] No artigo em que estamos apoiando nossa compreensão sobre a problemática dos limites entre o pornô e o erótico, SOUZA mostrou muito bem o que estamos aqui chamando a atenção. Este autor buscou o *efeito discursivo* no qual se constrói o *erotismo* de uma típica cena de *sexo explícito*.

[17] Courtine já chamava a atenção dos estudiosos da linguagem, em 1982, quanto a esse aspecto de imprevisibilidade de sentidos produzidos numa dada *formação discursiva* (doravante FD). Para este autor, uma FD diz respeito a uma região de sentidos instável e não, como muitas vezes este conceito vem sendo distorcido/lido insistente e inconseqüentemente como *um bloco fechado nele mesmo*. Nas palavras do autor, '*Nous considérerons ainsi une FD comme une unité divisée, une hétérogénéité par rapport à soi-même:* ***la clôture d'une FD est fondamentalement instable****, elle ne consiste pas en une limite tracée une fois pour toutes séparant un intérieur et un extérieur de son savoir,* ***mais s'inscrit entre diverses FD comme une frontière qui se déplace en fonction des enjeux de la lutte idéologique****'*. (grifos nossos). *In* Philosophiques, vol. IX, número 2. Especialmente em nosso corpus, veremos, pelas análises que apresentaremos ao longo de nosso percurso, que o *erótico* e o *pornográfico* se bifurcam quase sempre.

discursividade da medicina[18]. No funcionamento das nomeações, prevalece um tom – no sentido que Dominique Mangueneau dá a esse termo[19] – predominantemente sério, resultado, como já falamos anteriormente, de um processo de normalização, diferentemente do tom humorístico com o qual revistas 'ditas' pornôs e/ou eróticas tratam o sexo, o corpo. Quanto a esse tipo de discursividade, pode-se dizer que há um imaginário (específico) em torno de uma revista significada "pornográfica" e/ou "erótica" que já direciona o gesto interpretativo para certas regiões (interditadas) de sentido. Basta atentarmos ao rotineiro enunciado que aparece nas capas de revistas desse 'gênero': "***Proibido para menores de dezoito anos***". No entanto, a interdição não diz respeito somente a esse tipo de discurso. No discurso médico há um gesto de interdição específico, na medida em que só se pode dizer o corpo de tal forma, ou seja, a partir de um 'código' ou, se quiser, de *uma forma de dizer*, como já comentamos, autorizado(a)/legitimado(a)/reconhecido(a)[20] pela disciplina médica e, no geral, pela nossa sociedade. Isto indica que para se interditar não é preciso tão somente silenciar, mas também dizer, já que o dito e o não-dito são gestos políticos. Eis aí o efeito ideológico produzindo, no sujeito, a impressão de que só se é possível falar do/sobre o corpo de uma e não de outra forma, justamente porque ele está em plena atividade de interpretação: "ele [o sujeito] está atribuindo sentido às suas palavras em condições específicas. Mas ele o faz como se os sentidos

[18] Esse gesto surgiu com o advento da medicina moderna, cuja necessidade foi a de "entender o corpo, de ler o corpo como se fosse um livro. Como nos diz Michel Foucault, os séculos XVII e XVIII testemunharam uma transformação na prática médica em que o corpo, até então supostamente desconhecido, foi convertido num **objeto legível** por meio de uma variedade de técnicas, que previam desde a dissecação até a manutenção de registros regulares, por meio de notas, diários, relatórios, tudo o que era observável ou registrado deveria ser igualmente superposto, traduzido, permutável. A organização espacial do corpo foi convertida na organização semântica de um vocabulário e vice-versa (...) **O corpo era um enigma à espera de decifração, e a história da profissionalização da medicina, como sabemos, é a da manutenção do controle sobre esse código-livro, o corpo**. **A autoridade do médico dependia da criação desse código, ou seja, da criação de corpos legíveis construídos a partir de várias técnicas de leitura** e, conseqüentemente, de sua interpretação correta a fim de que essas inscrições pudessem ser intercambiáveis entre membros da comunidade médica" (cf. Vieira, *op.cit.*: pp. 81) (grifo nosso).

[19] Este autor nos ensina que o discurso é inseparável daquilo a que se poderia designar como sendo uma "voz", aquilo que "a retórica antiga entendia por 'ethé', as propriedades que os oradores se conferiam implicitamente, através da sua maneira de dizer: não o que diziam a propósito deles mesmos, mas que revelavam pelo próprio modo de se expressarem". Além disso, para o autor, esses efeitos não são impostos ao discurso pela vontade do sujeito, mas pela própria formação discursiva: "Esses efeitos se impõem ao sujeito que, no seu interior, ocupa um lugar de enunciação, fazendo parte integrante da formação discursiva, ao mesmo título que as outras dimensões da discursividade. O que é dito e o tom com que é dito são igualmente importantes e inseparáveis". Aqueles que falam interpelados por uma mesma formação discursiva não só se reconhecem, se identificam pelo que falam, mas também pelo como falam. Quer dizer, além de enunciar "idéias" comuns, imprimem um mesmo tom aos enunciados.

[20] Cf. as setas acompanhadas com os nomes técnicos da área erógena no recorte 2 [a] e [b].

estivessem nas palavras: apagam-se suas condições de produção, desaparece o modo pelo qual a exterioridade o constitui". (Orlandi, 1996:65).

Vemos nesses recortes distintos *vestígios* – tal como Orlandi (2001b) o concebe – da textualização, pelo jogo da interpretação. A sua compreensão nos permite ver como o sujeito está ancorado no discurso, em uma FD, enfim, em um sentido, produzindo, por conseguinte, este e não aquele texto e realizando, assim, o imaginário discursivo da unidade face aos sentidos.

Note-se, ainda, que mesmo se nas materialidades apresentadas há possibilidade da constituição/inscrição de um *olhar na espessura da imagem*, o modo como esse olhar é enredado (mobilizado), concomitantemente pela *forma material do gesto de insinuar* e *expor o corpo* e pelo *modo de enunciação* que a precede, produz-se (em cada uma) um efeito-leitor distinto. No recorte [1], o leitor é *chamado* a ser *cúmplice* da cena que vê. Há, portanto, um espaço (imaginário) para ele na cena. Noutras palavras, tem-se aí a possibilidade do *envolvimento do leitor na ação da cena* e este fator é, de acordo com Souza[21] (idem), o que caracteriza o (efeito) erótico:

> Sob o aspecto do envolvimento do destinatário, o efeito pornográfico marca-se por elementos narrativos que visam somente provocar excitação no espectador ou no leitor (...) As cenas de sexo são descritas com a única função de antecipar ou intensificar o apetite e o prazer no destinatário **fora de cena**. Contrariamente, **se o leitor ou espectador é levado a participar da cena que lhe é narrada, tem-se aí o efeito erótico**. (grifo nosso).

Explicitemos melhor como se dá tal relação. O jogo em [1] está em que o corpo da modelo é *exposto* para que o *outro* (leitor, espectador) olhe a sua sexualidade e participe dela. *É um jogo de querer mostrar e querer ser visto*. Esse jogo é suscitado pelo modo como o olhar da modelo, *ao insinuar (revelar) seu corpo*, sua sexualidade, é endereçado para o observador da cena que está situado fora do campo da imagem mas, ao mesmo tempo, ideal e imaginariamente dentro dela. Ou seja, o olhar da modelo para a objetiva do fotógrafo produz o efeito de que seu olhar tem como cúmplice um outro olhar, qual seja, um leitor/espectador virtual ou real e esse fator é significativo no processo de leitura. O funcionamento que aí se sucede nos permite afirmar que há a possibilidade dos *olhares*, da modelo e do

[21] Especialmente em nosso corpus, a *possibilidade de envolvimento do leitor/espectador na cena narrada* produz um efeito de pornô sem perder o caráter de erótico.

leitor/espectador, *se encontrarem*. Neste jogo, ***quem vê passa a ser visto***, o que confere aí uma relação de proximidade/cumplicidade entre um e outro (voltaremos a esta questão no decorrer das análises).

Neste sentido, o endereçamento do olhar da modelo para o leitor/espectador sugere um convite lascivo, na medida em que seu corpo é exposto, exibido, produzindo um duplo efeito, o de ***desvendamento***, ***revelação*** do corpo e o de ***espreita*** por parte do leitor/espectador. Isto é, o leitor/espectador é fisgado (mobilizado) pela materialidade na medida em que há um corpo em sua frente em *estado de exibição/exposição*. E um dos fatores que corroboram para a mobilização do leitor/espectador na imagem é observar o funcionamento dos apetrechos na textualidade, ou seja, os sentidos que eles produzem no processo de leitura. A lingerie, bem como as jóias nas mãos caindo sobre a genitália, o esmalte nas unhas, fazem parte da encenação. Note-se que se no recorte [2] a mão aparece diretamente na genitália, em [1], a mão está na calcinha que é afastada de um lado a fim de deixar (entre)ver a genitália, como uma espécie de cortina de palco que se abre para desvelar segredos. Desta vez, o efeito não é mais o de *dissecação* como ocorre em [2], mas, sim, o de ***desvendar***, o de ***permitir a espreita***.

A observação do funcionamento das materialidades que apresentamos nesse nosso percurso nos conduziu para a seguinte compreensão: pudemos ver que a diferença que marca o gesto de interpretação médico e pornográfico e/ou erótico no modo de textualizar o corpo é o fato que enquanto neste o gesto é o de ***expor o corpo***, ***exibi-lo***, ***permiti-lo a espreita*** abrindo um espaço de interpretação (de desejo, excitação) para o leitor/espectador, naquele trabalham-se os efeitos da metalinguagem como uma maneira de estabelecer a relação linguagem-mundo produzindo, desta forma, um ***gesto de leitura externo*** no qual o observador é aquele que não se compromete. A partir da compreensão dos dois modos de textualizar o corpo, podemos dizer que a perspectiva/posição na qual o leitor/espectador é enredado na textualização é o que determina o funcionamento de uma dada materialidade. Neste sentido, não é só o modo como um dado suporte material é circulado, mas, em nosso caso, o modo como o corpo nele é textualizado, levando em conta aí, necessariamente, o que Souza bem observa *as personagens que protagonizam, bem como os espectadores e/ou leitores a quem se destina a cena narrada*.

Em síntese, cada gesto de interpretação suscitado por um determinado material inscrito numa formação discursiva específica estabelece e determina distintas relações de sentidos e de efeitos de leitura e de leitor.

3.2. Algumas regularidades das revistas pornográficas

"Eu não sei o que ela é, mas reconheço quando vejo uma".
Potter Stewart, em 1954, definindo *pornografia*.

Para compreender os efeitos de aproximação e cumplicidade suscitados pelo modo de textualizar o corpo no espaço discursivo da revista *Brazil*, será produtivo trazer para esta reflexão o que é específico de um objeto simbólico (uma revista) institucionalmente reconhecido pornô.

Sendo tipicamente uma escrita específica (a pornô), as revistas classificadas como pornográficas têm um modo particular de textualização. Sua forma de significar a sexualidade é o que as difere de outras revistas que também tratam da sexualidade, como *Nova*, *Claúdia*, *Play Boy*, por exemplo. O enunciado do juiz da Suprema Corte Americana que colocamos como epígrafe parece tocar numa questão que importa para nós que lidamos com o discurso: se é possível reconhecer um objeto simbólico como sendo *pornográfico*, qual seria, então, ***a especificidade de revistas pornográficas e que leitores e corpo elas pressupõem***?

Para responder a tal questão apontaremos aqui algumas regularidades das revistas pornográficas. A primeira diz respeito ao seu modo de *textualizar o corpo*, isto é, de colocá-lo em cena. Nas revistas, a narrativa prossegue na medida em que o corpo vai sendo despido. Cada seqüência fotográfica que constitui um ensaio corresponde a um modo de textualização, isto é, cada seqüência se diferencia uma da outra na medida que cada qual corresponde a tomadas diferentes e a momentos (tempos) distintos. Nas seqüências iniciais, o corpo das modelos não aparece totalmente nu, há, antes, todo um jogo de sugestão e insinuação[22]. Na medida em que vão sendo despidos, exibidos, os corpos são reduzidos até, pelo procedimento

[22] Não é só nas seqüências fotográficas que é produzido tal funcionamento como, também, nas seqüências narrativas com caráter de descrição. Ou seja, o ponto forte do pornô, ou melhor, o efeito discursivo que produz o pornô distinto do erótico tem um tempo certo de se dar. O que estamos dizendo é que o *antes* e o *depois* (ou, até mesmo, durante) de tal efeito, ***outros sentidos entram, se cruzando, se bifurcando produzindo equívocos***, isto é, surpreendendo o imaginário institucionalmente construído para a pornografia (cf. recorte [1]).

da *decupagem*[23] ou *close up*, aparecerem, na tela inteira, apenas partes deles (no caso, as genitálias masculinas, femininas). Este último procedimento (a decupagem), resultado do gesto de *expor/exibir* o corpo, institui uma brecha para a entrada do desejo do outro, ou seja, para uma sua interpretação. Afirmando isso não estamos dizendo que há um momento em que o leitor/espectador está fora e um outro momento em que ele está dentro: ele está sempre na relação, comprometido com os sentidos do/sobre o corpo. Neste sentido, afirmamos que o procedimento da decupagem – a visualização da(s) parte(s) erógena(s) numa página de revista após um jogo incessante de *insinuações* e *exibições* do corpo para o leitor/espectador – é materialmente forte na medida em que coloca os olhos do leitor próximos do corpo da modelo, de sua sexualidade, instituindo-se aí intimidade. O olhar, neste caso, desloca-se, por efeito metafórico, chegando a tocar o corpo da modelo. Isto está ligado à outra regularidade de que iremos tratar em seguida.

A outra regularidade tem a ver com o modo de constituição do leitor. O leitor de revistas pornôs é constituído enquanto *olhar*, uma vez que ele é colocado na posição daquele que *olha* alguém que se *exibe* para ele[24]. Tanto no plano verbal quanto no não-verbal, a exibição já é gesto de interpretação que produz um *efeito de visibilidade*, mobilizando o leitor/espectador na cena narrada[25]. Por meio desse efeito, o leitor é constituído enquanto olhar que participa, imaginariamente, do jogo dos protagonistas da cena.

Abreu (1996: 188), ancorado nos postulados de Freud, dirá que "a substituição do contato físico pelo olhar é precisamente a precondição essencial para o *hard core*" e, desta forma, "*a* imagem pornográfica envolveria uma forma direta de endereçamento da *enunciação* na qual o olhar funciona como **substituto** do contato físico" (grifo nosso). Mais adiante, o autor coloca,

---

[23] O termo *decupagem* é um jargão cinematográfico que consiste em cortar em pedaços. (cf. Nuno Abreu, 1996: 17). Como já comentamos, o procedimento da decupagem não é característica estrita de revistas pornográficas. (cf. nota 6, nesse mesmo capítulo)

[24] O modo de enunciação tanto pode construir *um olhar que observa a intimidade dos protagonistas da* cena quanto um *olhar participativo*, olhar que é puxado para dentro da cena. Neste caso, o olhar (o leitor), por efeito metafórico, chega a tocar o/entrar no corpo da modelo. Observar-se-á que este último efeito de olhar funciona como metáfora do contato físico e é o que prevalece em nosso *corpus*.

[25] Não estamos nos referindo às impressões visuais tal como Freud (1972:157) o concebe "A visão consiste numa atividade que é, em última instância, derivada do tato. As impressões visuais continuam a ser o caminho mais freqüente ao longo do qual a excitação libidinosa é despertada", mas ao efeito de visibilidade que as narrativas com estatuto de descrição desempenham no processo de leitura, daí o efeito de realismo que esse tipo de escritura convoca. Quando ao efeito de realismo, é interessante destacar ainda que há, na maioria dos ensaios onde as modelos são apresentadas, concomitantemente por meio de *fotos* e *texto*, uma identificação muito forte com o que é narrado/descrito/comentado e as seqüências fotográficas. Veremos como se dá tal funcionamento nos capítulos seguintes.

"O pornô seria um terreno de exploração (para o olhar), em que a explicitação é apresentada como uma materialização do desejo" (idem, 189).

Para nós não se trata de substituição, mas de que o olhar funciona como metáfora do contato físico, pois, diante da textualidade das revistas significadas "pornôs", pensando imagem e texto concomitantemente, o sujeito-leitor se *submete* (no sentido que Barthes dá a esta palavra, cf. Orlandi, 2001a: 63), isto é, a leitura dos textos e imagens pornôs implica em uma espécie de ***inclinação***, o olhar inclina-se sobre *um* ponto do texto-imagem e não outro, atravessando a espessura da materialidade. O que estamos afirmando é que na medida em que há *imagens* de mulheres que encaram o leitor e exibem seus corpos, seus sexos, justapostas a *enunciados* que remetem à descrição desses corpos, constitui-se um lugar para ele na cena, de modo a se misturar intimamente com os protagonistas da cena.

Como já comentamos, o modo como o corpo feminino é significado constrói um olhar tátil. Não queremos com isso dizer que as revistas pornôs funcionam da mesma maneira. Se para Stewart (1954, apud Abreu, 1996: 32), representação pornográfica:

> É aquela que combina dois aspectos: ela tem uma certa função ou intenção de despertar sexualmente sua audiência, e também tem um certo conteúdo, representações explícitas de material sexual (órgãos, posturas, atividade etc). Um trabalho tem de ter ambos, esta função e este conteúdo, para ser uma peça de pornografia.

para nós ela não se dá da mesma forma em todas as revistas do gênero. Embora o corpo seja o objeto principal de todas elas, o modo como ele é formulado, textualizado é o que as diferenciam[26]. Mais precisamente, o que estabelece diferença entre uma revista e outra é a identificação da posição de sujeito a uma função de autoria. Observando isso, é possível compreender os sentidos produzidos para o corpo feminino.

Como dissemos há pouco, as revistas pornográficas supõem, pela própria estrutura que instauram nas páginas impressas (fotografias, anúncios de leitores com suas fotografias eróticas, etc) um leitor constituído enquanto *olhar* que se distingue do *voyeur*. A diferença entre um e outro está no modo como essas duas posições são constituídas na textualidade. O *voyeur* é um lugar de construção em que ele, na posição de público que *observa*, se constitui

[26] Na verdade, esse caráter está relacionado com a função de autoria. Voltaremos a essa questão somente no capítulo 4.

independentemente do que lhe é dado para ver. Ainda que o olhar do fotografado se lance para o *voyeur*, ele não é lançado de maneira insinuante a ponto de produzir um efeito de ***convite lascivo***, e por conseguinte, de ***cumplicidade*** como acontece no funcionamento das revistas pornôs que (re)querem a participação/cumplicidade do outro nas narrativas e nas seqüências fotográficas. A famosa obra de Ingres, "Banho Turco", é um ótimo exemplo para compreendermos tal diferença. Seu gesto de acentuar o erotismo nos corpos das mulheres nuas, cujos olhos não estão voltados para aquele que é colocado na posição de observar o acontecimento da cena do banho, é bastante sintomático:

A forma redonda da pintura, que simula alguém olhando a cena do banho por uma pequena abertura, como se olhasse pelo buraco de uma fechadura, estabelece um modo (voyeurista) de olhar a nudez dos corpos. Fica aí a impressão de alguém assaltando a intimidade das banhistas, roubando a cena mas permanecendo anônimo, do lado de fora. Isso não quer dizer que o olhar, disfarçado, curioso, não entra na cena. Na verdade, ele permanece do lado de fora tentando captar aquele momento interno/interior. O olhar que aí se constitui é daquele que experimenta usurpar imagens de um mundo que não é o seu, através de uma janela indiscreta. Ou seja, tal funcionamento promove a instauração de um olhar furtivo, que não é/está surpreendido pelo olhar do(s) protagonista(s) da cena e ainda dá especificidade à posição de um leitor/espectador constituído enquanto *voyeur*. Essa posição na qual o leitor/espectador é colocado pode ser

notada em objetos simbólicos que focalizam o corpo, como revistas de moda, publicidade, livros de medicina e de Biologia etc. Nestes, por exemplo, em que o procedimento de decupagem (hipervisibilidade) é recorrentemente trabalhado (cf. Vieira, *op. cit.*), há a possibilidade da inscrição de leitor concebido enquanto *voyeur* mas não a de um olhar cúmplice, como ocorre nas revistas 'ditas' pornográficas. Em materiais cuja ordem do discurso é médica/biológica o olhar é constituído para fora da cena enquanto as revistas pornôs, especialmente a revista *Brazil*, por um modo particular de enunciação e designações justapostas às seqüências fotográficas, mobilizam o leitor puxando-o, atraindo-o, para dentro da cena[27].

Portanto, o gesto de apropriação de uma revista pornográfica corresponde, no plano imaginário, à apropriação da mulher que posa para o leitor/espectador. Assim, o que há diante de seus olhos não é um papel impresso apenas, mas, parafraseando Machado (1984), *uma mulher que lhe expõe sua plástica, que lhe sorri e que lhe deposita o olhar*. Nas palavras do autor:

> Presa fácil das armadilhas da enunciação, o espectador entra no jogo articulatório da fotografia, ocupando "naturalmente" o espaço do Ausente. A cena que se abre para ele, aparentemente "real" e objetiva, é uma paisagem que se oferece ao seu olhar privilegiado, que lhe é dada a ver com exclusividade, como se tudo tivesse sido forjado apenas para lhe ser exibido. Em termos freudianos, o seu olhar é ao mesmo tempo *escopofílico* (porque transforma o visível em objeto do seu olhar) e *narcisista* (por que o que ele vê, em decorrência da particular topografia do espaço, é devolução do seu próprio olhar). A fotografia pornográfica, de ampla difusão entre o público masculino principalmente, é a melhor evidência desse envolvimento: *o que o espectador vê na foto não é simplesmente a mulher nua, mas uma mulher nua que posa para ele, que expõe sua plástica para ele, que lhe sorri e lhe deposita o olhar*. (grifo nosso).

Direcionando a discussão especificamente para o nosso objeto de investigação, isso que Machado muito bem observa tem a ver com o modo como se opera o pornográfico na relação do leitor com, simultaneamente, as imagens fotográficas justapostas à descrições, enunciados e designações. A operação pornográfica implica o leitor numa posição que constitui o olhar como dispositivo que, por sua vez, produz o objeto a ser visto. Noutras palavras, o que o autor

[27] Somando ao que dissemos, há, ainda, a possibilidade de o leitor entrar em contato com as modelos por correspondência (estamos aqui nos referindo à revista *Brazil*). Esse gesto explicita bem a relação de intimidade/aproximação estabelecida entre modelo e leitor/espectador. Confira recortes nos próximos capítulos.

chama a atenção é para o modo como o leitor/espectador é mobilizado, capturado pela textualização, isto é, a posição na qual ele é colocado em relação à materialidade imagética e, em nosso corpus, também ao modo de enunciação. Neste sentido, o efeito discursivo que produz o pornográfico se dá, conjuntamente, pela ***introdução do olhar da dona do corpo para o leitor/espectador*** e ***seu gesto de exibição*** mediados por ***enunciados*** e ***designações que referem esse corpo***. Em síntese, o gesto do olhar e o de exibir(se) e os enunciados que descrevem o corpo produzem o efeito pornô. Assim, *o insinuar-se para o espectador/leitor* permitindo a *espreita* faz do objeto *pornográfico*, como acontece no recorte [3][28], a seguir:

Assim, abrir as páginas de uma revista pornográfica corresponde a um gesto no nível do simbólico. O sujeito-leitor se constitui na relação com a linguagem em função da textualidade. Portanto, não há um sujeito-leitor dado a *priori*, ao contrário, o que há é um sujeito que se submete à textualidade. Neste sentido, a leitura implica em uma inclinação do olhar, numa disciplina:

> Diante do texto o olhar "bate" em pontos diversos, mas pela sua inclinação, há uma disciplina que faz com que o olhar dirija-se a esse e não aquele ponto. E isso se dá face à resistência material do texto à qual o sujeito se "submete", inclina-se. (Orlandi, idem: 63).

[28] Compare este recorte [3] com o [2a,b]. Neste último, como já comentamos, temos um gesto de leitura externo, de observador não comprometido e a ausência do olhar da dona do corpo.

Se assim podemos dizer, a relação do leitor, constituído enquanto *olhar*[29], com uma revista pornô é sinestésica, ou seja, requer participação do leitor na narrativa lida. Dito de outra forma, seu envolvimento com uma revista pornográfica, que se constitui pela leitura, pelo olhar, portanto, funciona metaforicamente pelo *tato*. O olhar chega a tocar o corpo daquele que é narrado, descrito, fotografado. Deslocamos aqui a posição de N. Abreu (1996: 150) que define o olhar como derivado do tato: "O olhar é (também) derivado do tato, o corpo do espectador, uma espécie de registro, e a câmera de vídeo (associa-se tanto a um olho quanto a uma mão) também é "tátil"", para pensá-lo enquanto metáfora do contato físico. Neste sentido, o que há é mais do que uma imagem, mas uma mulher posando, expondo seu corpo para o leitor/espectador permitindo um comprometimento íntimo com este. Este gesto também está relacionado com o efeito de realidade, de presença, que as imagens fotográficas comumente produzem: o referente (a mulher) está ali, bem diante do leitor[30]. Separamos um trecho da obra de Roland Barthes, *A Câmera Clara*, de 1980, no qual sintetiza o efeito de presença/realismo que a imagem fotográfica comumente produz:

> Uma fotografia está sempre na origem deste gesto; ela diz: isto, é isto, é assim! (...) Mostrem as vossas fotos a qualquer pessoa; ela mostrará também as suas: <<Olhe, aqui está o meu irmão; ali sou eu quando era pequeno>>, etc; a Fotografia nunca é mais do que um canto alternado de <<Olhe>>, <<Veja>>, <<Aqui está>>; ela aponta com o dedo um certo frente-a-frente, e não pode sair desta pura linguagem dêitica. (...) Com efeito, uma determinada foto não se distingue nunca do seu referente (daquilo que representa), ou, pelo menos, não se distingue dele imediatamente ou para toda a gente (...) Por natureza, a Fotografia (...) tem qualquer coisa de tautológico: nela, um cachimbo é sempre um cachimbo, infalivelmente. Dir-se-ia que a Fotografia traz sempre consigo o seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no próprio seio do mundo em movimento: eles estão colados um ao outro, membro ao membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios.

[29] Trata-se de um olhar atravessado por um discurso.

[30] Embora falemos em *efeito*, há uma concepção de imagem enquanto cópia fiel da realidade marcando fortemente o campo da antropologia visual e, principalmente, o leitor comum com seu gesto de interpretação que se dá em um dispositivo ideológico. Não pensamos que há transparência na imagem fotográfica. Sabemos que todo objeto simbólico demanda sentidos, interpretação. Na filiação teórica da AD, o referente é tratado como aquele historicamente construído. Analogamente a esta posição, para Machado (1984) a imagem fotográfica consiste num retângulo que recorta o visível, ela passa necessariamente por um processo de seleção, de escolha, de um campo significante limitado pelas bordas do quadro. Tal seleção isola outras zonas possíveis, circunvizinhas. Vale lembrar que essa *escolha*, efetuada pelo obturador com a necessária participação do olho de um fotógrafo, é compreendida aqui como dada *na* história. Como uma espécie de tesoura que recorta o que deve ser valorizado separando o que é acessório, estabelece-se uma espécie de organização das coisas visíveis dando a impressão de realidade (cf. Machado, *op.cit.*).

Esse efeito de realismo não é só e unicamente suscitado pelas imagens fotográficas, o modo de enunciação, com sua especificidade, também produz tal efeito.

Todo esse movimento de sentidos que mostramos, isto é, a especificidade do(s) (s) efeito(s) discursivo(s) que produz(em) o pornográfico constitui um modo especial de operação. O que estamos dizendo é que as revistas pornôs, e mais precisamente o nosso corpus, operam nesta direção, isto é, elas operam o pornográfico que as constituem sem, no entanto, perder o seu potencial de caráter erótico.

CAPÍTULO 4

A CONSTITUIÇÃO DO IMAGINÁRIO NACIONAL

"Moro num país tropical/ Abençoado por Deus/ E
bonito por natureza/ Que beleza!".
País Tropical, Jorge Bem
"Brasil, meu Brasil brasileiro, do mulato e do estrangeiro"
Aquarela do Brasi
"Esse corpo moreno / cheiro e gostoso"

Os trechos de música acima dizem muito sobre o Brasil e principalmente sobre a 'mulher brasileira justamente porque fazem parte do imaginário nacional. Neste sentido, mais do que meros trechos de música, estamos diante de algo da *ordem do já-dito*. Esse modo peculiar de o brasileiro (se)significar o seu país está relacionado com uma memória construída historicamente que ressoa com toda sua força material em nosso cotidiano. Assim, sendo materialidades simbólicas, essas letras, assim como as lendas, os mitos, hinos etc, funcionam como imagens enunciativas, ou seja, são efeitos da identidade histórica da nação brasileira que nos permite dizer o que *é* o Brasil: país tropical, país em se plantando tudo dá, país exuberante, da terra das mulheres sensuais! E ai vai. Noutras palavras, nas diferentes materialidades que colocam como foco a nação brasileira ecoa um discurso *sobre* o Brasil historicamente construído que encontra filiação em diversos discursos fundadores[31].

Neste capítulo traremos para a discussão dois textos: *O Tratado da Terra do Brasil*, de Pero Magalhães Gândavo e a *Carta*, de Pero Vaz de Caminha, além de alguns trechos de textos de cronistas para tornar visível um *certo gesto de leitura sobre Brasil* que vemos, ainda que de modo deslocado, ressoar em nossos dias.

4.1. Os discursos fundadores

De acordo com Orlandi (cf. 1993d:7), os discursos fundadores têm relação com a história de um país. Esses discursos funcionam como referência básica no imaginário constitutivo desse

[31] Ver definição a seguir.

país. *Fundador* não quer dizer que os sentidos tenham um início *punctual*. O *discurso fundador* corresponde à noção foucaultiana de "instauração de discursividade". Esta noção não está estritamente relacionada aos autores com suas obras, mas quando eles "produzem alguma coisa a mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos" (apud Orlandi, idem: 24). Dito de outro modo, os discursos fundadores intervêm no já-dito instalando o efeito do novo que, por sua vez, produz o efeito do familiar.

Pensemos em dois momentos da história distintos em sua cronologia mas que nos interessam enquanto posições na memória: o gesto da descoberta em Pero Vaz de Caminha, em sua *Carta*, e em Pero M. Gândavo em seu *Tratado da Terra do Brasil*, de um lado, e o gesto de construção de uma identidade nacional em José de Alencar, de outro. (Estamos compreendendo-o enquanto um representante de uma posição).

Vale salientar que visamos tais textos enquanto exemplares do discurso, remetendo-os a uma formação discursiva que os regulam e que, por sua vez, têm uma relação determinada com a formação ideológica. Fazendo isso, encontraremos o que é sistemático, regular, constante, em relação ao funcionamento do discurso. O que nos interessa, portanto, é a discursividade instaurada pela posição de sujeito na memória.

Para nós, os discursos do descobrimento constituíram-se em uma formação discursiva pelo fato de instaurarem uma memória que ressoa em nosso dia-a-dia.

Para compreender melhor isso que estamos falando, comecemos com a leitura do trecho da carta de Caminha e depois a de Gândavo, na tentativa de deter, neles, discursos que apontam sentidos instaurados sobre as terras brasileiras:

Recorte [1]:

> Tome Vossa Alteza, porém, minha ignorância por boa vontade, e creia bem por certo que, para aformosear nem afear, não porei aqui mais do que aquilo que vi e me pareceu. (...) Neste dia, a horas de véspera, houvemos vista de terra! Primeiramente dum grande monte, mui alto e redondo; e doutras serras mais baixas ao sul dele; e de terra chã, com grandes arvoredos: ao monte alto o capitão pôs nome – o Monte Pascoal e à terra – a Terra da Vera Cruz. (...) Dali avistamos homens que andavam pela praia (...) Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Nas mãos traziam arcos com suas setas. (...) A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem-feitos. Andam nus, sem nenhuma cobertura. Nem estimam de cobrir ou de mostrar suas vergonhas; e nisso têm tanta inocência como em mostrar o rosto. (...) Esta terra, Senhor, me parece que da ponta que mais contra o sul vimos até à outra ponta que contra

> o norte vem, de que nós deste porto houvemos vista, será tamanha que haverá nela bem vinte ou vinte e cinco léguas por costa. Tem, ao longo do mar, nalgumas partes, grandes barreiras, delas vermelhas, delas brancas; e a terra por cima toda chã e muito cheia de grandes arvoredos. De ponta a ponta, é toda praia parma, muito chã e muito formosa. Águas são muitas; infindas. E em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo, por bem das águas que tem.
>
> Trecho da *Carta*, de Pero Vaz de Caminha

Recorte [2]:

> Há nesta provinçia muita copia de leite de vacas, muito arroz, favas, e feigões, muitos inhames e battátas, e outros legumes q fartão muito a terra. Há muita abundançia de marisco e de peixe por toda esta costa. Com estes mantimentos se sustentão os moradors do Brasil sem fazere gastos nem deminuire nada e suas fazendas. (p. 157) (...) Outras muitas fruitas há pello matto dentro de diversas quallidades, & são tantas que ia se acharão pella terra dentro alguas pessoas e sustentarão se cõ ellas muitos dias sem outro mantimento algu. Estas que aqui escrevo são as que os portugeses tem antre sy e mais estima e as milhores da terra. Alguas fruitas deste Reino se dão nestas partes – S – muitos melloes pepinos & figos de muitas castas, romãas, muitas parreiras q dão huvas duas três vezes no anno, e tanto que huas se acabão começão logo outras novamete, & desta maneira nunca está o Brasil sem fruitas. De limões & laranias há muita infinidade: dão se muito na terra estas arvores despiño & multiplicão mais q as outras. (p. 177). Também affirmao algus homes q virão serpentes nesta terra com aza mui grandes e espantosas mas achao se raramente. Há muitos lagartos e grades pelos Rios dagoa doce e pellos matos, cuios testicullos cheirao milhor que almiscre e a qualq[eu]r Roupa q os chega fica o cheiro pegado por muitos dias. Os bichos mais feros e mais dannosos q há na terra são Tigres, são algus destes animais tamanhos como bezerros. (p. 231)
>
> Trecho do "*O Tratado da Terra do Brasil*", de Pero de Magalhães Gândavo.

Os recortes acima mostram o europeu na relação de contato entre uma cultura diferente da sua. O gesto de narrar/descrever é já gesto de interpretação que se materializa na textualidade. Em tal gesto vemos a inscrição do olhar europeu funcionando. Mais do que textos, estamos diante de discursos da descoberta, atestando aí o trabalho material do imaginário. E se é certo afirmar, estes são discursos fundadores na medida que, como falamos mais acima, ao instalar o efeito do novo, produz o efeito do familiar, do evidente, de um país a-histórico, cultural (cf. Orlandi, 1990). Em ambos textos, vemos o gesto de leitura do europeu diante do Novo Mundo. Num gesto ambíguo, de maravilha e estranhamento, o olhar europeu fotografa a *Terra de Santa Cruz* para ficar para sempre como registro histórico a definição do que *é* o Brasil: ***"Tem, ao longo do mar, nalgumas partes, grandes barreiras, delas vermelhas, delas brancas; e a terra por cima toda chã e muito cheia de grandes arvoredos. De ponta a ponta, é toda praia***

parma, muito chã e muito formosa" (Caminha), ***"Há nesta provinçia muita copia de leite de vacas, muito arroz, favas, e feigões, muitos inhames e battátas, e outros legumes q fartão muito a terra. Há muita abundançia de marisco e de peixe por toda esta*** *costa*" (Gândavo).

Mesmo sendo textos diferentes, a posição-sujeito é a mesma justamente porque o espaço de interpretação gira em torno de um mesmo paradigma: a entrada a uma nova realidade que se apresenta ao europeu. Diante dessa realidade, o gesto de narrar do europeu, que não está dissociado da descrição, instaura sentidos para as terras brasileiras. Observe-se que a Terra de Vera Cruz é significada enquanto *Paraíso da América, Novo Éden, Terra da Promissão, Clima de primavera, terras férteis, boas águas, frutos deliciosos, caça e peixe abundantes, grande extensão territorial* (cf. Romero, A. 1967). Assim, interessa-nos os processos de significação que o modo de enunciação constrói e que entram nos processos de formação de um país, constituindo nossos processos de identificação.

Além das descrições suntuosas que acabamos de ler, encontramos, ainda na *Carta* que Pero Vaz enviava a El-Rei Dom Manuel I, um gesto de interpretação sobre os habitantes do novo mundo:

> Bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos, compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tinham nenhuma vergonha [...] E uma daquelas moças era toda tingida, de baixo a cima daquela tintura; e certo era tão bem-feita e tão redonda, e sua vergonha (que ela não tinha) tão graciosa, que a muitas mulheres da nossa terra, vendo-lhe tais feições, fizera vergonha, por não terem a sua como ela.

A mulher comparece no gesto do olhar do europeu como formosa[32]. Eis aí a confrontação do europeu com o novo, o diferente. É a partir desse frente a frente com o não-familiar, que os novos sentidos irrompem e ganham *certos* contornos da posição daquele que olha, isto é, com todas as determinações histórico-ideológicas que configuram tal olhar.

As "impressões" do europeu sobre o país que é, na verdade, um gesto de leitura (de um certo olhar) sobre o Brasil, seu clima e sua gente deram corpo à uma extensão de terra, que passaram a constituir a nossa história. Tais impressões são vestígios de um discurso que define o 'ser brasileiro' e por isso mesmo funciona como um discurso fundador na medida em que

[32] Outros cronistas e viajantes compartilham a mesma idéia: "A gente desta terra he toda alva; os homês mui bem dispostos, e as molheres mui fermosas, que nam ham nehûa inveja às da Rua Nova de Lixboa" (Souza, apud Fiorin, 2000:33)

sentidos vão sendo construídos, fixados e excluídos. Isto acontece porque diante do Novo Mundo, o europeu, com a memória européia estabelecida, atribui sentidos a um mundo ainda sem sentido justamente porque não tem uma escrita.

4.1.2. Fragmentos da memória nacional

Parafraseando Pêcheux (1969), podemos afirmar que os sentidos sobre o Brasil não surgiram *numa inocente solitude*. Como sabemos, os sentidos têm relação com a história e no caso aqui apontado, têm a ver com uma *certa* história. Os sentidos de brasilidade que as letras de música que colocamos como epígrafe produzem estabelecem relação com os discursos fundadores na medida em que conferiram sentidos para o território brasileiro. Sentidos que deram contorno, corporeidade ao Brasil e que mesmo hoje constituem o ideário brasileiro.

Vemos aflorar nesses textos um gesto de interpretação muito específico: deparamo-nos com um quadro do Brasil pintado tipicamente aos moldes do olhar europeu: *terra com uma vasta e selvagem natureza, abundante em alimentos (frutas, remédios, ouro, etc), em animais e gente selvagens, climas optimus, índias sensuais*.

4.1.2. Os gestos de leitura dos cronistas

> Jean de Léry exclama um dia extasiado com a natureza brasileira:
> "*Oh, Senhor, como as tuas obras são maravilhosas!*"
> Abelardo Romero (1967: 45)

Encontraremos em outros "documentos" o mesmo gesto de interpretação, isto é, a terra sendo descrita com os elementos do *locus amoenus*: bom clima, rios, águas salutares, muitas árvores.

Será assim com outros textos que apontam para um discurso fundador: a imagem do Brasil como o país da *natureza bruta*, *exuberante*, *selvagem* e *abundante*. Para Damião de Góis, por exemplo[33], cronista de D. Manuel, o Brasil era uma terra "muito fresca e viçosa". Há, igualmente, outros textos cujos efeitos de sentidos caminham nesta mesma direção: a natureza brasileira significada enquanto um jardim do éden. Citemos alguns deles. Para os tripulantes da

[33] A obra de Abelardo Romero "Origem da Imoralidade no Brasil", de 1967, traz relatos importantes de alguns cronistas que estiveram no Brasil. Todos os relatos que aqui citaremos serão extraídos de seu livro.

frota de Cabral o clima aqui era "ameno como dentre Douro e Minho". Ao se referir às terras brasileiras, Gabriel Soares diz "mui sadia, fresca e lavada de bons ares". Simão de Vasconcelos diz que o Brasil é "país sem igual no universo, maravilhosamente embelezado de muitos e grandes rios". Cardim, que segundo Romero (op. cit.) vivia na Bahia no fim do século XVI, achava o clima "temperado de bons, delicados e salutíferos ares". E por aí vão os sentidos construídos para a nação brasileira.

O que nos interessa nos textos e enunciados que apresentamos são as imagens enunciativas, isto é, a(s) imagem(ns) que ressoa(m) na memória:

> Ainda que nem sejam exatamente os que repetimos em nosso discurso social, diferentes já do que encontramos nos documentos históricos. Não são os enunciados empíricos, são suas imagens enunciativas que funcionam. O que vale é a versão que "ficou" (Orlandi, ibidem: 12)

São textos e enunciados sobre nossa história que se instalaram na memória e que repercutem efeitos em nosso dia-a-dia, no modo como o brasileiro se significa e significa o seu próprio país. A observação dos gestos de interpretação neles inscritos nos serão produtivos para compreender os gestos de interpretação do nosso objeto de investigação: a revista *Brazil*. Mais precisamente, esse recorte que fizemos a respeito do *clima tropical*, da *abundância*, entre outros elementos de nossa *fauna* e *flora* "registrados" pelos cronistas, têm uma importância relevante em nosso objeto. (voltaremos a essa questão mais adiante).

Saltando agora para um outro ponto da história (não no sentido cronológico, mas como fundação de processos discursivos), temos o *Romantismo Brasileiro* concebido, para nós, como um acontecimento discursivo singular ou, nas palavras de Fragoso (2001:29), "como aquele movimento discursivo que irrompe como diferenças que se instalam em relação ao que já foi dito antes neste espaço de memória específico".

As produções literárias elaboradas durante o Romantismo, fundamentalmente as de José de Alencar[34], muito nos interessa nesse trabalho. Enquanto um acontecimento de linguagem, portanto, enquanto discurso, a escritura alencariana[35] é instauradora de uma posição discursiva (nacionalista) na medida em que resulta de "gestos de interpretação" sobre o Brasil, sobre o corpo do brasileiro. Tal gesto instaurou uma memória que é fundadora de um pensamento

[34] Estamos tomando aqui José de Alencar enquanto representante de uma posição, sujeito na memória.
[35] Estamos pensando especialmente em *Iracema* e *Guarani*.

nacional. Esta posição nacionalista, construída pelo discurso romântico, resulta da necessidade de produzir uma identidade para o país.

Segundo Fragoso (idem), o Romantismo foi a peça nevrálgica para a constituição da identidade da nação brasileira. Junto com ele, as Gramáticas e os dicionários exerceram sua força: "a construção desses objetos históricos, então, instaurava o imaginário de uma língua nacional" (*idem*: 51). Além disso, no gesto de fundação de uma língua nacional um *modo peculiar de dizer* a nação e sua gente irrompia. Sendo assim, a língua nacional não estava (não está) dissociada da literatura romântica. Esta vai corroborar para o surgimento de um ***modo de dizer*** que será crucial no gesto de separação de Portugal. O autor romântico era quem legitimava uma certa (prática) escrita dessa língua nacional: "Ele estava no lugar de quem interpretava (descrevia) esta língua para o brasileiro, ou seja, ele instituía uma certa interpretação/leitura para esta língua (escrita) nacional" (*ibidem*, 52).

Embora sejam movimentos independentes, com a necessidade de independência política e lingüística, Romantismo e nacionalismo[36] fundem-se. É nesse sentido que o Romantismo brasileiro constituiu-se num movimento nacional. Decorre dessa fusão o lugar de destaque ocupado pela *natureza* no interior do Romantismo. (cf. Fragoso).

A exaltação dos valores nacionais, bem como a presença recorrente (repetitiva) dos elementos de nossa flora e fauna brasileiras atestam os gestos de interpretação inscritos no discurso dos escritores românticos. A escritura alencariana, em especial, nos interessa na medida em que ela funda uma discursividade para a nação brasileira, para o corpo do brasileiro. Em suas obras (Iracema e O Guarani, principalmente) encontramos como referência básica o sentimento de exaltação das riquezas naturais do Brasil. Quanto a essa filiação de sentidos, Fragoso (*op.cit.*: 148-9) nos diz:

> Tematizando o naturalismo (a natureza e o índio) como essência do Brasil (pois foi dessa maneira que os autores românticos interpretaram a necessidade de afirmação brasileira), os românticos estavam produzindo certos sentidos para este país, e não apenas fazendo literatura.

O discurso romântico, como bem coloca o autor, está diretamente ligado à questão da instituição e afirmação de uma identidade nacional, sendo a *natureza* e o *índio* os maiores

[36] Lembremos, ainda, que o nacionalismo brasileiro encontrou na *natureza* o seu maior representante. Esse acontecimento vai fazer efeito na maneira de dizer a nação.

representes do sentimento nacional. Este gesto de interpretação sobre o corpo brasileiro na relação constitutiva com a natureza vai marcar decisivamente a literatura romântica brasileira, isto é, a presença de elementos da fauna e flora brasileiras pode ser encontrada, só para citar um exemplo, na construção da personagem alencariana *Iracema*. Neste gesto de interpretação "O sentido de brasilidade era concebido em relação a uma imagem romântica do país", o que construía uma relação muito específica para a natureza, o índio, o nacionalismo, a mulher, enfim, esta relação vai fundar um *modo de dizer outro*.

Tomemos alguns enunciados constitutivos da escritura alencariana a fim de fazer ver o modo como o corpo do brasileiro está sendo significado, em uma palavra, formulado:

> Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha *os cabelos mais negros que a asa da graúna*, e *mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era doce como seu sorriso*; *nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado*. *Mais rápida que a ema selvagem*, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas. (grifos nossos).

As associações entre *corpo feminino* e *natureza* está fortemente presente no gesto de interpretação alencariano. Note-se que a personagem Iracema não é pura e simplesmente comparada à natureza. Observando o funcionamento do grau comparativo de superioridade *mais* em "***cabelos mais negros que a asa da graúna / Mais rápida que a ema selvagem***", pode-se dizer que ela (seu corpo) representa o mais alto grau da natureza. Neste sentido, concordamos com Bossi (1996), quando compara Alencar a um paisagista. O gesto de interpretação alencariano, seu modo de construir suas personagens sempre relacionando-os à paisagem natural brasileira produzia uma "confusão" na medida em que, filiando à discursividade nacional, confundia os personagens com a própria paisagem natural do país.

O corpo comparece aí numa relação constitutiva com a natureza brasileira. Alencar tece essa personagem tendo como pano de fundo a natureza brasileira. Iracema (seu corpo) comparece ora como *parte* (metonímia) ora como metáfora da natureza. Há, também, junto com o cenário *natural*, nomes que fundam uma discursividade[37]: *asa da graúna*, *talhe de palmeira*, *favo da jati*, *a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo da*

[37] Só para citar alguns poucos exemplos observe-se os títulos dos livros de Alencar: *Iracema*, *Ubirajara*, O *Guarani*, entre outros.

grande nação tabajara, O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas.

Esse modo de dizer o corpo brasileiro, de significá-lo, enfim, todo o processo de significação construído para ele está relacionado com a posição "assumida" pelo autor (sujeito) do discurso que, por sua vez, é construída por uma certa formação discursiva, estabelecendo aí diferença com o gesto de interpretação inscrito no *Tratado*, de Gândavo, por exemplo, onde as designações convocadas no processo de significação da terra e do povo brasileiro são européias. Em contrapartida, se na escritura alencariana há o estabelecimento de léxicos indígenas, criação de um estilo e de um novo ritmo de frase, por sua vez a ***descrição*** (suntuosa) é aquela de maravilha, de sensualidade, gestos estes, como vimos, atribuídos pelo europeu diante do Novo Mundo. Neste sentido, podemos dizer que no gesto de separação de Portugal, os românticos, de modo geral, acabaram, contraditoriamente, incorporando o olhar do europeu e ao mesmo tempo re-significando-o. Noutras palavras, o discurso romântico, ao se constituir *no lugar da necessidade de construção da identidade nacional*, o faz, ideológico e inconscientemente, pelo já-dito. Isto é, tudo o que já foi dito sobre o Brasil, sobre o brasileiro e esquecido faz efeito e repercute no discurso romântico, em seu modo de conceber o Brasil e o corpo do brasileiro.

Em síntese, no fervoroso debate sobre a língua nacional, os românticos produziram uma imagem idealizada do índio e da natureza. Assim, no gesto de separação de Portugal estabelecer-se-á uma tensão: ao mesmo tempo em que há a fundação de uma discursividade nacionalista, há o 'retorno' do olhar fundador, isto é, daquele olhar (gesto) constitutivo da nação brasileira: o olhar de deslumbramento (luxúria, exotismo) lançado sobre os elementos de nossa fauna e flora e sobre nossa gente.

***

Essa nossa discussão em torno dos discursos sobre o Brasil que vêm desde Caminha até passar por Alencar, interessa-nos especialmente pela natureza do nosso material de investigação: uma revista, como veremos nos próximos capítulos, que a todo o momento joga com os sentidos do corpo nacional, da natureza brasileira, uma revista que não cessa em se afirmar "nacional". Ao longo do capítulo 5 e 6, veremos o que associações como *mata*, *fruta*, *clima tropical*, *referência a animais*, produzem ao serem deslocadas, por efeito metafórico,

para o corpo feminino, num espaço de atualização muito específico. Compreenderemos, ainda, pelo seu modo de enunciação justaposto à imagens de modelos expondo seus corpos, o efeito-leitor que a revista *Brazil* constrói. Abramos a revista.

CAPÍTULO 5

ABRINDO AS PÁGINAS DA *BRAZIL*

"O Brazil não conhece o Brasil / O Brasil nunca foi ao Brazil / Tapir, jabuti,
liana, alamandra, ali alaúde / Piau, ururau, aqui ataúde (...)
O Brazil não merece o Brasil / O Brazil tá matando o Brasil",
Querelas do Brasil, Maurício Tapajós e Aldir Blanc

5.1. Situando uma posição

No capítulo 3, vimos que há diversas formas de significar o corpo uma vez que há diferentes gestos de interpretação na sociedade. Isto é, o corpo ganha uns e não outros contornos (leia-se *sentidos*) de acordo com a ordem do discurso na qual ele é significado. Nesse nosso percurso, pudemos compreender que o modo como a discursividade médica textualiza o corpo difere do modo como o faz a discursividade pornô. Ainda, nesse mesmo capítulo, atentamos para o fato de que as revistas pornôs, embora apresentem uma especificidade comum a elas, têm (cada uma) uma forma específica de significar o corpo, de (re)vesti-lo de memória, que é resultado de diferentes gestos de interpretação e da maneira como o sujeito se ancora no discurso.

Nosso material de pesquisa, em especial, aponta para um corpo específico: um corpo feminino que ganha espessura material pelo modo como é formulado, textualizado, modo que deriva de um espaço de interpretação, mais precisamente de um espaço de *memória nacional*, a qual a revista está filiada por um processo de identificação. Neste sentido, levaremos em conta no procedimento analítico o modo como essa memória, no espaço específico de atualização *pornográfico*, produz sentidos para o corpo da mulher brasileira.

Vale ainda ressaltar que os sentidos produzidos para o corpo são formulados na materialidade *revista* e esse fato não é indiferente ao modo de significá-lo, ao contrário, a matéria significante afeta o gesto de interpretação, dá uma forma a ele. Assim, se se pode parecer complicado situar uma função de autoria no "tipo" de materialidade com a qual

trabalhamos, uma vez que sua constituição se faz por um modo de seriação[38], é possível, ao considerar a revista *Brazil* como um espaço significante, reconhecer uma função-autor com a qual ela está identificada. Entendemos, portanto, que a *Brazil* se identifica com uma posição de sujeito ao se inscrever, como veremos, na discursividade nacional, e fazendo isso, é produzido um lugar de interpretação no meio dos outros, próprio da função-autor. Compreendendo isso, é possível distinguir a espessura do corpo na revista *Brazil* do das demais revistas cujo foco também é o corpo[39].

Sabe-se, em AD, que pelo processo de identificação, o sujeito se inscreve em uma formação discursiva (e não em outra) para que suas palavras façam sentido[40] – e como ele se coloca, necessariamente, na origem do dizer, esquecendo, portanto, como os sentidos nele se constituíram – isto lhe aparece como "natural", como o sentido lá. Não sendo reconhecido o movimento de interpretação em função da eficácia do efeito ideológico, o sujeito se reconhece nos sentidos que produz. A compreensão desse movimento fica a cargo do analista de discurso numa posição deslocada pelo duplo gesto *descrição* e *interpretação*, tornando visíveis as relações entre diferentes sentidos[41]. Em suma, o gesto do analista é situar o gesto de interpretação do sujeito e expor seus efeitos de sentido.

Diferentemente de Foucault (1983) que concebe o autor como aquele pertencente a um quadro restrito de produtores "originais" que se dá no duplo *escritor/obra*, para Orlandi (1996) a função-autor se faz na relação com a constituição de um lugar de interpretação definido pela relação com o Outro (que é a historicidade, concebida sob a forma do interdiscurso ou memória) e o outro (interlocutor efetivo ou virtual). Neste caso, ao invés de *obra/escritor* teremos *texto/discurso*. Sendo uma das funções do sujeito, a função-autor se dá toda vez que o sujeito se coloca na origem do dizer, responsabilizando-se pelo que diz. Tanto a função-autor

[38] A produção de uma revista requer a distribuição, em série, de várias funções: há uma equipe que produz as matérias e ensaios, o fotógrafo e sua equipe (maquiadores, cabeleireiros e pessoal para arrumação do cenário), pessoas para lerem e responderem as cartas dos leitores e *emails*, bem como aqueles que fazem um tratamento especial nas fotos, etc.

[39] Ao se constituir numa determinada posição discursiva, instaura-se, no espaço discursivo da *Brazil*, uma função-autor na medida em que há um sujeito se representando na origem dos sentidos, produzindo textos com unidade, coerência, progressão, não-contradição e fim. Toda vez que nos referirmos à função-autor falaremos "a revista", "na voz de seu editor", "a enunciação".

[40] Pêcheux (1988) define formações discursivas como aquilo que "numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina *o que pode e deve ser dito* (articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa, etc.)".

[41] O analista deve compreender a espessura semântica de um texto, sua materialidade, considerando a falta, o deslize, o equívoco, a ideologia.

quanto o efeito-leitor é uma função do sujeito (histórico), isto é, de um sujeito historicamente determinado, inscrito em uma formação discursiva também determinada.

Ainda, pela função-autor é possível visualizar a historicidade inscrita no modo de dizer. Pensando especificamente em nosso material de investigação, pode-se dizer que ao textualizar sentidos do nacional para o corpo feminino no espaço de atualização pornográfico, a revista *Brazil*, identificada com uma função-autor, o faz em um contexto sócio-histórico que o circunscreve em já-ditos, em possibilidades de dizer configuradas pela memória de sentidos historicizados. Assim, a função-autor, na injunção à interpretação, é determinada pelo que vem "de fora" (leia-se *exterioridade constitutiva* cujo domínio é o do simbólico) e o que diz deve fazer sentido para um interlocutor determinado (efetivo ou virtual). A historicidade se atualiza na função-autor através da interpretação:

> De um lado, a historicidade como relação às condições de produção do dizer, no processo de sua formulação que define o quem, o para quem, o onde, etc. sob o modo das formações imaginárias. Aí se confrontam a história do dizer do autor e a história de leituras do leitor. De outro, a historicidade aparece enquanto interdiscurso, enquanto constituição (e não formulação) do dizer, ou melhor, como o conjunto do dizível e do interpretável. (idem, p. 75)

Assim, é certo dizer que a autoria não é a mesma em todas as revistas. Tanto é verdade que a função de autoria na revista *Brazil* não é a mesma em outras revistas "ditas" pornôs. Esse caráter pode ser notado, inicialmente, quanto ao aspecto físico das modelos. Temos observado que enquanto nas revistas pornográficas brasileiras, tais como *Privé*, *Internacional*, *Harder*, *Black & White*, *Fórum*, *Serial Sex* são recorrentes modelos de pele branca, cabelos lisos e loiros[42], na revista *Brazil* são predominantes modelos morenas claras e escuras e negras[43]. Mas esse fator não é o mais importante. Há um outro muito mais relevante do ponto de vista discursivo. No gesto de narrar, descrever o corpo da mulher, observamos que há uma *discursividade* com a qual a revista *Brazil* se identifica: *fala-se de sexualidade e de corpo falando de nacionalidade*. Isto é, a discursividade (inscrição dos efeitos da língua na história), instaurada na revista *Brazil*, constitui-se num espaço de memória muito específico, o da *memória nacional*. Neste sentido, é possível falar de autoria na medida em que esta se dá por

[42] E, em algumas delas, é possível encontram mulheres estrangeiras.
[43] Vale dizer que o caráter biofísico está sendo pensado aqui na relação com as *formações imaginárias*, isto é, com os lugares representados nos processos discursivos.

filiação a uma determinada posição de sujeito inscrita, por sua vez, a redes de memória nacional.

A noção de memória discursiva traz em seu bojo a necessária consideração do inconsciente e da ideologia. Assim, é possível dizer que os sentidos não são sujeitos à aprendizagem, pois sua constituição se dá por filiação. Isto é, a memória (o interdiscurso) é irrepresentável, sendo possível somente a apreensão de elementos do interdiscurso no modo como aparecem na formulação.

Mais precisamente, o interdiscurso é definido como o conjunto de dizeres já ditos e esquecidos que determinam o que o sujeito diz, sustentando a possibilidade do dizer. Pois para que nossas palavras façam sentido é preciso que elas já tenham sentido e isso é feito pela relação com o interdiscurso, a memória discursiva: *algo fala antes, em outro lugar e independentemente* (Pêcheux, 1988).

Nos próximos capítulos veremos que nos textos justapostos às imagens fotográficas é a memória nacional, tal como José de Alencar e outros autores propunham pensar o Brasil, o brasileiro, que prevalece. Isto se dá porque o discurso é sempre "relação a", ou seja, não há discurso que não se relacione com outros. Assim, observando a maneira de a revista *Brazil* constituir o corpo feminino, isto é, os enunciados, descrições e designações que referem o corpo feminino à paisagem natural brasileira têm a ver com uma (inter)discursividade que pode ser remetida a uma série de textos de José de Alencar e de outros românticos que significaram o corpo como um *lugar de construção da identidade nacional*. O que marca diferença entre estes e o nosso *corpus* é o espaço de atualização que, em nosso caso, é o *pornográfico*. Portanto, é o plano da formulação, ou seja, o modo como a memória discursiva se atualiza que marca um espaço de significação específico para o corpo.

Neste sentido, a revista *Brazil*, ao identificar-se com uma determinada posição de sujeito, acaba por inscrever-se em *uma* região de interpretação e com ela estabelece uma relação de identidade, ao mesmo tempo em que diverge das demais posições discursivas (das outras revistas do gênero, no caso), própria a outras regiões de sentidos.

Faremos um breve histórico do projeto editorial da revista *Brazil* para compreender como se dá a constituição da posição-sujeito-autor dessa revista e do(s) efeito(s) leitor(es) que ela pressupõe.

Nosso material de pesquisa é um objeto simbólico que retrata do corpo e da mulher. Nela podemos encontrar uma grande variedade de tipos textuais, entre eles: *editorial, matérias sobre comportamento, ensaios onde aparecem imagens de modelos fotografadas justapostas a descrições, enunciados e narrações, horóscopo, poemas, contos eróticos, cartas e anúncios de leitores com suas respectivas fotografias (eróticas), dicas de vídeos pornôs, histórias em quadrinhos e propagandas de objetos sexuais*. Diante dessa heterogeneidade textual, escolhemos trabalhar com os *textos justapostos a imagens de modelos* que funcionam como uma espécie de perfil da modelo fotografada e *os textos do editorial*.

Publicando há pouco mais de dez anos, a revista *Brazil* vem sofrendo algumas modificações[44]. A partir de 1999, esta revista passou, além das publicações que já produzia mensalmente, a criar outros segmentos a fim de atender uma gama variada de preferência (gostos) de leitores, como se pode notar nos diferentes acréscimos feitos ao nome da revista: ***Black*** *Brazil*, ***Lesbians*** *Brazil*, ***Swing*** *Brazil*, etc. Tais segmentos saem só raramente para publicação. Além disso, nenhum deles especifica o tipo de público a quem a revista é destinada, embora o *nome* do segmento faça uma sutil sugestão. Um dos segmentos criados é a ***Black Brazil***, que visa retratar a sexualidade negra. É importante, ainda, salientar que este segmento não é única e exclusivamente destinado aos negros brasileiros como poder-se-ia imaginar pelo acréscimo ***Black*** ao nome ***Brazil***. O projeto editorial explicita bem seus objetivos:

> **BLACK BRAZIL**
>
> ***Ousar Sempre***
>
> Os amantes da cor, todos que fantasiam com a sedução de um corpo negro, a partir de agora terão um produto especial em suas mãos. Não estamos aqui para jogar confete entre nós mesmos, mas as pesquisas indicam que as mulheres negras são mais fogosas e os homens bem-dotados. E aqui você terá a melhor da raça. Um colírio para os olhos de quem admira e deseja o prazer bem temperado.

In *Black Brazil*, ano I, nº. 01

[44] Passei a conhecer esta revista a partir de 1998, ano que comecei um trabalho de monografia a respeito das metáforas que referem aos órgãos sexuais do homem e da mulher.

Já o seguimento *Lesbians Brazil* objetiva fotografar duas ou mais mulheres juntas exibindo-se para um leitor supostamente masculino[45], como se pode observar no texto do editorial e também nos textos justapostos a imagens de modelos.

BRAZIL LESBIANS

Com as bênçãos de Eva!

Elas nos encantam com a maneira delicada, o contorno macio, os toques suaves. Tambem nos seduzem com seus cheiros e gostos, com suas coxas entreabertas a cruzar os ares da sedução. Mulheres! Essa doce dádiva da vida, a trilha da perdição, a feminilidade que ensinou os machos a comerem maçãs no paraíso. É, essas garotas não são fáceis. E talvez por todo esse jeito, toda essa manha de ser mulher, essas gatas conseguem tudo o que desejam de nós: picas, gozos e taras.

Agora imaginem duas gatas juntas. Melhor, 11 duplas de mulheres tesudas, como num jardim de delíros sensuais!

Como se concedessem a graça de contemplar seu amor mais íntimo, o roçar de seus sexos, as línguas provocantes, os abraços cálidos. Cabeleiras e mamilos roçando, arrepiando, invadindo e florindo entre os dedos gentis, entre olhares cúmplices, os orgasmos de filhas de Eva.

O EDITOR

In: Revista Lesbians Brazil, ano I, nº. 1

Já a *Swing Brazil* é um seguimento que retrata a participação de um casal acompanhado de (um) terceiro(s), bem como visa relatar a troca de casais, daí o nome em língua inglesa *swing* que significa *orgia sexual em que participam dois ou mais casais*[46].

[45] Isso não quer dizer que *mulheres* não possam vir a ser (efetivamente) leitoras dessa revista. Estamos chamando a atenção para marcas que sinalizam o "para quem" a *Brazil* se destina. Especialmente neste segmento, tanto nos editoriais como nos textos justapostos às imagens, as marcas quanto ao gênero indicam que trata-se de um público masculino, por exemplo: "*Mulheres! Essa doce dádiva da vida, a trilha da perdição, a feminilidade que ensinou os **machos a comerem maçãs no paraíso**. É, essas garotas não são fáceis. E talvez por todo esse jeito, toda essa manha de ser mulher, essas gatas conseguem tudo o que desejam de nós: **picas**, gozos e tara*." (cf. próximo editorial ***Com as bênçãos de Eva!***). Em outros segmentos, embora prevaleçam marcas masculinas, há, por seu lado, deslizamentos de sentido no que tange ao tipo de 'gênero', isto é, o 'para quem' a revista é produzida. Voltaremos a essa questão mais adiante.

[46] Observe-se, pelo título, que neste segmento prevalece o lema "compartilhe o seu prazer", inclusive, baseando-se neste seu ideal do ***swing***, houve a transferência desta palavra para ***swingar*** que consiste na ação daquele que pratica o swing (cf. Texto do editorial).

SWING BRAZIL

Para quem sabe compartilhar a ginga do prazer

Para os amantes que estão sempre dispostos a aprender novas lições de paixão, novas páginas de prazeres serão sempre escritas.

Como a cada dia contemplamos novos horizontes, a cada noite despertamos novos sentidos. A cada abraço, novos calores, novos, novos beijos e novos gostos (...) A sua *Swing Brazil Leitor e Cia* é uma explosão de delícias. E vem mostrando como swingar é uma arte vivida por mais e mais casais que sabem compartilhar seduções.

Então, abra-se, deguste, viva e comungue conosco essa nova sensualidade, para contemplarmos, todos juntos, horizontes ainda mais eróticos!

O EDITOR

In: *Swing Brazil*, ano I, nº. 1

Passaremos, a seguir, a explicitar, mais de perto, como se dá a constituição da posição-autor da revista *Brazil* e do(s) efeito(s) leitor(es) que ela pressupõe. Passaremos à análise das seqüências discursivas (sd doravante) recortadas, constitutivas dos textos do editorial:

sd1: **DESCOBRINDO A *BRAZIL***: "(...) A *Brazil* é isto. Uma revista que veio para divulgar tudo de bom que a indústria do cinema erótico nacional vem realizando. Uma revista 100% nacional, sem truques, jogando abertamente com o leitor, discutindo sua sexualidade e destacando a beleza e a sensualidade da mulher brasileira." (*BRAZIL* nº. 07, ano I)

sd2: **ARRASTÃO *BRAZIL***: "A cada edição, um novo deleite. Uma leitura saborosa e *responsável*. Imagens que enchem os olhos e lavam a alma. As gatas mais gostosas do planeta. Nossas estrelas, nossas deusas, nossas ninfas, nossas atrizes, nossas mulheres que não ficam devendo nada às gringas super produzidas e artificialmente bronzeadas, que carregam silicone nos seios e na bunda e que não perdem a pose de interventoras nem debaixo d'água. (...) *Apostar todas as fichas na mulher brasileira, na mulher do povo, do mangue, da favela, dos alagados, do morro, dos pampas, do agreste, do cerrado, do campo, do litoral e da cidade, do Oiapoque ao Chuí, de Norte a Sul, de Leste a Oeste, é nossa meta*.(...)
Não somos uma revista machista, chauvinista, alienada. Muito pelo contrário. Respeitamos a sexualidade de cada um e vamos dar continuidade à nossa linha editorial de maneira abrangente e sem censura. Tendo, como parâmetros, sempre, a sua opinião." (*BRAZIL* nº. 06, ano I) (grifos nossos).

sd3: **MANTENDO TESO O ARCO DA PROMESSA**: "A *Brazil* jamais será uma revista superficial, uma revista de sexo e mais nada. A Brazil oferece ao leitor a oportunidade de conhecer profundamente seu corpo, sua sexualidade, sua vida." (*BRAZIL* nº. 5, ano II)

> sd4: *"Nossa função é mostrar o trabalho de quem realmente tem compromisso com o resultado, e não apenas o marketing para enganar.* Fique atento com as empresas que fazem muito barulho por nada. Que colocam seu nome acima de tudo, mas que escondem seu trabalho como uma armadilha embaixo de um capacho para pegá-lo (...) *Fique de olho na Brazil e nos trabalhos que apresentamos aqui, pois serão no mínimo os mais profissionais.* E quanto às nossas gatas, Isabelle, Mirella, Endy e Natasha, o prato está à mesa: sirva-se à vontade." (*Best Brazil* ano I, nº. 2) (grifos nossos).

A partir desse recorte, podemos apontar dois fatores que a revista *Brazil* enfatiza em suas páginas. O primeiro diz respeito à *nacionalidade*. Na sd1, a revista é significada pelo seu editor como "*100% nacional*"[47], no entanto, esta nacionalidade se restringe especificamente à mulher brasileira, ao seu corpo: *"Uma revista 100% nacional, sem truques, jogando abertamente com o leitor, discutindo sua sexualidade e destacando a beleza e a sensualidade da mulher brasileira."* (grifo nosso). O enunciado "*destacando a beleza e a sensualidade da mulher brasileira*" produz um efeito de *generalização* de que 'toda mulher brasileira é bela e sensual', deixando implícito que é função da revista *Brazil* apenas *destacar* seus atributos. Estabelece-se, com isso, um efeito de verdade, resultando na premissa "*toda mulher brasileira é bela e sensual*".

No entanto, a sd2 traz uma contradição com relação ao exame que fizemos. Se, por um lado, o texto é iniciado com uma generalização "***Apostar todas as fichas na mulher brasileira***", por outro, aparece, em seguida, uma enumeração que define quem é a mulher brasileira para a *Brazil* "***Apostar todas as fichas na mulher brasileira, na mulher do povo, do mangue, da favela, dos alagados, do morro, dos pampas, do agreste, do cerrado, do campo, do litoral e da cidade, do Oiapoque ao Chuí, de Norte a Sul, de Leste a Oeste, é nossa meta***".

Como dissemos, parte-se de uma generalização para uma espécie de escansão. Note-se que há dois recortes diferentes na enumeração: de um lado, há a inclusão do *supostamente* excluído "***apostar todas as fichas (...) na mulher do povo, do mangue, da favela, dos alagados, do morro***", de outro, estabelece-se uma escansão geográfica "*Apostar na mulher do povo* (...) *dos pampas, do agreste, do cerrado, do campo, do litoral e da cidade, do Oiapoque ao Chuí, de Norte a Sul, de Leste a Oeste*" não havendo, neste último recorte, restrição a um tipo específico de mulher. Através das duas escansões constrói-se um lugar específico – contraditório? – para

[47] Encontramos o enunciado "**revista *Brazil*: uma revista 100% nacional**" em todas as páginas dos editoriais, na parte superior da página e em caixa alta.

a mulher da *Brazil*, pois, se na segunda escansão *mulher brasileira* é qualquer uma que habita o território brasileiro "*de Norte a Sul, de Leste a Oeste*", a segunda faz referência a uma mulher reconhecida pelo seu lugar socialmente marcado "***mulher do povo, do mangue, da favela, dos alagados, do morro***". Não se trata, portanto, de um sujeito definido em sua universalidade, mas apenas de um *efeito*.

O segundo fator está relacionado a sua posição no mercado cultural. Ao definir o que é sua meta, a revista *Brazil* dá visibilidade àquilo que as outras revistas do 'gênero' não fazem, que é justamente "**investir suas fichas *na mulher brasileira*, *na mulher do povo(..) é nossa meta***". Ao se significar como uma revista nacional, a única que valoriza ***100%*** a beleza "natural" da mulher brasileira, a revista *Brazil* significa, ao mesmo tempo, as mulheres estrangeiras, como pode ser notado na mesma sd2: "***gringas super produzidas e artificialmente bronzeadas, que carregam silicone nos seios e na bunda***". Esta seqüência é importante para compreender os sentidos construídos para a mulher (seu corpo), e por conseguinte, a posição com a qual a *Brazil* esta identificada. Temos, de um lado, a *superficialidade,* os "***truques***" das gringas e, de outro, a *naturalidade* (autenticidade) das brasileiras com que, inclusive, nos viram os colonizadores[48] que aparecem na atualização como pré-construído,[49] isto é, aquilo que remete a uma construção anterior, exterior.

É interessante observar, na sd1, a sutil alusão produzida na formulação *Descobrindo a Brazil* (título do texto do editorial) ao acontecimento do "descobrimento do Brasil". Tem-se aí uma repetição que produz deslocamento na medida em que não é do descobrimento do Brasil mas do descobrimento da (revista) *Brazil* , de seu reconhecimento no mercado enquanto objeto de consumo.

A ênfase da revista na 'responsabilidade' (sd2) e 'compromisso' (sd4) com o leitor tem um caráter muito especial, qual seja, o de focalizar em suas páginas o que é estritamente nacional, a *mulher brasileira*. O recorte seguinte é revelador no que diz respeito a essa característica.

[48] Esse caráter vai ficar mais fortemente acentuado ainda nesse capítulo, na seção "***Cor e clima tropicais***".
4949

[1]:

***BRAZIL* sex magazine**

UMA REVISTA 100% NACIONAL

Com Tempero Sensual

Se no tabuleiro da baiana tem doces e dengos, no da mineira tem um pãozinho erótico, e a paraense vem cheia de manhas com açaí. A carioca é toda prosa com um feijão e acreanas, hum, que peixão! Todas as brasileiras são assim, gostosas, apetitosas. Mulheres de dar água na boca!

Claro que ficamos ligadíssimos em cada gosto, em cada tempero, em cada tesão, em cada banquete de mulher em nossas páginas. E se não falamos nas paulistas, amazonenses, catarinenses, sergipanas, goianas e tantas outras delícias brasileiras, é porque falta página, e não tesão! Mas todas são homenageadas, todas são taras secretas.

Pois sem vocês, nossas deusas, nossas gatas maravilhosas, faltaria um bocado de tempero no mundo! sem vocês, tesudas, taradas, tímidas e safadinhas, a *Brazil* não seria o que é...E nem teria toda essa alegria a cada edição.

Com sua voz suave, com sua carta caprichada, seu pedido de fantasias, sua proposta, seu beijo, ai, seu abraço, ui, seu trançar de pernas, ulalá, seu requebrado, o tchan, a xota e o thacathaca na buchaca perderiam esse delírio!

Para nós, todos nós, todo dia é dia de prazer, todo dia é dia de índios, negros, mulheres, gays, machões fodões. Todo dia é dia de liberar sensualidade e caprichar no sorriso, na simpatia, no viver bonito o seu prazer.

Olhem só que banquete sensual! Estão esperando o quê para cair de boca?!

O EDITOR

In: revista Brazil, ano VI, nº. 63

O aposto, acima, que acompanha o nome da revista "*Brazil sex magazine,* ***uma revista 100% nacional***" já direciona nossa atenção para a posição com a qual a revista se identifica: uma revista cuja especificidade é a ***nacionalidade***, o que não ocorre com outras revistas do 'gênero'. Na voz de seu editor, a preocupação dessa revista está em não deixar escapar nenhum dos tipos ou "**temperos**" femininos que constituem cada parte do território nacional. Note-se nos dois primeiros parágrafos que os adjetivos pátrios *baiana*, *mineira*, *paraense*, *carioca*, *acreanas*, *paulistas*, *amazonenses*, *catarinenses*, *sergipanas* e *goianas* circunscrevem um lugar para falar de modo intensificado de um corpo cuja marca é nacional. A menção desses adjetivos no editorial permite o estabelecimento de relações imaginárias com o que é característico de cada estado em questão, interpelando, assim, o sujeito-leitor pelo que lhe é familiar: os estados que constituem seu país. Assim, por transferência ou efeito metafórico[50],

[50] Segundo Lacan (1966), a metáfora consiste na tomada de uma palavra por outra. Em AD, ela significa "transferência".

cada mulher pertencente a um estado, torna-se metáfora da região geográfica de que é natural, *com* [o devido] *tempero sensual* que lhe é característico[51].

Note-se que desde o título "**Com Tempero Sensual**" até o fim (imaginário) do texto "**Olhem só que banquete sensual! Estão esperando o quê para cair de boca?!**", a relação é feita com comida. Tal associação (da mulher, de seu corpo, de sua sexualidade, *com* comida) pode ser ainda observada nas seguintes formulações: "a baiana tem ***doces*** e dengos", "[a] mineira tem um ***pãozinho*** erótico", "a paraense vem cheia de manhas com ***açaí***", "a carioca é toda prosa com um ***feijão***", "[as] acreanas, hum, que ***peixão***!". A associação aí estabelecida está relacionada com a cozinha local do estado a que os adjetivos pátrios referem, isto é, com a especificidade de cada estado em questão. E embora cada mulher apresente um atributo ligado à especificidade da região geográfica de origem, a voz do editor acentua "Todas as brasileiras são assim, gostosas, apetitosas. Mulheres de dar água na boca". Na seqüência: "Claro que ficamos ligadíssimos em cada gosto, em cada tempero, em cada tesão, em cada banquete de mulher em nossas páginas. E se não falamos nas *paulistas*, *amazonenses*, *catarinenses*, *sergipanas*, *goianas* e tantas outras delícias *brasileiras*, é porque falta página, e não tesão! Mas todas são homenageadas, todas são taras secretas"[52], a reiteração aos sucessivos adjetivos pátrios, justamente 'para não esquecer nenhuma outra delícia brasileira', produz a 'impressão' de que estamos diante de um mapa do Brasil. O olho da revista mapeia em busca de cada "prato" que o país oferece.

É preciso destacar ainda um efeito de pré-construído em nosso recorte: "Pois sem vocês, nossas deusas, nossas gatas maravilhosas, faltaria um bocado de tempero no mundo! (...) sem vocês (...) nem teria toda essa alegria a cada edição (...) Com sua voz suave (...) seu requebrado". Para Pêcheux (1988: 156), o efeito de pré-construído se produz no discurso quando um elemento irrompe num enunciado como se estivesse sido pensado "antes, em outro lugar, independentemente". Fica aí pressuposto que "todo leitor sabe" que as *mulheres brasileiras* têm *requebrado*, *voz suave*, *alegria* e *tempero*, atributos esses que colocam a mulher brasileira numa posição de prestígio marcando, por sua vez, diferença com as mulheres estrangeiras: "Pois sem vocês [brasileiras e não mulheres de outra nacionalidade], nossas

[51] É interessante observar que esse gesto da revista em percorrer cada região do Brasil para mostrar as características peculiares de cada uma é muito semelhante ao gesto que José de Alencar faz em sua escritura. Observando o conjunto de sua obra, vemos que ele tenta constituir o Brasil; o *Gaúcho* e *Iracema* são um bom exemplo disso.

[52] O grifo é nosso.

deusas, nossas gatas maravilhosas, faltaria um *bocado de tempero no mundo*!", deixando subentendido que mulher nenhuma no mundo, a não ser a mulher brasileira, tem "tempero" e "requebrado". Observemos, nesta formulação, elementos de 'outro(s) lugar(es)' invadindo a região de sentidos de onde a revista *Brazil* enuncia, no caso, para falar da mulher brasileira faz-se necessariamente uma 'indireta' alusão às mulheres de outras nacionalidades. Desta forma, constitui-se, de um lado, um lugar de visibilidade para a mulher brasileira, seu corpo, sua sexualidade e, de outro, para o leitor (brasileiro), na medida em que ele é colocado na posição privilegiada por ter em cada canto de '*seu país*' mulheres "*com tempero sensual*", "*deusas*", "*gatas maravilhosas*" com "*requebrado*", que não só lhe dão alegria, mas, também, ao resto do mundo: "pois sem vocês (...) faltaria um *bocado de tempero no mundo*!".

Os sentidos instituídos para a mulher brasileira 'alegria', 'sensualidade (requebrado)', 'simpatia', entre outros, não são naturais, mas, sim, sentidos que repercutem fortemente no imaginário da nacionalidade. Neste sentido, as formulações que recortamos nos dois textos do editorial não estão dissociadas da maneira como os sentidos sobre o Brasil (e os brasileiros) vêm, ao longo do tempo, sendo historicamente construídos, re-significados, transfigurados e repercutindo sentidos no imaginário sobre/do Brasil. Isso porque todo dizer se inscreve no já-dito. Temos aí toda uma filiação à redes de memória do nacional produzindo sentidos, o que torna possível dizer a mulher brasileira *dessa* e *não de outra forma*. Assim, ao se textualizar como revista que trata de sexualidade, a *Brazil* se inscreve em uma função de autoria. Temos aí a revista *Brazil*, na injunção à significar, sendo determinada pela exterioridade constitutiva. Ou seja, ao falar do/sobre o corpo da mulher, a revista se inscreve numa certa discursividade, não lhe bastando falar só e unicamente de sexo com puro propósito de excitação: ao falar de corpo, de sexo, em uma palavra, de sexualidade, fala-se necessariamente de/sobre nacionalidade.

A comida, um dos elementos que constroem esses lugares de memória do nacional, se expande até fazer ressoar uma memória de uma musicalidade tipicamente brasileira. Note-se, logo no início do texto, que o enunciado "*Se no tabuleiro da baiana tem doces e dengos*" faz-se alusão à música de um dos símbolos mais representativos de identidade nacional, Dorival Caimi. Eesse enunciado ressoa na memória musical do país o seu famoso e ritmado refrão "*O que é que a baiana tem?*". A alusão à música popular brasileira mostra, do ponto de vista

discursivo, que é constitutiva a relação com um elemento prévio ao discurso que aparece embora esquecido em sua origem funcionando no dito, na formulação portanto[53].

[2]:

BRAZIL ***sex magazine***

UMA REVISTA 100% NACIONAL

MOSTRA A SUA TARA!

Muitas cores, vozes de tantos cantares, olhos rasgados, amendoados, claros e escuros. Abraços de muitas peles, morenos, trigueiros, faceiros, vermelhos, inteiros, abraços branquinhos. Com calor, gente de jeitos diferentes. Somos muitos...

Sotaque sibilado, chiado, do norte, do centro, do sul, para dentro ou para fora, nesse enorme mapa nacional, perto do mar ou do cerrado, no coração do Brasil. Somos tantos...

Misturados, altos como as samaumeiras, baixos como a caatinga. De todos os cantos, muitos encantos: indígenas, afro, euros, nipo, nós. Somos encantadores. E também encantados.

E nos encantamos com coisas simples: o rebolado, o sambinha, vamos à pescaria. Sensualidade, festa e alegria.

(...)

Estamos sempre recomeçando. Relendo, brincando de felicidade página a página. Sempre com um lugarzinho quente e gostoso para quem chegar agora. Simples, assim, como você aqui.

E tudo isso para explicar o que todo brasileiro sabe de cor: o Brasil é pura delícia!

O EDITOR

In: revista Brazil, ano VIII, nº. 87

O título que abre o editorial ***Mostra a sua tara!*** faz alusão à música de Cazuza que foi tema da abertura da novela da TV Globo (Vale Tudo), em meados da década de 80, e interpretada por Gal Gosta. Na letra dessa música o enunciado mais repetido e representativo, na época em que a novela estava no ar, foi "***Brasil mostra a sua cara***". A alusão a esse enunciado produz um deslocamento: no lugar de *Brasil* (com *s*) e *cara* lê-se *Brazil* (com *z*) (acima do título) e *tara*. Tal deslocamento produz a expectativa de a revista falar, a seguir, sobre a tara da *Brazil* e de seus leitores.

Observando o funcionamento desse recorte [2], vemos que o pré-construído que sustenta a discursividade da revista é o da diversidade de raças. A formulação "Muitas cores, vozes de tantos cantares, olhos rasgados, amendoados, claros e escuros. Abraços de muitas peles, morenos, trigueiros, faceiros, vermelhos, inteiros, abraços branquinhos. Com calor, gente de

[53] Isto tem a ver com dois esquecimentos (1 e 2). O esquecimento número dois, que é da ordem da enunciação, diz respeito ao modo como ao longo do dizer vão se formando famílias parafrásticas indicando que o que foi dito podia ser outro. O esquecimento número 1 é o da instância do inconsciente e resulta do modo pelo qual o sujeito é afetado pela ideologia. Este esquecimento produz a ilusão de o sujeito ser a origem do que diz.

jeitos diferentes. Somos muitos... ", direciona-nos para a seguinte compreensão: a diversidade, fortemente presente na constituição do povo brasileiro, é a tara da revista.

Interpela-se o leitor a partir do que para ele já é familiar e institucionalmente reconhecido como característico da identidade nacional; parte-se, portanto, dos estereótipos construídos para o brasileiro: *rebolado*, *samba*, *sensualidade*, *alegria*: "E nos encantamos com **coisas simples**: o **rebolado**, o **sambinha**, vamos à pescaria. **Sensualidade**, **festa** e **alegria**." (grifo nosso). Esses estereótipos[54], fortemente presentes na discursividade da revista *Brazil*, são representativos do modo de ser do brasileiro. De acordo com Ferreira (1993: 69 e 75), os estereótipos se apresentam como "evidências, indistintamente repetidas e consensualmente aceitas" ou ainda "[o estereotipo é o] lugar privilegiado de observação, no seu papel de produtor de sentidos que circulam no imaginário de uma nação". Veremos que os estereótipos não somente repetem e reforçam o que já é senso comum, o já-dito, como também produzem deslocamentos de sentido; um exemplo disso é o que acontece com a seqüência discursiva "Estamos sempre recomeçando. Relendo, brincando de felicidade página a página. Sempre com um **lugarzinho quente e gostoso** para quem chegar agora" que analisaremos a seguir.

Ao falar do lugar da nacionalidade, podemos dizer que a revista *Brazil* constitui-se, imaginariamente, como sendo o Brasil, isto é, a *Brazil* (uma revista *sex magazine*, tal como ela se autodenomina) e o Brasil (enquanto território nacional brasileiro) fundem-se sutilmente, chegando a confundir quem é quem: "Sotaque sibilado, chiado, do norte, do centro, do sul, para dentro ou para fora, nesse enorme mapa nacional, perto do mar ou do cerrado, no coração do Brasil. Somos tantos... Misturados, altos como as samaumeiras, baixos como a caatinga. De todos os cantos, muitos encantos: indígenas, afro, euros, nipo, nós. Somos encantadores. E também encantados (...) Estamos sempre recomeçando. Relendo, brincando de felicidade página a página. Sempre com um lugarzinho quente e gostoso para quem chegar agora". Até aqui, não é possível dissociar a *revista* da *nação* justamente pelo funcionamento da primeira pessoa do plural que produz o efeito de universalização fazendo presente uma só voz, ou melhor, uma voz que fala por todos (brasileiros). Neste sentido, a revista, por efeito

[54] Pelo menos nesse estudo, não nos interessa estabelecer uma diferença categórica entre *estereótipo* e *clichês*. Neste sentido, ficamos com a posição de Ferreira (1993: 70) que reconhece nesses dois modos de significação uma afinidade semântica: "*clichê* e *estereótipo* convivem harmoniosamente no mesmo campo semântico, apresentando nítidas zonas de intersecção." (o grifo é da autora). De qualquer forma, de acordo com esta autora, ambos apresentam "características de imutabilidade, invariabilidade e cristalização (...) No caso específico dos clichês sobre o brasileiro, a imagem que eles passam, no seu modo próprio de funcionamento, é a de um espelho onde os cidadãos se vêem refletidos".

metonímico, é a nação; nela cabem todos, como acontece na seqüência discursiva: "***Sempre com um lugarzinho quente e gostoso para quem chegar agora***", que não só traz os sentidos de abundância "aqui ***sempre*** cabem todos, quanto mais melhor", como também os sentidos de generosidade e receptividade dos brasileiros, do país. Generosidade recorrentemente aludida ao ditado popular "em coração de mãe sempre cabe mais um" que é usualmente invertido, ou melhor, re-significado pelo brasileiro quando se refere às infindas e férteis terras brasileiras "o Brasil é igual coração de mãe, sempre cabe mais um[55]". Pelo efeito metonímico, temos um equívoco sendo produzido: "***lugarzinho quente e gostoso para quem chegar agora***" remete simultaneamente ao "vasto território nacional brasileiro" e às páginas da revista ("nelas haverá sempre um ***lugarzinho quente e gostoso*** para *você* leitor da *Brazil*"), ou mais precisamente ao sexo ***quente e gostoso*** das mulheres brasileiras (sentido esse possível pelo efeito que o diminutivo *-inho* aglutinado ao substantivo *lugar* produz nas condições em que aparece: *uma revista sex magazine*)[56].

A produção do novo, do sentido outro, se dá a partir do já-dito¸ i.e., os sentidos de generosidade e receptividade que significam o brasileiro estão postos, mas de forma deslocada[57]. Ainda, nesse sentido de generosidade e receptividade "***Lugarzinho quente e gostoso para quem chegar agora***" reforça-se o ideal de que as mulheres brasileiras são generosamente "fáceis", estando sempre "disponíveis", em uma palavra, promíscuas. Imaginário este instituído na época da colonização e que ressoa numa gama infindável de possibilidades repercutindo sentidos no que tange ao sentimento de brasilidade. Deste modo, tal enunciado faz parte de um processo de significação amplo porque diz respeito ao modo como os sentidos, a partir do imaginário construído para a significação do brasileiro, se movimentam ora afirmando de modo diferente ora re-significando o já-dito. Eis o movimento entre o mesmo e o diferente.

[55] Ou: "aqui todos são bem-vindos" em se tratando dos estrangeiros.
[56] Justaposto a esse texto, há duas imagens: na primeira, aparecem duas mulheres nuas se acariciando e na segunda, um casal.
[57] É interessante observar, junto com FERREIRA (op.cit.: 74), que há um discurso sobre o brasileiro efetivamente fundador e o que é discurso da identidade atribuída de fora: "Esta última existe institucionalmente oficializada, produzindo o efeito de evidência, ou ainda, de sintoma do que se entende sobre a nossa cidadania". Os sentidos de generosidade brasileira são construídos de fora para dentro. É interessante ainda observar que por um processo de identificação o brasileiro se reconhece nos sentidos que vêm de fora e a partir deles os re-significam como é o caso da revista *Brazil*. Por deslocamento metonímico, é o corpo que é receptivo.

Com relação à 'confusão' entre quem é quem (*Brasil*=território e *Brazil*=*revista*), é somente na seqüência discursiva subseqüente[58] "Simples, assim, como você aqui" que é possível reconhecer, por meio da interlocução com o leitor produzida pelo pronome ***você*** e o item dêitico ***aqui***, quase no final (imaginário) do texto, de que se trata *da* revista *BraziI*, ou melhor, o "quem" e o "para quem" escreve ficam explicitamente visíveis.

Voltando à questão do estereótipo, em "E tudo isso para explicar o que todo brasileiro sabe de cor: o Brasil é pura delícia!", trabalha-se com o discurso já institucionalizado sobre o país mas deslocando-o para a região da sexualidade. Assim, o enunciado *o Brasil é pura delícia!* seguido de *ponto de exclamação* [!] direciona a leitura para o que é específico da revista *Brazil*: a referência é o corpo, a sexualidade da mulher brasileira.

A seguir, em *[3]*, mais uma vez, a ênfase nos sentidos já fixados sobre o Brasil: alegria, festividade, samba, carnaval e cerveja. Observe:

Brazil *sex magazine*

UMA REVISTA 100% NACIONAL

A frase é do cinema italiano, mas cabe direitinho para os brasileiros. Porque sempre gostamos das coisas mais doces que a vida oferece – de preferência à base de troca, porque sexo comprado é uma bosta!

Falar de brasileiro é falar de grandes prazeres. Somos a imagem de um povo que consagrou a vida com muito "samba, suor e cerveja" – como diz Caetano Veloso – com o futebol dos sábados, com a conversa de botequim no final de expediente e muita batalha, claro.

Somos um povo privilegiado, porque somos autênticos, e temos um estilo muito gostoso de levar a vida.

Que o digam vocês, que constroem as páginas da Brazil!

Somos festeiros, sim. Mas estamos ligados aos aspectos sérios do cotidiano. Questões como a promiscuidade e sexo virtual revelam que o brasileiro não quer só transas quentes. Queremos transas seguras, éticas e com gente politicamente correta.

Trepar sem camisinha é tão babaca quanto não aceitar a liberação sexual feminina ou anular os desejos dos deficientes físicos. E para esse povo, inimigo do tesão, nós não abrimos espaço.

Afinal, se sexo é libertador, preconceito é broxante!

Pensando nisso tudo preparamos esta edição. Com muitas taras, ensaios de deusas do erotismo, vídeos que estão arregaçando nosso tesão e o melhor, as gatas que revelam para nós suas maravilhas naturais. __Quem foi que disse que Deus não é Brasileiro?!

Então, abra sua revista e escrache seu desejo.

Porque queremos fazer da vida uma festa descontraída e inteligente. Queremos fazer a vida tesuda e descolada. Queremos "La Dolce Vita"!

[58] Cf. também, para efeito de compreensão, a seqüência anterior no texto, mais precisamente no penúltimo parágrafo.

O EDITOR

In: Revista Brazil, ano IV, nº. 39

Ao projetar-se nesse lugar (o da alegria, do samba, do carnaval, da mulher como "maravilha natural" etc), como em: "gostamos das coisas mais doces que a vida oferece", "Somos a imagem de um povo que consagrou a vida com muito "samba, suor e cerveja" (...) com o futebol dos sábados, com a conversa de botequim no final de expediente", a revista, enfaticamente, justifica, ao longo do texto, que "esse jeito de levar a vida" não está dissociado das coisas 'ditas' sérias, do compromisso e do trabalho: "(...) com a conversa de botequim no final de expediente **e *muita batalha, claro* (...)** Somos festeiros, sim. ***Mas estamos ligados aos aspectos sérios do cotidiano***. Questões como a promiscuidade e sexo virtual revelam que o brasileiro não quer só transas quentes. Queremos transas seguras, éticas e com gente politicamente correta" (grifo nosso). Isto é, embora seja uma revista festeira "Somos festeiros, sim", ela se coloca numa posição de quem possui "consciência" dos problemas, tais como: doenças e diferentes preconceitos: "Trepar sem camisinha é tão babaca quanto não aceitar a liberação sexual feminina ou anular os desejos dos deficientes físicos. E para esse povo, inimigo do tesão, nós não abrimos espaço. Afinal, se sexo é libertador, preconceito é broxante!". A "Dolce Vita" seria "curtir" o que há de melhor na vida, ou melhor, no Brasil ("festas", "samba", "mulheres que são verdadeiras maravilhas naturais", "futebol", "transas quentes"), mas com "inteligência", "consciência" e "segurança"[59].

É interessante observar ainda o deslizamento de sentido suscitado pela oscilação de *brasileiros*, terceira pessoa do plural, para *gostamos*, primeira pessoa do plural:

a) "A frase é do cinema italiano, mas cabe direitinho para os ***brasileiros***. Porque sempre ***gostamos*** das coisas mais doces que a vida oferece" (grifo nosso) e

[59] É interessante observar a alusão à "Dolce Vita" de *Frederico Fellini* trazendo, no espaço discursivo da *Brazil*, elementos da memória discursiva; assim tudo o que já foi dito sobre Fellini, especialmente acerca de seu filme ou ainda sobre os italianos, faz efeito na história de leitura do leitor da *Brazil*. No entanto, não é a *Dolce Vita* tal como o fez Fellini que está funcionando no recorte [3]. Estamos chamando a atenção para o fato de que há deriva e que palavra ou discurso nenhum é retomado ao "pé da letra", "palavra por palavra" "Les discours sont répétés ou plutôt il y a répétitions qui font discours". (cf. Courtine e Marandin, 1980: 28).

b) "***Falar de brasileiro*** é falar de grandes prazeres. ***Somos*** a imagem de um povo que consagrou a vida com muito "samba, suor e cerveja"" (grifo nosso).

Nas duas seqüências discursivas há um mesmo movimento de sentidos convocado pela passagem da *terceira pessoa* (*brasileiros*, sd*a*, e *falar de brasileiros*, sd*b*) para a *primeira do plural* (*gostamos*, sd*a*, e *somos*, sd*b*,). Este deslize de sentido é sintomático na medida em que explicita a posição-sujeito da revista.

Se na primeira parte do enunciado o discurso se refere a um terceiro elementos "os brasileiros", produzindo uma distância entre aquele que enuncia (a posição-sujeito-autor) e aquele a quem se destina a revista (os leitores efetivos ou virtuais da revista), como em "A frase é do cinema italiano, mas cabe direitinho para os ***brasileiros***", na segunda parte "Porque sempre ***gostamos*** das coisas mais doces que a vida oferece", a passagem para a primeira pessoa do plural coloca a "revista *Brazil*" na mesma categoria de *brasileiros.* Ou seja, se, a princípio, a "voz do editor" não coincide com o que é dito do/sobre o brasileiro graças a um "certo" distanciamento instaurado pela referência ao substantivo *brasileiros* [eles, os brasileiros], por seu lado, ao iniciar o enunciado seguinte, o deslizamento se dá pela mudança de "*brasileiros*" para a primeira pessoa do plural. Neste caso, a revista entra na categoria do "nós", isto é, ela se reconhece/se identifica com esse "nós" fazendo, portanto, parte integrante da nação brasileira. Mas não é só ela que entra nesse "nós", Deus também tem nacionalidade: "__Quem foi que disse que Deus não é Brasileiro?!". Aqui é explícita a alusão ao famoso trecho da letra de música do grupo de rock "Biquini Cavadão" que, inclusive, chega a subverter a "lógica que rege o imaginário nacional": "Quem foi que disse que Deus é brasileiro?". A revista rebate essa pergunta que coloca em dúvida a nacionalidade divina para, então, afirmar o seu contrário, qual seja, que a nacionalidade de Deus é brasileira.

Todas essas relações de sentidos que vimos, o retorno deslocado de sentidos de nacionalidade só foram (e são) possíveis por que estamos necessária e constitutivamente afetados pela língua e pela história. Ou seja, para falar o sujeito tem de se inscrever na história para que suas palavras façam sentido. Assim, os sentidos de brasilidade que vimos não estão no sujeito, isto é, não se originam nele. Tais sentidos são determinados pela região de interpretação a que a posição de sujeito, identificada numa certa função-autoria, está inserida e neste sentido a compreensão do trabalho da memória na confluência de um espaço de atualização é fundamental.

5.2. A construção discursiva do cenário

Corroborando com a idéia desenvolvida acima, encontraremos, a seguir, tanto nas imagens como nos textos justapostos a elas, referências explícitas a elementos símbolos de nacionalidade como, por exemplo, *frutas*, *léxicos tupi-guarani*, ênfase na mulher de *pele morena* e no *clima tropical brasileiro*. Veremos que todos esses elementos são transferidos, por efeito metafórico, para o corpo da mulher. Ou seja, o imaginário construído acerca do Brasil (principalmente na época do descobrimento), qual seja, *país tropical* e *abundante*, *clima temperado*, *mulheres sensuais*, *paisagens* e *bichos exóticos* etc, e depois intensificado, num gesto diferente de interpretação, por José de Alencar na corrente indigenista, é incorporado pela revista *Brazil*. Com isso, não estamos afirmando que a revista *Brazil* ao descrever e fotografar a mulher *reproduz* o olhar europeu ou mesmo o de José de Alencar, mas que há um imaginário historicamente construído na época da colonização e principalmente pela discursividade alencariana, funcionando no espaço discursivo da revista *Brazil*, no modo de constituir o corpo da mulher brasileira, sua sexualidade[60].

A tomada da discursividade tanto alencariana quanto do descobrimento pela revista *Brazil* não acontece automática e conscientemente, mas por *filiação* àquilo com o que os sujeitos se identificam. Ou seja, trata-se de uma relação com a alteridade própria da necessidade da interpretação, resultando, pois, na possibilidade de transformação no sentido e no sujeito. Deste modo, a transferência – os efeitos metafóricos que produzem a deriva, o deslizamento de sentido outro – não se dá por um processo de interação. Dirá Orlandi (1998: 12):

> As filiações não são máquinas de aprender (...) não há sentidos literais guardados em algum lugar – seja a língua, seja o cérebro – e que "aprendemos" a usar. Os sentidos e os sujeitos se constituem em processos em que há transferências, jogos simbólicos dos quais não detemos o controle e nos quais o equívoco, ou seja, a ideologia e o inconsciente, está largamente presente.

Na verdade, o que estamos chamando a atenção nesse nosso percurso é para o funcionamento discursivo da repetição, isto é, o retorno do mesmo mas pelo fato mesmo de voltar em outro lugar e em outro tempo, já é outro (Deleuze, apud Courtine e Marandin,

[60] O discurso, sabemos, não consiste em uma estrutura fechada sobre si mesma, daí a necessidade do analista de discurso referi-lo ao conjunto de discursos possíveis e às suas condições de produção.

1980:28) e continuando com os mesmos autores citados "la repétition est elle-même l'infime différence qui permet sa reconnaissance et son oubli". Nessa perspectiva, o sujeito se identifica com aquilo que diz e esquece que o que diz tem a ver com o modo pelo qual ele é afetado pela ideologia.

5.2.1. Um **Brazil** *brasileiro ou um* **Brazil** *para inglês ver?*

"*Tupy or not tupy that is the question*".
Oswald de Andrade

Embora a revista carregue o nome do país no qual é produzida (Brasil) e se afirme no editorial como ***100% nacional*****,** reforçando uma preocupação em focalizar (fotografar) em suas páginas a "mulher brasileira", vemos que há uma contradição trabalhando o modo de textualização gráfica: escreve-se Brasil com ***Z*** (cf. recortes na página seguinte) e, também, ao se auto-classificar enquanto um "tipo", ela o faz em língua inglesa ***sex magazine***, o que é muito significativo do ponto de vista discursivo:

Então perguntamos: qual a força material impressa nesse gesto de grafar Brasil com *Z* e não com *S*? Que sentidos e efeitos-leitores o **Z** aí produzem?

Sabendo que a materialidade do discurso é lingüístico-histórica, o que torna a língua capaz de jogo, vemos que esse gesto de grafar e designar coloca o sujeito-leitor numa certa posição, numa relação de sentidos que não se dá de modo natural. Vemos que o "***Z***" do nome da revista[61] produz seus efeitos de sentidos na relação com o imaginário nacional a qual a revista está filiada por um processo de identificação.

[61] Para o procedimento analítico é importante aqui ressaltar que o nome da revista *Brazil* é um nome fantasia. A razão social desta revista é: 2M Criação Editorial Comércio Importação e Exportação Ltda. Embora na razão social apareça "exportação", esta revista só circula no Brasil, informação obtida em entrevista no dia 04 de julho de 2003, com um dos donos da revista.

Apresentaremos, a seguir, duas capas da revista *Brazil* nas quais aparecem duas modelos que trazem como vestimenta o ícone da bandeira brasileira.

Capa [1]:

Capa [2]:

A contradição de que falamos acima se dá por três fatores constitutivos das condições de produção da revista na relação com a grafia e designação em inglês quanto a sua especificidade:

- A insistente afirmação em retratar "a mulher brasileira";
- O modo de se autodenominar uma revista '100% nacional';
- O tipo de modelos que caracteriza a revista *Brazil* e também o modo como os cenários onde as modelos são fotografadas são constituídos (presença de frutas, bola de futebol, árvores, praias, entre outros elementos constitutivos do imaginário nacional), bem como o modo como seu corpo é significado nos textos descritivos e narrativos (veremos ao longo de nossa análise);

Estes três fatores são fundamentais para a compreensão dos sentidos produzidos pelo modo de textualização gráfica e a posição discursiva que a revista *Brazil* ocupa.

O gesto de grafar *Brasil* com *Z* e não com *S* o nome do país no qual a revista é produzida (e que leva o seu nome) se dá dentro da história, portanto, não é aleatório. Uma das formas de percebermos tal contradição é atentarmos ao modo como a revista se 'representa' e 'representa' o outro (no caso, as outras revistas do gênero) nos textos do editorial. Vimos, nos recortes

analisados (cf. seção *5.1*), que ao se significar, ela marca' diferença com relação às demais revistas do gênero e o modo como ela se autodenomina "***uma revista 100% nacional***" – mas não somente isso – sinaliza tal fato. Indica que as outras revistas não são ou não são tão nacionais quanto ela.

A instituição de uma consciência nacional pode ser ainda notada nas capas e nos ensaios: nestes, encontramos elementos símbolos de nossa nacionalidade: frutas, bola de futebol, mulheres morenas e bronzeadas, referência a nossa fauna e flora (veremos recortes mais adiante); já naquelas são recorrentes modelos vestidas com as cores da bandeira brasileira e também menção à mulher morena. O tempo todo a *Brazil* joga com o imaginário nacional, ou seja, com enunciados e designações representativos de nossa nacionalidade. Tal gesto de interpretação (a alusão aos elementos símbolos de nacionalidade) está relacionado à posição discursiva nacionalista "assumida" pela revista. É justamente este gesto de interpretação que dá especificidade ao corpo feminino na *Brazil*, o que marca diferença com outras formulações sobre o corpo produzidas em outras revistas também ditas *sex*. No entanto, neste mesmo gesto é que vemos instalada uma contradição pelo modo de textualização gráfica: se em vez de *Brasil* com '*z*' tivéssemos outra textualização gráfica, no caso, *Brasil* grafado com 's', que efeitos de sentido estariam sendo produzidos?

Baghin-Spinelli (2002) analisa discursivamente a proposta de mudança gráfica do nome da empresa PetroBrá***s*** para PetroBra***x***. Segundo o movimento analítico que a autora mostra, o sufixo -*s* em brá**s** funciona como um signo de nossa nacionalidade e uma mudança gráfica para ***x,*** no caso, produza um tom *estrangeiro*, corroborando, com isso, para a anulação do que é nossa marca (s) 'Bras/Brasil' para a inclusão do que é próprio (marca) do 'outro', o "ζ".

Com relação ao funcionamento gráfico da revista *Brazil*, perguntamos ainda mais uma vez: o que significa grafar Brasil com **Z** uma revista que se autodenomina ***100% nacional***? Embora concordemos com Baghin-Spinelli quando diz que o **S** no nome *Petrobrás* funciona como um traço simbólico do nacional, não pensamos que, o contrário (a mudança para X), produz efeito estritamente estrangeiro. A relação, para nós, não é de oposição. A grafia Z no nome da revista é bom exemplo disso.

Embora o ***Z*** em *Brasil* estabeleça uma relação de sentidos com o estrangeiro, o de fora – geralmente, no exterior, o nome *Brasil* é escrito com **Z** –, ele só funciona em sua relação com o ***S***. Para nós, escrever *Brasil* com ***Z*** é um modo de constituir mais fortemente a diferença entre o

que *é* e o que *não é* peculiar de nossa identidade nacional em relação a outras. A remissão repetitiva à memória nacional (aos elementos símbolos de nacionalidade) é tão intensa no espaço discursivo da revista *Brazil* que ao invés de a textualização gráfica (Z) produzir um efeito estritamente estrangeiro, é produzida, ao contrário, uma **intensificação da identidade nacional**. O excesso do nacional na relação constitutiva com o nome da revista em inglês passa a funcionar sob outros modos. Ao invés de o "***z***" produzir a 'impressão' de estarmos diante de uma revista estrangeira, dá-se o contrário. É uma repetição que de tanto saturar acaba resvalando em ***Brasil com Z***, reforçando a relação do leitor com a memória nacional[62].

Assim, os efeitos de sentido que posicionam o leitor na relação com o nome da revista se dão no intervalo de escrever **BRASIL** com ***S*** e escrever **BRASIL** com ***Z***. A relação, portanto, não é de oposição, mas de diferença: **Brasil** com ***Z*** só funciona na sua relação constitutiva com **Brasil** com ***S***. Para dizer de outro modo, estamos chamando a atenção para o fato de que a demanda do discurso do nacional só funciona porque se escreve Brasil com Z. Como já especificado anteriormente, esse gesto de interpretação faz tocar numa intensificação da identidade do brasileiro: por deslocamento, o sujeito-leitor se reconhece na formulação ***Brasil*** com ***Z*** de uma maneira intensificada, que é o mesmo que dizer que grafar Brasil com Z é um gesto de interpretação que coloca o sujeito-leitor numa tal posição que ele, ao ler o nome de seu país **BRASIL** grafado com a marca do outro (***Z***), se veja *mais* como brasileiro[63].

Neste caminhar, ao contrário do que se poderia ter a impressão de estarmos diante de uma revista estrangeira, grafar Brasil com *Z* uma revista que significa o corpo feminino num espaço de interpretação nacional, produz o contrário: tem-se uma revista "ainda mais" brasileira. Assim, é nessa região de interpretação: retratar *mulheres morenas*, *bronzeadas*, *vestidas geralmente com as cores da bandeira nacional em cenários repletos de elementos símbolos de*

[62] É no lugar do Brasil com ***Z*** que a demanda do nacional faz sentido produzindo aí um efeitos no processo de leitura do leitor. Voltaremos a essa questão.

[63] Produz-se a 'impressão' de que o leitor olha o corpo da mulher brasileira "*como se fosse* um estrangeiro". Ou seja, a grafia *Braz̲il* em relação à demanda de sentidos do nacional permite que o sujeito-leitor se desdobre e se veja mais intensamente como brasileiro. Desenha-se aí uma necessária e constitutiva relação com um exterior que o determina de "dentro". Ainda, a possibilidade de "passar" (imaginariamente) de uma posição (a de brasileiro) para outra (a de estrangeiro), produz um deslocamento na posição-sujeito-leitor: esse é um modo dele, como já falamos, se ver mais como brasileiro, o que é, em termos da memória do prazer sexual, "muito mais excitante". É importante esclarecer que afirmando isso não estamos dizendo que o leitor da *Brazil* se torna um estrangeiro. Estamos dizendo que o *Z* na relação com a demanda do nacional produz efeitos de desdobramento no processo de leitura do leitor na medida em que os sentidos do nacional não se originam na revista. Neste sentido, o esquecimento ideológico (nº.1) exerce aí sua força pelo fato mesmo de que os sujeitos retomam sentidos preexistentes, ou seja, tudo o que já foi dito sobre o Brasil, todas as projeções imaginárias feitas sobre ele fazem efeito nesse Z e isto não é indiferente na constituição do efeito leitor.

brasilidade, ou ainda, *a recorrente menção a elementos como frutas, bola de futebol, flores, cores e música nacionais* que *Brasil* com *z* funciona com toda sua força material. Ou seja, todas essas peculiaridades, símbolos de nossa nacionalidade, só funcionam no intervalo de BRASIL com **Z** e BRASIL com **S**[64].

Como já dissemos, ao constituir uma coerência ao corpo feminino, ao textualizá-lo pela via da nacionalidade, a revista *Brazil* se diferencia das outras revistas do 'gênero', justamente porque está identificada com uma e não outra posição de sujeito afetada por uma determinada região de interpretação. Tal identificação se dá pela via da nacionalidade, como já vimos.

Ressaltemos que a filiação à discursividade nacional não se dá consciente ou intencionalmente, o que implica dizer que os sentidos da nacionalidade não "brotam" na consciência daqueles que escrevem a revista, os sujeitos empíricos. Estamos dizendo que os sentidos de Brasil mobilizados pela revista têm uma história concreta, passível de descrição. Os sentidos historicamente produzidos para/sobre o Brasil são incorporados pela revista, principalmente o modo como a posição-sujeito-alencariana significou o corpo da nação, do brasileiro.

Um outro jogo suscitado pelo funcionamento gráfico pode ser ainda observado nas seguintes seqüências discursivas (doravante SD) a seguir:

> sd5: Sacha é a pitanguinha colhida por Sabrina, uma verdadeira manga-rosa taradinha. E o que elas querem é juntar seus sucos entre abraços e amassos dignos da flora "**brazileira**", das **Brasileirinhas**.
>
> sd6: Nossa nativa mais tesuda em terras e páginas **brazilis**, da **Brazil**.
>
> sd7: **Brasileiríssima**, essa morena de peitinhos arrebitados tem a luminosidade de um sol escaldante. Cheia de vida."
>
> Sd8: As marcas de biquíni parecem demarcar territórios nessa extensão de prazer. Larissa é pura luxúria. E ela exibe planícies tesudas entre planaltos de tesão. Ou seja, um mulherão **"brazileiro"!**

[64] É muito sintomática a formulação *sex magazine* quando pensamos nos modos de interdição: é muito menos "comprometedor" escrever em inglês *sex magazine* do que em português "revista de sexo". Quanto a esse jogo propiciado por uma língua estrangeira, C. Revuz (1992) esclarece: "a operação de nominação em língua estrangeira, mais do que uma regressão, vai provocar *um deslocamento das marcas anteriores*. A língua estrangeira vai confrontar o aprendiz com um outro recorte do real mas sobretudo com um recorte em unidades de significação desprovidas de sua carga afetiva". Em nosso caso, escrever *sex magazine* é, na verdade, uma forma 'indireta' de o sujeito reverter o que seria, em sua língua, da ordem do interdito, dando um tom de modernidade para o que ele quer significar.

Na sd5, o uso das aspas sobre a palavra ***brazileira*** seguido da palavra ***brasileirinhas*** (sem aspas) é muito sintomático para a nossa análise. Para compreender esse jogo, deter-nos-emos nos estudos desenvolvidos por J. Authier-Revuz (1980: 127) que apresenta duas maneiras de definir a função das aspas no interior de uma materialidade textual. Uma das funções é aquela na qual a colocação das aspas indica que o enunciador faz apenas "menção" e não "uso" da palavra. Assim, nesse tipo de funcionamento o elemento autonímico constitui um "corps étranger", um "objet <<montré>>" ao receptor. Segundo a autora, as palavras 'aspeadas' podem ser consideradas como "<<tenus à distance>>".

De acordo com essa perspectiva podemos supor que na sd5 foi produzido um distanciamento entre o enunciador e a palavra ***brazileira*** (grafada com '***z***' que sinaliza a marca do discurso do outro, do estrangeiro) mencionada entre aspas em seu texto. Note-se que aparece em seguida, após uma vírgula, a palavra ***Brasileirinhas*** em maiúscula e sem aspas. Desta vez, a ausência de aspas produz um efeito de tradução, isto é, a repetição aí deslocada de **Brasil** com **Z** para **Brasil** com **S** permite que o leitor deslize de um sentido para outro. Dito de outra forma, esta é uma maneira de iniciá-lo ou enredá-lo para dentro de um trama de sentidos: o leitor é lançado para dentro desse jogo gráfico a fim de entender "tudo" o que há nesse ***Z***. O "**Z**", na relação constitutiva com as condições materiais em que é produzido, faz ressoar todo o imaginário (de fora) construído para a nação brasileira, isto é, as formações imaginárias projetadas no discurso a respeito do Brasil (principalmente no concerne ao *carnaval*, *mulheres*, *futebol*, *lugares paradisíacos*) pulsam nesse jogo gráfico. Assim, nesse modo de grafar Brasil com "***z***" funciona uma espécie de perversão na medida em que não é o olhar do estrangeiro que está impresso nas páginas da revista, mas, sim, o "uso" (imaginário) que o brasileiro faz desse olhar (com toda a história e implicações ideológicas que o atravessam), dito de outra forma, ele se identifica nas imagens construídas sobre o seu país.

De acordo com a autora, o outro modo de conceber a função das aspas é pelo uso das palavras com conotação de menção. Há, então, nesse viés, uma distinção entre a justaposição das cadeias do uso e da menção e o uso simultaneamente duplicado, acompanhado de menção. Esta função reúne duas estruturas complexas: a da conotação e a da antonímia, uma vez que permite operar sob dois modos: discurso indireto livre e marcação pelas aspas. Já a sd6 convoca um deslocamento com relação ao funcionamento da sd anteriormente analisada. Embora não haja colocação de aspas quando o nome do país é mencionado, como em *nossa*

nativa mais tesuda em terras e páginas ***brazilis***, da ***Brazil*** há, por sua vez, reduplicação sem aspas da palavra escrita com *Z*, só que ao invés de *adjetivo* temos uma *locução adjetiva*: páginas brazilis, ***da Brazil!*** (grifo nosso) acompanhado de exclamação e de grafia '**z**'. Diferente do funcionamento da sd5 no qual a marca (*s*) do Brasil é reivindicada, na sd6 a marca do outro (*z*) é mantida, isto é, o outro não é, nos termos de Authier-Revuz, "tenue à distance", pelo contrário, é assumido (incorporado) na/pela grafia. Neste gesto, a relação (incorporação do) com o Outro no fio do discurso se apresenta explicitada. Em ambas sds o jogo (a tensão) se dá pelo equívoco na/pela língua.

Observe-se o recorte 1:

Embora a filiação seja com o imaginário construído sobre/para o índio, há deslocamentos sendo provocados pelo jogo da/na língua. Vejamos, a seguir, as seqüências discursivas:

> Sd9: "Cunha, poranga, linda, vermelha, tupinambá, delícia, mel da terra, mulher, Danielle. Nossa nativa mais tesuda em terras e páginas brazilis, da Brazil!"
>
> sd10"Nós, caras-de-tarados. Pele com pele. Uh-uh-uh. Índia quer piroca, quer? Quer apitar no nosso ouvido, cunhãzinha tesuda?"

sd11: “Mostra a língua, as curvas, as tetinhas apetitosas da tribo taradaçu, mostra que nossa jeba-açu vai te papar!”

sd12: “Em sua oca ou nosso apê? Indiazinha Danielle, índia marota, você também come gente? Ah, que beleza de canibal. Pede, Dani, pede que caraíba dá pra você: piroca, abraço, beijo, chupada na xaxaninha.”

sd13: “Pede, pele vermelha, pele macia, pele de fêmea. Dani-flor, nossa musa das florestas, nossa cacique do prazer!

Como é possível observar nas sds acima, a relação com o equívoco afeta toda a textualização – pensando, em nosso caso, o verbal na relação constitutiva com o não-verbal. Leandro-Ferreira (*op. cit.*: 108) nos ensina que há diferentes maneiras de o equívoco se manifestar na língua: pelo viés da falta, do excesso, do repetido, do parecido, do absurdo, do nonsense, “e por aí se estendem as possibilidades. O que há de comum em todas elas é a ruptura do fio discursivo e o impacto efetivo na condição de fazer e desfazer sentidos”. Em nosso caso, uma das formas do sentidos se movimentarem diz respeito a, pelo menos, três fatores que jogam com a língua e que merecem ser aqui explicitados:

a) apropriação de termos indígenas (*cunha*, *poranga*, *tupinambá*, *oca*, *tacape*, *caraíba*, *cacique*);
b) simulação (paródia) de termos indígenas (tribo *taradaçu*, *jeba-açu*)
c) invenção de termos ou neologismos (caras-de-tarados, piroca[65])

O equívoco, nesse recorte discursivo, se manifesta de muitas e variadas maneiras: pelo viés do **repetido**, isto é, da apropriação de termos indígenas como em *cunha*, *poranga*, *oca*, *tupinambá*. No entanto, não se trata mera e simplesmente de uma repetição formal de léxicos originários do tupi, mas de uma repetição que provoca deslocamento no fio do discurso, como é o caso de ***cunhazinha*** *tesuda*, *em sua* ***oca*** *ou em nosso apê?*, *nossa musa das florestas, nossa* ***cacique*** *do prazer*. Neste sentido, as condições de produção da revista bem como o seu espaço de atualização são o ponto nodal para compreender o processo de significação da materialidade. Ainda, um outro fator responsável pelo jogo de sentidos é a simulação (paródia) de itens lexicais indígenas ou, nos termos de Leandro Ferreira, pelo viés do **parecido**, como em “tribo *taradaçu*” e “*jeba-açu*” (cf. sd12). Em “tribo *taradaçu*”, o jogo se dá pelo sufixo – ***açu***, que simula (parodia) o tupi-guarani (como em *Iguaçu*), aglutinado à palavra ***tara***

[65] Vale lembrar que, segundo o Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, a palavra *piroca* tanto pode significar *pênis* (brasileirismo) como *calvo* (do tupi).

(*brasileirismo*). É interessante observar que na língua portuguesa há o sufixo aumentativo ***-aço***, embora geralmente pronunciado ***/-açu/***. Daí o jogo polissêmico suscitado pela/na língua.

Em "*páginas* ***brazilis****, da* ***Brazil***" (sd10), note-se que a marca (da língua) do outro '*z*' está fortemente sinalizada num texto que joga o tempo todo com a língua *tupi* e também com as imagens que dela são produzidas, como é o caso da sd11 "*Uh-uh-uh. Índia quer piroca, quer?*". Este enunciado tanto indica a relação de contato entre *colonizador* e *índio* parodiada como simula a fala do estrangeiro diante da índia com todo o imaginário do canibalismo historicamente produzido: "*Indiazinha Danielle, índia marota, você também come gente? Ah, que beleza de canibal*".

A referência ao canibalismo somada com o uso e parodização do campo lexical *tupi* e a produção de neologismos produzem um movimento semelhante ao que faziam os artistas antropofágicos. Neste sentido, as obras de autores como Mário de Andrade e Oswald de Andrade são exemplares; elas são marcadas principalmente pela criação de neologismos, pela técnica da colagem, pelos períodos curtos e pelo funcionamento da paródia. Em ambos encontramos características de loucura linguageira (logofilia). Nas palavras de A. Bossi (1994: 354): "*Em Macunaíma, como no pensamento selvagem,* ***tudo vira tudo****. O ventre da mãe-índia vira cerro macio*" (grifo nosso). Mário de Andrade ao fazer uso dos processos psicanalíticos produz *bricolage* na obra Macunaíma. Em sua obra aparecem três estilos de narrar: a) lenda, épico-lírico, solene; b) um estilo de crônica, cômico, despachado, solto e c) um estilo de paródia. Ainda segundo Bossi, encontram-se em Oswald um primitivismo acentuado e uma forte filiação a uma ***práxis lingüística afetada por elementos indígenas*** e africanos e atingida pelo convívio com o imigrante europeu.

Neste sentido, alguns dos textos da *Brazil* parecem parodiar algumas das obras constitutivas do movimento antropofágico ao trazer o léxico tupi-guarani e a relação de contato do europeu com os índios de forma parodiada. Esse tipo de jogo polissêmico é muito semelhante à escritura oswaldiana.

Como pudemos examinar nas sd recortadas do recorte [1], o tupi comparece impresso não só no corpo da *Língua Portuguesa* mas também na constituição do *corpo do brasileiro*. O corpo que comparece ***nas páginas brazilis, da Brazil*** é denso, constituído pelo olhar (fundador) do outro. Neste sentido, ele é um corpo polifônico que se faz na sua relação com o outro, o estrangeiro.

5.2.2. As frutas tropicais brasileiras na constituição do imaginário nacional

> "Da manga-rosa quero o gosto e o sumo / Melão maduro sapoti juá /
> Jabuticaba teu olhar noturno / Beijo travoso de umbu-cajá / Pele macia
> ai carne de caju Saliva doce doce mel mel de urucu...[66]

Nesta e nas seções seguintes, visamos compreender o funcionamento de alguns elementos típicos da brasilidade regulares nos recortes que selecionamos.

É peculiar no espaço discursivo da revista *Brazil* a referência a elementos que funcionam no imaginário da nação brasileira enquanto **traço simbólico de nacionalidade** (brasilidade); são eles *frutas*, *futebol*, *cor morena*, *elementos da fauna e flora brasileira*. Além disso, os lugares onde as modelos são fotografadas remetem em geral a uma memória paradisíaca do Brasil (mar, praias). Vale dizer, ainda, que esses lugares e elementos que constituem o cenário (plano verbal e não verbal) da revista nos interessam em sua dimensão material, não empírica.

Apresentaremos, a seguir, alguns recortes extraídos da revista *Brazil* a fim de compreender o processo discursivo produzido.

[66] A continuação da letra está na epígrafe da próxima seção.

Recorte 2:

Mulher gostosa é feito fruta madura. Suculenta e no ponto para ser degustada.

Quando Sabrina e Sacha se encontram, um pomar de tesão nos é revelado no quintal dos prazeres.

As duas delícias morenas compõem um verdadeiro banquete para nos fartar de tanto tesão. Entregam-se às carícias de doces tardes de verão e regam com beijos cálidos os frutos de sua paixão.

Sacha é a pitanguinha colhida por Sabrina, uma verdadeira manga-rosa taradinha. E o que elas querem é juntar seus sucos entre abraços e amassos dignos da flora "brazileira", das Brasileirinhas.

As duas amigas começam a se descascar entre toques e linguadas. O desejo de se saborearem vai crescendo à medida que as xanas ficam molhadinhas. Os grelos palpitam ansiosos por um dedinho carinhoso.

Quando os olhares das saborosas meninas se encontram, é porque vem salada de gozos pela frente, pela boca, pela xana. E elas são gulosas, querem degustar tudo uma da outra, não desperdiçam nenhum pedacinho de pele macia e bunda perfumada.

Sabrina e Sacha são duas mulheres fenomenais, duas maravilhas da natureza. E que nos perdoe o ditado, mas beleza se põe na mesa... e nas nossas taras!

Sabrina Cavalcante/Brazil
Caixa Postal 18399
São Paulo - SP
04626-970

Sacha Pequena/Brazil
Caixa Postal 18399
São Paulo - SP
04626-970

O que faz significar nesta materialidade não é o lugar empírico que as modelos ocupam, a presença física (empírica) das garotas e dos elementos dispostos no cenário, mas as *formações*

imaginárias, isto é, os lugares representados nos processos discursivos. Quanto a esse aspecto, Orlandi (1999) escreve:

> Assim não são os sujeitos físicos nem os seu lugares empíricos como tal, isto é, como estão inscritos na sociedade, e que poderiam ser sociologicamente descritos, que funcionam no discurso, mas *suas imagens que resultam de projeções*. São essas projeções que permitem passar das situações empíricas – os lugares do sujeitos – para as posições dos sujeitos no discurso. Essa é a distinção entre lugar e posição. (o grifo é nosso) (idem: 40).

O texto que acompanha a imagem fotográfica trabalha com uma seqüência de cadeias metafóricas que giram em torno do elemento *fruta*, como se imagem (as garotas e a cesta com frutas) e texto dialogassem diretamente. Neste sentido, a seqüência metafórica que gira em torno do alimento (frutas):

> As duas delícias morenas compõem um verdadeiro banquete para nos fartar de tanto tesão. (...) Sacha é a pitanguinha colhida por Sabrina, uma verdadeira manga-rosa taradinha. E o que elas querem é juntar seus sucos entre abraços e amassos dignos da flora "brazileira", das Brasileirinhas. As duas amigas começam a se descascar entre toques e linguadas.

"pretendem" se relacionar com a imagem fotográfica, como uma espécie de literalidade (cf. recorte [2]).

Examinando o funcionamento discursivo do recorte em questão, podemos afirmar que estamos diante de uma materialidade aberta à polissemia. Esse caráter lúdico (polissêmico) pode ser notado, num primeiro momento, pela inversão do ditado popular "Beleza não se põe na mesa" para "beleza se põe na mesa... e nas nossas taras!". Tal inversão provoca no ditado já conhecido e repetido em nosso cotidiano um *deslizamento*, ganhando uma nova espessura, um novo sentido pela relação que estabelece com comida *versus* mulher/sexualidade. Os verbos também seguem a mesma direção de sentidos, como se pode observar em: "para nos ***fartar***", "Sacha é a pitanguinha ***colhida*** por", "começam a se ***descarcar***". Na seqüência, "Mulher gostosa é feito fruto madura. ***Suculenta e no ponto para ser degustada*** (...) As duas delícias morenas compõem um verdadeiro banquete para ***nos fartar*** de tanto tesão", a sugestão é explícita: *a mulher é a fruta servida*, ou seja, *ela* é o elemento que compõe a mesa. Neste sentido, pela deriva, as frutas tropicais funcionam como metonímia da mulher brasileira. Esta relação de sentidos é propiciada concomitantemente pela descrição e pela imagem. Em se tratando do plano não-verbal, se atentarmos ao modo como os elementos do cenário estão

dispostos, vemos que há duas cestas compondo a imagem. A primeira está bem em frente à garota (à direita da foto) numa posição que possibilita visualizar, no primeiro plano, a cesta com frutas logo atrás a modelo (seu corpo). Note-se que há uma relação de combinação/justaposição entre a *lingerie amarela da modelo* e as *bananas dentro da cesta* (cf. recorte 2). Por efeito metonímico, a justaposição desses elementos (lingerie amarela, de um lado, e banana, de outro) sugere que a modelo é, ela também, parte constitutiva da cesta; ela também é uma das frutas servida. Esta relação fica ainda mais forte quando observamos a disposição de uma outra cesta no cenário localizada atrás da mesma modelo sendo, no entanto, somente possível visualizar o arco da cesta, ficando quase totalmente oculto o elemento de sua sustentação. Produz-se aí a "impressão" de que a garota fotografada compõe a cesta.

A discursividade que emerge no espaço discursivo da *Brazil* rompe de imediato com o que vimos no funcionamento do *Tratado*, de Gândavo, por exemplo. Neste, a referência às frutas daqui se dá por designações européias enquanto nos ensaios da *Brazil* a filiação é com as *frutas tropicais brasileiras*, como se poder observar em *pitanguinha*[67] e *manga-rosa* (cf. recorte [2] e, a seguir, [3]), resultando na configuração de uma **identidade nacional** para o corpo, uma vez que em nosso *corpus* elas estão deslizando para significar a mulher, seu corpo, sua sexualidade. Dito de outra forma: no recorte [2] a referência às frutas tropicais na relação com o espaço de atualização pornográfico produz deslocamentos semânticos em relação aos sentidos sedimentados como memória discursiva, no caso, as frutas tropicais que compõem o cenário passam a funcionar como metonímia da mulher, do sexo: "*Sacha é a **pitanguinha** colhida por Sabrina, uma verdadeira **manga-rosa** taradinha*" ou ainda na capa nº. 2, à direita, (cf. seção *5.2.1.*) onde se lê o seguinte enunciado "*Lívia e Felipe – atrás da **bananeira***" (grifos nossos) justaposto à imagem de uma modelo vestida com as cores nacionais, reforçando o caráter nacional do discurso da revista.

É interessante ainda observar que o funcionamento da terceira pessoa tanto do singular como do plural constrói uma perspectiva muito particular para enunciador e leitor. A terceira pessoa do plural em: "***As duas amigas** começam a se descascar entre toques e linguadas (...) Quando os olhares das saborosas meninas se encontram, é porque vem salada de gozos pela frente, pela boca, pela xana. E **elas** são gulosas, querem degustar tudo uma da outra, não desperdiçam nenhum pedacinho de pele macia e bunda perfumada. **Sabrina e Sacha** são duas*

[67] A palavra *pitanga* é originária do *tupi* que significa "vermelho".

mulheres fenomenais, duas maravilhas da natureza. E que nos perdoe o ditado, mas beleza se põe na mesa...e nas nossas taras!" constrói um olhar (para o leitor) de observador, isto é, daquele que contempla uma cena de intimidade[68]. Até aqui, então, poder-se-ia dizer que a natureza do envolvimento do leitor na cena se dá num certo distanciamento, não o permitindo se misturar intimamente às protagonistas na medida em que as ações narradas acontecem entre elas.

Ao contrário do que dissemos há pouco, se atentarmos ao **modo de enunciação do olhar** de uma das modelos para a **objetiva do fotógrafo**[69] – que produz, como já dissemos no capítulo 3, o efeito de que seu olhar tem como cúmplice um outro olhar, qual seja, um leitor/espectador efetivo ou virtual –, observar-se-á que há outras possibilidades de sentido. Expliquemos. Se, de um lado, a narração em terceira pessoa configura uma perspectiva que produz um efeito-leitor cujo olhar é de observador, isto é, de um olhar que apenas contempla a intimidade que lhe é dada a ver, de outro, o olhar de uma das protagonistas encarando a objetiva do fotógrafo *como se denunciasse um terceiro olhar* (do leitor/espectador) *voltado para a sua intimidade*[70] (a das protagonistas), temos, então, um equívoco sendo produzido. Além do olhar que encara o leitor, há itens lexicais ao longo do texto colaboram para a sua introdução na cena. O funcionamento dos *pronomes oblíquos* e *possessivos* na narração produz uma brecha para o envolvimento do leitor/espectador na cena discursiva, observe: "*As duas delícias morenas compõem um verdadeiro banquete para* ***nos*** *fartar de tanto tesão (...) E que* ***nos*** *perdoe o ditado, mas beleza se põe na mesa...e nas* ***nossas*** *taras!*" (o grifo é nosso). Estamos apontando para o fato de que, embora o funcionamento da terceira pessoa (como vimos anteriormente) ao longo do texto produza uma textualização que coloca o leitor numa posição de espectador, encontramos, neste recorte, um deslize que leva o leitor/espectador para dentro da cena narrada/descrita[71]. Tem-se aí um olhar que insinua[72], que convida porque "sabe" que há um outro que "quer" ser cúmplice e que de fato é enredado pela/na textualização "*Quando Sabrina e Sacha se encontram, um*

[68] Poderíamos dizer, inicialmente, que essa terceira pessoa (ela/elas) que compõe a narrativa coloca o leitor na posição de espectador, daquele que participa "indiretamente" da cena. Quando começarmos a analisar o funcionamento narrativo na relação com a imagem fotográfica, veremos que há outros sentidos funcionando no que diz respeito à perspectiva do leitor/espectador na cena. Um dos elementos que contribuem para outros modos de sentido é o funcionamento do pronome oblíquo e possessivo (veremos a seguir).

[69] Confira recorte 2.

[70] Como se dissesse: "sei que você está *aí* observando o que acontece *aqui*".

[71] É regular em nosso corpus, a narração adquirir estatuto de descrição. Voltaremos a essa questão no próximo capítulo.

[72] Como dissemos há pouco, o deslize produzido não se dá somente porque o olhar da modelo está endereçado para a objetiva do fotógrafo, mas pela relação constitutiva entre imagem fotográfica e escritura.

pomar de tesão ***nos é revelado*** *no quintal dos prazeres. As duas delícias morenas compõem um verdadeiro banquete para* ***nos fartar de tanto tesão***". Além do funcionamento dos pronomes oblíquos "*nos*", que sugerem o envolvimento do leitor/espectador na cena[73], há uma outra seqüência que dialoga com a interior "*Mulher gostosa é feito fruta madura.* ***Suculenta e no ponto para ser degustada***". Ao associar o corpo da mulher a frutas, constrói-se uma relação de envolvimento/intimidade do leitor/espectador com as protagonistas da cena: "***Suculenta*** *e* ***no ponto*** *para ser* ***degustada***". *Este enunciado* justaposto *à imagem fotográfica* (cf. recorte 2, especialmente a disposição dos elementos que compõem o cenário: na primeira imagem, uma modelo deitada lendo uma revista de sexo e bananas dispostas no canto superior da imagem; na segunda, a cesta de frutas ao lado da protagonista da cena encarando a objetiva do fotógrafo) sugerem um convite lascivo, qual seja, a participação de um terceiro na cena[74].

Assim, os elementos narrativos e imagéticos que constituem a materialidade discursiva apresentada não visam só e unicamente provocar excitação no leitor/espectador. Ou seja, a cena de sexo entre as duas protagonistas (Sabrina e Sacha) extrapola a função de somente intensificar o prazer sexual no leitor/espectador. Há, na verdade, a configuração de um lugar na cena para o leitor. Sua intimidade, portanto, está constituída no processo de leitura[75].

Na materialidade *3*, seguinte, a filiação aos sentidos do nacional é explícita:

[73] O funcionamento do pronome oblíquo nesse enunciado "um banquete para *nos* fartar de tanto tesão" e nos outros ao longo do texto produzem o efeito de envolvimento do leitor/espectador na cena. Parafraseando Machado (ibidem), a "impressão" é que tudo parece que fora forjado para lhe ser exibido.

[74] Há um espaço na cena a ser preenchido pelo leitor (efetivo ou virtual) na medida em que "as frutas no ponto a ser degustadas" estão à disposição de quem chegar ali.

[75] Antes de passar para o próximo procedimento analítico, temos algumas ressalvas a fazer quanto à relação de sentidos construída entre plano verbal e não-verbal. Embora *texto* e *imagem fotográfica* trabalhem, ambos, com os sentidos de *mulher, sexo, fruta*, note-se que a enunciação constrói sentidos muito diferentes da imagem fotográfica justaposta ao texto permite ver (cf. imagem fotográfica, recorte 2). Dito de outra forma, a escrita configura outras possibilidades de sentido que a imagem fotográfica, por si mesma, não fornece, como é o caso, por exemplo, do seguinte enunciado: "*Quando os olhares das saborosas meninas se encontram, é porque vem salada de gozos pela frente*". Assim, o que se diz não coincide totalmente com o que se vê na imagem. É interessante ainda ressaltar que o que se diz não é dito pelas protagonistas da cena (pela "voz" das garotas fotografadas), mas pelo sujeito que se coloca na origem dos sentidos, a função-autor, tendo em vista aí a produção de um efeito-leitor.

Nesta materialidade, a identificação é com dois elementos característicos da região do Ceará, o ***coco*** e a obra ***Iracema*** do escritor cearense, José de Alencar. A menção à personagem alencariana Iracema, mais conhecida como *a virgem dos lábios de mel*, na relação com a textualização oferece uma multiplicidade de leituras possíveis. Concomitantemente, o funcionamento da conjunção coordenativa aditiva ***e*** – que une dois elementos, a princípio, díspares – no sintagma nominal "*coco* e *lábios de mel*" e a imagem fotográfica produz o efeito de que os dois elementos *coco* e *lábios de mel* estão no mesmo universo semântico, isto é, ambos podendo ser compreendidos como elementos comestíveis.

Observando a construção do cenário (plano não verbal), a disposição da fruta (lado superior da foto) e do corpo da modelo em pose, mais precisamente a sua área erógena[76], pode-se perceber um jogo polissêmico trabalhando a textualização da presente materialidade. Por efeito metafórico, a locução adjetiva *lábios de mel* pode ser aludida à genitália da modelo fotografada. Os sentidos produzidos para o corpo da mulher na prática de textualização dessa materialidade se dão graças ao jogo estabelecido pela confluência de dois eixos constitutivos do processo de significação: o **eixo da formulação** "***lábios de mel***" em conjunção com o que na materialidade imagética é compartilhado com o leitor "***as bordas vulvares***" ou "***pequeno/grande lábio***" e o **eixo da memória romântica alencariana**, sendo esta reconfigurada pelo espaço de atualização da revista *Brazil*.

[76] Veja lado inferior e direito da imagem.

Note-se que há, na materialidade, um efeito de aproximação produzido pelo corte feito na imagem. Esta aproximação (cuja função é aproximar do olhar do leitor/espectador e aumentar as áreas erógenas da modelo a fim de explicitá-las) e o endereçamento do olhar da modelo para o leitor colocam-no numa posição de comprometimento com a protagonista da cena. Ou seja, o *efeito de aproximação* e *endereçamento do olhar para a objetiva do fotógrafo* levam o leitor a ser "sujeito da cena inscrevendo sua história"[77]. Noutras palavras, ele só é sujeito da cena na medida em que participa inscrevendo sua história, depositando no processo de leitura seu imaginário de prazer. Neste sentido, o enunciado "*Coco e lábios de mel. Uma mistura que o Ceará nos oferece desde Iracema*" e a imagem fotográfica (levando aí em conta o que falamos acima: o *efeito de aproximação das áreas erógenas* e *endereçamento do olhar da protagonista para o leitor*) possibilita a atualização da memória dos leitores a partir de seu imaginário de prazer.

Com todo esse movimento de sentidos, pode-se dizer que há um retorno mas deslocado da discursividade alencariana (memória romântica) produzindo, desta vez, um corpo nacional que se exibe, que se mostra todo convidando o leitor a participar de sua intimidade. Assim, a locução adjetiva ***lábios de mel*** não corresponde exatamente à personagem alencariana *Iracema, a virgem dos lábios de mel*, portanto, é a sua imagem enunciativa[78] que funciona, afinal "o que vale é a versão que "ficou"", como nos ensina Orlandi (1993: 12).

5.2.3. Cor e clima tropicais

> ...Linda morena fruta de vez temporana / Caldo de cana-caiana / Vou te desfrutar / Morena tropicana / Eu quero teu sabor".
>
> Alceu Valença

Um outro fator igualmente importante no funcionamento da materialidade *2* é observar, além da disposição das frutas no cenário, o biótipo das modelos na constituição do imaginário nacional. É característica da revista *Brazil* fotografar modelos de pele morena (clara e escura) e bronzeada e, no plano verbal a menção daquela, como podemos observar, a princípio no plano não-verbal, nas capas abaixo:

Capa [3]: *Capa [4]*:

[77] Cf. SOUZA, *op. cit.*
[78] O termo é de Eni Orlandi, op. cit.: 12.

Deslocando esse caráter para a literatura brasileira, notamos que nos romances de José de Alencar, onde a construção das personagens femininas ganha um espaço considerável, é a mulher *morena* que prevalece, passando a ser símbolo de brasilidade. De acordo com Pereira (1999: 92), Alencar é um dos pioneiros a apontar a cor *morena* como traço simbólico da nação brasileira:

> Em seu texto [*O Guarani*], a morena é personificada por Isabel, a mesma que daria a vida para ter a alvura de Ceci, ou Cecília. Isabel, insinua a trama do romance, é o fruto do amor entre o pai branco de Cecília e uma índia. É, portanto, um corpo híbrido, mestiço, porém, como convém à vertente indigenista da tradição romântica, um produto da miscigenação entre o branco e o índio. Daí, nascem as suas características tão louvadas: ***é a mulher de pele cor de jambo, de modos brejeiros e insinuantes. É a Vênus morena***. Seria, na opinião do autor, ***o autêntico perfil da mulher brasileira***, ***o corpo simbólico de brasilidade***, traduzido em termos de estética. ***É sabido que outras vias da exaltação do corpo feminino moreno, e até do masculino, como a poesia e a música popular, são responsáveis, no imaginário brasileiro, pela construção desse símbolo estético nacional***. (os grifos são nossos).[79]

A presença recorrente de modelos morenas (e também a sua menção nos textos do editorial) na relação com a demanda nacional observada no fio discursivo reforçam uma imagem

[79] Vale ressaltar que ao tomar a voz do historiador, não estamos atribuindo-lhe o lugar de origem dos sentidos como se fosse o "dono da verdade". Entendemos que sua posição, historicamente determinada, o inscreve em uma rede de sentidos com os quais se identifica, ou seja, o historiador não exclui o ato interpretativo, também faz gestos de interpretação (cf. Brasileiro, 2003: 31).

paradisíaca do Brasil, do clima *optimus*, favorecendo, assim, a imagem de um país abundante em alimentos, em frutas e em mulheres[80] (já que estas estão funcionando nos recortes como metáfora das frutas tropicais brasileiras). Lembre-se do célebre enunciado *em se plantando tudo dá* que ressoa, em nosso *corpus*, repercutindo sentidos muito específicos no modo como a mulher brasileira está sendo dita, descrita. Veremos mais detalhadamente em outros recortes que muitos dos elementos que compõem a revista fazem perpetuar discursivamente o *momento da fundação*[81], isto é, os textos e imagens com os quais estamos trabalhando têm a ver com a discursividade trabalhada pelos primeiros textos sobre as terras brasileiras. Este fato indica que todo texto é uma peça de linguagem de um processo discursivo mais amplo (Orlandi). Em nosso material, a cor morena traz, por efeito metafórico, o clima temperado, tropical, já as frutas tropicais são o próprio símbolo da sexualidade brasileira (cf. recorte [2]). Esses elementos (clima, frutas), característicos do nacional, estão abrigados *no* corpo feminino brasileiro, noutras palavras, eles fazem parte constitutiva do corpo da mulher brasileira.

Vimos, na citação acima, que a cor morena exerce uma força (material) muito forte no imaginário nacional, uma vez que ela é historicamente significada como a *cor tropical*, a *cor da sensualidade da mulher brasileira*. Vale lembrar que na *Carta* (cf. Capítulo 2), a cor já comparece no gesto de leitura de Pero Caminha como um traço característico dos habitantes da terra, "*A feição deles é serem* ***pardos,*** *maneira de* ***avermelhados***", acrescentada a uma acentuada sensualidade "*Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas*". Não é por acaso que esta cor tenha chamado a atenção de Caminha; a cor do índio parecia apresentar a mesma qualidade que o tão desejado Pau-Brasil: ambos eram vermelhos e do domínio dos europeus[82].

Especificamente nos recortes que fizemos, o caráter climático se funde ao corpo da mulher, tornando inviável separar um do outro, como pode ser observado nas seqüências discursivas abaixo relacionadas:

---

[80] Na verdade, veremos que não dá para falar de modo dicotômico de *mulher* e *fruta*, pois, em nosso corpus (cf. recorte 2), esses dois elementos fundem-se um no outro.

[81] O termo é de Zoppi-Fontana. Cf. "Sonhando a Pátria: Os Fundamentos de Repetidas Fundações", *in O Discurso Fundador – A Formação do País e a construção da Identidade Nacional*. Livro organizado por Eni Puccinelli Orlandi, 1993.

[82] De um lado, os índios catequizados e de outro, o Pau-Brasil explorado. Mas esta é uma outra história. O interessante a ser observado é que ao longo da história o índio foi significado como sendo um elemento constitutivo da natureza. Neste sentido, a cor do índio parece comparecer, por um processo de transferência, como metonímia do Pau-Brasil. A cor de ambos se confundem.

sd14: "*Bela do dia*, musa que propaga o esplendor de ser mulher. ***Luminosa***, ***quente***, ***reflexo perfeito do astro-rei***, rainha sexy, sedenta, abundante em tesão." (grifos nossos).

sd15: "Yohanna é uma festa (...) Brasileiríssima, essa ***morena*** de peitinhos arrebitados tem a ***luminosidade de um sol escaldante***. Cheia de vida." (grifos nossos).

sd16: **"Cunhã, poranga, linda, *vermelha*, tupinambá, delícia, mel da terra, mulher, Danielle. Nossa nativa mais tesuda em terras e páginas brazilis, da Brazil!" (grifo nosso).**

sd17: "Ela é pura tentação. **Deusa de ébano, diva das noites sensuais**. Fernanda é **pele morena** e tesão em chamas."

sd18: Uma ***moreninha*** muito especial. (...) Musa moderna de manhas e swings ousados. ***Doce*** e ***delicada*** como um sonho de sedução. Larissa é pura ***alegria*** e força! Charme, barriguinha, pernão, peitinho, hum, grelinho, aah, quanta gostosura nessa ***moreninha***...

As nominalizações que compõem as seqüências discursivas acima "*luminosa, quente, reflexo perfeito do astro-rei*" (sd14), "*essa morena* (...) *tem a luminosidade de um sol escaldante*" (sd15), "*vermelha*" (sd16), "*Deusa de ébano*" (sd17), e o exame das imagens (cf. recorte 2 e as duas capas em *4.2.3.*) enquanto unidades de significação nos mostram que a revista *Brazil* reforça em suas páginas o que é característico da memória nacional: *o clima tropical brasileiro* revestido de um tom *dócil, cordial* próprio do gesto de leitura do colonizador lançado sobre a nação brasileira. Por efeito metafórico, o corpo das modelos comparece como lugar simbólico onde o clima *optimus*, ameno, aprazível é materializado (significado, transferido). Esse fator pode ser visualizado nas seguintes sds:

Sd19: **PAULA & ARETUZA:** Elas se banham com a ***docilidade*** que só as mulheres têm. São ***delicadas***, ***gentis***, ***garotas cheias de encantos*** (...) Mulheres sem limites, num abandono de gozo despudorado. Mulheres com a malícia das nossas brasileirinhas. (grifos nossos).

Sd20: Aline, ***alegria*** e **erotismo** conjugados na mesma boca **gostosa**, mesmo ***olhar carinhoso***, ***coxas dóceis*** para amar. (grifos nossos).

No espaço discursivo da revista *Brazil*, o que parece diferenciar o corpo da mulher brasileira do corpo das estrangeiras, isto é, das "*gringas super produzidas e artificialmente bronzeadas*" (cf. sd2, seção *4.1.*) é que aquele é revestido de *docilidade/naturalidade* (sd19 e 20) e

cordialidade (sd19) – olhar este, como já dissemos, atribuído pelo europeu – enquanto este é marcado pelo artifício e pelo truque.

Especificamente na sd16, a relação fortemente estabelecida é com um dos elementos característicos do índio: sua cor **avermelhada**, que a partir da colonização (dos gestos de leitura dos cronistas) passou a ser traço simbólico do Brasil, do corpo do brasileiro. Em nosso caso, a nativa das páginas *brazilis*, a cunhã Danielle, é denominada enquanto **cor vermelha**. Temos aí os sentidos do sejam, historicamente, o corpo do brasileiro (sua *cor*) sendo trabalhados no nível de domínios de memória, de interdiscurso. Vale ainda ressaltar que três palavras que compõem a sucessão lexical desta sd giram em torno do campo lexical *tupi-guarani*, é o caso de: *cunhã*, *poranga*, *tupinambá*.

Assim como as frutas e o futebol, o caráter climático, recorrente no espaço discursivo da *Brazil*, aparece como pré-construído na constituição do imaginário nacional. Para Pêcheux (1975: 156), o efeito de pré-construído se produz no discurso quando um elemento irrompe num enunciado (em nosso caso, também na materialidade imagética) como se tivesse sido pensado "antes, em outro lugar, independentemente". Embora provocando ruptura com relação aos sentidos produzidos para o Brasil na época da colonização, a referência ao clima tropical não 'pede licença', aparece simplesmente como o já-lá. As razões pelas quais o clima passou a ocupar um lugar determinado no imaginário da nação brasileira não são especificadas. O clima aparece fundido no corpo da mulher.

5.3. Deslocando os sentidos sedimentados sobre o Brasil

Nossa análise do funcionamento discursivo da revista *Brazil* deve fundamentalmente levar em conta a análise da língua e de outras materialidades (como é o caso das imagens que estamos analisando) e dos efeitos do interdiscurso. Na perspectiva discursiva, a língua assim como qualquer outra materialidade simbólica funciona movimentada pelo interdiscurso. Sem isso não há possibilidade de produção de sentido.

Para nós, os sentidos cristalizados sobre o Brasil, isto é, todo imaginário construído para a significação do brasileiro diz respeito a um gesto de leitura e com as injunções próprias dos sujeitos na relação com a linguagem. Ressaltamos mais uma vez que não é nosso objetivo *reproduzir* o olhar estrangeiro sobre o Brasil nem as falas que nos definem enquanto sujeitos

culturais, a-históricos, tais como *país do futebol*, *do carnaval*, *abundância em frutas* etc. Pelo contrário. Objetivamos desestabilizar esses sentidos sedimentados em nossa sociedade a partir da compreensão dos sentidos produzidos no espaço discursivo da revista pornográfica *Brazil*. Vimos e ainda veremos que alguns dos traços simbólicos que remetem à nossa nacionalidade, como as *frutas tropicais brasileiras*[83] e o *futebol* são **resignificados** pela revista. Dito de outra forma, os sentidos que já fazem parte de nossa memória discursiva, bem como as *falas* que definem o brasileiro, isto é, que o interpelam por um processo de identificação, e que ele próprio se vê nelas, sofrem um processo de deslocamento proporcionado pelas condições de produção da revista e pela sua relação com o interdiscurso que permite uma constante reconfiguração das regiões de memória. É este fator – o deslocamento de sentidos sedimentados sobre o Brasil e o brasileiro – que nos interessa.

A presença de frutas tropicais no espaço discursivo da *Brazil* (tanto nos textos como no cenário onde as modelos são fotografadas, recorte [1]) não surtem o mesmo efeito de sentido quando mencionadas nos textos de *Caminha* e de *Gândavo* (e de outros cronistas). Embora nesses documentos as frutas tropicais brasileiras já apareçam funcionando como símbolo nacional brasileiro, recorte [2] elas convocam sentidos da sexualidade da mulher brasileira. Nele, elas significam diferentemente por causa da transferência, do efeito metafórico produzido pelo lugar discursivo de onde elas são enunciadas. Neste sentido, as modelos passam a funcionar como uma fruta, gostosas e prontas para serem degustadas!

O exame do recorte [3], abaixo, também aponta para o deslocamento dos sentidos de brasilidade produzidos pela revista. Este é produzido pela associação do futebol – um dos traços simbólicos do nacional – ao sexo.

[83] Lembre-se aqui da célebre personagem que, simbolicamente, metaforiza o Brasil: *Carmem Miranda*. Esta evoca a beleza da mulher brasileira e também a abundância (em frutas) de nosso país. Com relação ao futebol, o jogador Pelé é um outro símbolo de nossa nacionalidade, de nosso futebol.

Recorte 4:

Essa loirinha é um golaço de puro prazer.

Na medida certa, Regininha arma lances cheios de manha sensual. O sorriso é de garota, mas as formas perfeitas são de uma gata supergostosa.

Ela não se inibe em revelar suas táticas para nos seduzir. E vai revelando os peitinhos de mamilos salientes. Ah, que vontade de abocanhá-los para matar nossa sede cheia de taras...

A gata ergue os quadris e exibe seu bunda macia, mais perfeita que uma bola profissional. As pernas grossas são a trave dos nosso sonhos.

E Regininha não dá descanso. Artilheira do erotismo, vai emplacando beleza a cada exibição.

Os buraquinhos parecem pedir lambidas firmes e dedos hábeis. Regininha é um campo cheio de delícias. Sua bocetinha parece um esconderijo de riquezas e gozos sem fim.

O cuzinho rosado é cobiçado por toda a torcida brasileira.

A gata se contorce em suspiros, enchendo de graça nosso olhar atento. Ficamos como reservas, esperando o momento de atacar.

Mas ela sabe usufruir do nosso desejo. Ela tem técnica e muita ginga nos quadris.

Regininha é nossa campeã nos jogos do tesão.

Regininha Torres/Brazil
Caixa Postal 18399
São Paulo - SP
04699-970

A imagem que a bola de futebol (e que o próprio futebol) estabelece na discursividade do país produz aqui outros efeitos de sentidos[84]. Neste recorte, o efeito metafórico é produzido pela relação estabelecida com o duplo *bola/sexo*, *bola/falo*, *bola/nádegas*. Sendo assim, não estamos falando de uma relação naturalizada entre palavra e imagem, que está na base do efeito de realidade produzida pela imagem fotográfica. Embora haja os sentidos do nacional aí presentes, produzidos pela imagem da bola de futebol que, aliás funciona eficazmente no imaginário do brasileiro, e a camisa da seleção brasileira (que remete, de uma certa maneira, às cores da bandeira brasileira), o deslocamento produzido é inevitável. Vejamos as seqüências discursivas do recorte [4] abaixo relacionadas[85]:

> sd21: "Ela não se inibe em revelar suas **táticas** para nos seduzir. E vai revelando os peitinhos de mamilos salientes." (cf. 3º. parágrafo)

[84] Compreendemos por *efeito de sentido* a necessidade da ideologia na constituição dos sentidos e dos sujeitos. Orlandi (1997: 21) o define da seguinte forma: "Falar em "efeitos de sentido" é pois aceitar que se está sempre no jogo, na relação das diferentes formações discursivas, na relação entre diferentes sentidos. Daí a necessidade do equívoco, do sem-sentido, do sentido "outro" e, consequentemente, do investimento em "um" sentido."

[85] Embora selecionemos os parágrafos 3, 4, 6 e 8 para fins de análise, note-se que o tempo todo o texto "brinca" com o campo lexical do futebol na relação com a materialidade imagética: "*Essa loirinha é um golaço de puro prazer*", "*Regininha arma lances cheios de manha sensual*", e por a vai!

sd22: “As pernas grossas são a **trave** dos nossos sonhos.” (cf. 4º. parágrafo)

sd23: “**Artilheira** do erotismo, vai **emplacando** beleza a cada edição”. (cf. 5º. parágrafo)

sd24: “Regininha é um **campo** cheio de delícias.” (cf. 6º. parágrafo)

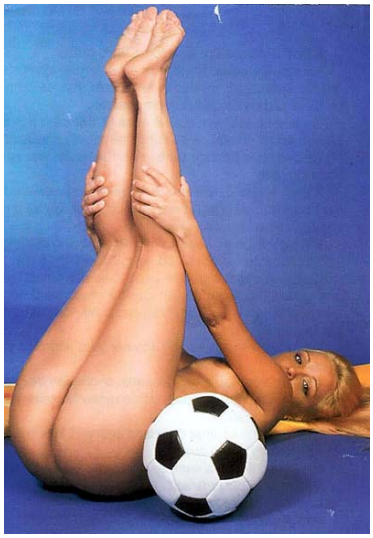
sd25: “Ficamos como **reservas**, esperando o momento de **atacar**.” (cf. 8º. parágrafo)

Na sd21, a palavra *tática*, tão repetida na fala dos narradores, jogadores e técnicos de futebol, estabelece efeitos de sentidos muito diferentes. No recorte, a *tática* é *da modelo* “*Ela não se inibe em revelar suas táticas para nos seduzir. E vai revelando os peitinhos de mamilos salientes*” (e não mais do jogador que está em campo com seu adversário) e diz respeito ao seu modo *habilidoso e estratégico de sedução*, de revelar seu corpo, no caso, “*os peitinhos de mamilos salientes*”. Já na sd22, as pernas da modelo, por um processo de similaridade, funcionam como traves onde a bola, um possível pênis!, deve entrar. É, portanto, a partir das condições de produção da discursividade pornográfica (sexual) que as demais palavras “**campo**” (sd24), “**reserva**” e “**atacar**” (sd25), “**Artilheira** do erotismo, vai **emplacando** beleza a cada exibição” (sd23) recebem seus sentidos.

O texto, como pudemos observar, joga ludicamente, o tempo todo, com a imagem fotográfica (cf. recorte [4]), com os sentidos de futebol. Se, numa primeira instância, a imagem conduz o leitor ao universo do futebol, por sua vez o texto na relação com as imagens desnaturaliza os sentidos sedimentados conferidos historicamente para/sobre o futebol (no qual bola é sempre bola[86]) e passa a resignificar, a partir das condições de produção postas no processo de significação, os sentidos que este objeto (e tudo o que é constitutivo do universo futebolístico, inclusive do campo semântico dessa região de sentidos) comumente produz no imaginário de nossa sociedade. A partir daí, as imagens da modelo contracenando com a bola de futebol passam a funcionar de modo lúdico para o leitor da revista *Brazil*.

O recorte [4] precedente é acompanhado de uma seqüência de fotografias da modelo em questão em diferentes poses. Note-se a seguinte imagem:

[86] Vale lembrar aqui, a partir deste caso, os estudos lingüísticos realizados por J. Katz (1972 apud Pêcheux, 1988: 30). Para este autor, *uma bola* seria caracterizada pelos seguintes traços: (objeto) – (físico) – (não-animado) – (móvel) – (redondo). Esta posição é, para nós, uma tentativa de fechamento das interpretações possíveis que podem (poderiam) irromper no processo de significação.



Esta imagem na relação com o enunciado "*Ficamos como* ***reservas****, esperando o momento de* ***atacar***" (cf. sd26) sugere interlocução da modelo fotografada com autor, na posição discursiva de narrador, e leitor da revista. A posição que a modelo se encontra, o endereçamento de seu olhar para a câmera – que produz efeito de olho a olho entre modelo e leitor – e a disposição da bola no cenário (próxima de seu baixo corporal) insinua um convite (jogo) sexual.

É no embricamento da estrutura e do acontecimento (Pêcheux, 1997) que o deslocamento se dá. O que desse funcionamento discursivo pode ser observado é que a cada novo acontecimento – cada vez que a palavra *bola* aparece na relação do texto com a imagem, por exemplo –, as redes de memória nas quais as palavras (bola, lances, trave) se inscrevem sofrem uma "agitação" que representa o movimento entre o *mesmo* (já-dito, paráfrase) e o *diferente* (deslocamento, polissemia). A seguir, na capa (5) da revista *Brazil* também podemos encontrar um outro jogo de sentidos trabalhando a textualização. Justaposta à imagem da modelo segurando uma bola de futebol numa posição em que acentua suas nádegas, lemos o seguinte enunciado logo à direta da capa: "*Rê de bola cheia*".

Capa [5]:

Em "*Rê de bola cheia*", o efeito de sentido é produzido pela relação de similaridade estabelecida entre o campo discursivo futebolístico (bola) e o erótico (nádegas). O sentido é desencadeado pela relação de similaridade entre a forma da bola e das nádegas da modelo. Tais relações de sentidos (de similaridade, comparação) favorecem o humor, o riso, pelo fato de ser deslocar os sentidos já sedimentados sobre o futebol para um outro lugar de interpretação, no caso, uma revista 'significada' pornô. Quanto ao efeito de riso, humor, Leandro-Ferreira (2000: 110) diz ele pode ser provocado pela relação do sujeito com a língua, ou seja, o humor é função da violação de leis gramaticais e também da desordem que a língua pode vir a causar com os sentidos institucionalizados na sociedade:

> A língua, em seu caráter de não-fechamento, estabelece inter-relações de distintas desordens, que vão do gramatical ao ideológico, passando pelo social e cultural. *Nos jogos com a língua*, esses diversos níveis podem ser acionados e, de alguma forma, violados, desencadeando, em conseqüência, o riso. (grifo nosso)

Faz sentido, então, dizer, a partir do modo de textualização da capa da revista *Brazil* (nº. 5), bem como do recorte [4], que a palavra *bola* não se confunde com nenhuma outra palavra *bola* dita em outra situação de interlocução, isto porque as palavras, ao passarem de uma formação

discursiva para outra, mudam de sentido, além do fato de que a relação com a formação ideológica também é outra (cf. Pêcheux, 1975).

5.4. Dos lugares sedimentados ao equívoco: refletindo sobre o sentido

A partir do que falamos acima, o que dizer acerca do *sentido*?

Sabemos que, do ponto de vista dos processos de significação, há a fixação de sentidos que é socialmente organizada. Quanto à tentativa de fechamento das redes de sentido, isto é, da homogeneização do sentido, Pêcheux (1997a: 60) afirma: *Não faltam boas almas se dando como missão livrar o discurso de suas ambigüidades, por um tipo de "terapêutica da linguagem" que fixaria enfim o sentido legítimo das palavras, das expressões e do enunciado*.

A institucionalização dos sentidos faz parte da necessidade de se manter a ordem, o controle das "coisas-a-saber", da necessidade de existência de um mundo "semanticamente normal" para um sujeito concebido em sua pragmaticidade. O sujeito pragmático é assim definido por Pêcheux (1997b: 33):

> O sujeito pragmático – isto é, cada um de nós, os "simples particulares" face às diversas urgências de sua vida – tem por si mesmo uma imperiosa necessidade de homogeneidade lógica: isto se marca pela existência (por exemplo, em nossa civilização, o porta-notas, as chaves, a agenda, os papéis, etc) até as "grandes decisões" da vida social e afetiva (eu decido fazer isto e não aquilo, de responder a X e não a Y, etc...) passando por todo o contexto sócio-técnico dos "aparelhos domésticos" (isto é, a série dos objetos que adquirimos e que aprendemos a fazer funcionar, que jogamos e que perdemos, que quebramos, que consertamos e que substituímos)...

Mais adiante o autor dirá que os pólos privilegiados de resposta a esta necessidade ou a essa demanda são o Estado e as instituições.

Voltemos à nossa pergunta: afinal, o que dizer dos sentidos? Qual seu estatuto?

Se, por um lado, os espaços discursivos são marcados por uma série de evidências lógico-práticas, tais como (cf. Pêcheux, *op.cit.*: 31):

- um mesmo objeto X não pode estar ao mesmo tempo em duas localizações diferentes,

- um mesmo objeto X não pode ter a ver ao mesmo tempo com a propriedade P e a propriedade não-P, (poderíamos fazer aqui uma lista de tais evidências)

por outro, os sentidos são fluidos por causa da modificação que sofrem a cada novo acontecimento, pois os sentidos são provisórios. Especificamente no funcionamento dos recorte [3] e [4], pudemos vislumbrar justamente o trajeto dos sentidos, seus movimentos. Os sentidos institucionalmente construídos para o Brasil (país do futebol) se desdobram para outra(s) região(ões).

Em *Os Limites do Sentido*, Guimarães (1995) afirma que o sentido de um enunciado são os efeitos de sua enunciação:

> São os efeitos de interdiscurso constituídos pelo funcionamento da língua no acontecimento. Assim o sentido não é efeito da circunstância enunciativa, nem é só memória. O sentido são efeitos da memória e do presente do acontecimento: posições de sujeito, cruzamento de discursos no acontecimento.

O tratamento que o autor dá, não só ao sentido, mas também à língua e ao sujeito, está intimamente ligado aos desenvolvimentos da análise de discurso. Para o autor, a língua é um sistema significante material e o sujeito – diferente da pragmática que o concebe como preexistente, capaz de intenções (cf. Guimarães, 1999: 20) –, é constituído *na* linguagem. Quanto ao sentido, vimos, na citação acima, que ele se dá na confluência de dois eixos: o da atualidade (formulação) e o da memória (interdiscurso, constituição); é deste jogo que todo dizer tira seus sentidos.

O fato de que a palavra *fruta* (recorte 1) mas também a discursividade que ela instaura no imaginário brasileiro produza sentidos diferentes daqueles encontrados na *Carta* de Caminha, indica a resistência do sujeito face aos espaços discursivos "logicamente estabilizados". Tal resistência é possível pela sua relação com a língua e com a história. Em outros termos, o deslocamento produzido pela associação de *frutas* à figura da *mulher* nos dá possibilidade de visualizar o movimento dos sujeitos em regiões de sentidos diferentes (FDs) e os percursos simbólicos e históricos já feitos sobre os sentidos de brasilidade e os que estão ainda por se fazer. Além da resistência dos sujeitos e da dinamicidade da língua, os sentidos mudam porque as transformações históricas os afetam.

CAPÍTULO 6

A CONSTRUÇÃO DE UM OLHAR: O FUNCIONAMENTO DA DESCRIÇÃO-NARRAÇÃO

> Há um olhar fixo na imagem na medida em que há uma "atração" pelo texto. Mas paradoxalmente esse olhar fixo está em movimento, ele passeia pelas discursividades que estão na corporalidade dos textos e imagens. O sujeito passeia por esse corpo sócio-histórico, por suas curvas interditadas, por suas saliências e silêncios constitutivos, por suas suntuosidades e singelezas do dizer, por insinuações e precipitações. Esse erótico, esse Eros deslizante do discurso é que nos permite olhar, escutar, cheirar esses sentidos que despontam e exalam dessa materialidade própria de um corpo que se mostra aquecendo em seu bojo, nas camadas de seu ventre discursivo, aquilo que nos engendra enquanto sujeitos, enquanto olhar (voyeur) desse corpo que nos abraça e nos convida para o enredamento de corpos sócio-históricos (daí materiais) dando luz e, portanto, fazendo pulsar entre memórias e esquecimentos, os sentidos dessa corporalidade tão instável.
> *Comentários de Carlos A. Tenreiro sobre minha dissertação, jan./2004.*

Neste capítulo objetivamos erigir questões a respeito do funcionamento dos modos de enunciação *descritivo* e *narrativo*, que são as marcas regulares do objeto que estamos analisando: os *textos descritivos e narrativos* justapostos às *imagens fotográficas de modelos exibindo seus corpos*, resultando, desse processo de significação, na construção de efeitos-leitor. Neles vemos funcionar um duplo movimento entre o *mesmo* e o *diferente*, isto é, a filiação é, numa primeira instância, com os sentidos construídos historicamente para/sobre o Brasil, a natureza, etc, mas, pela relação constitutiva com as condições de produção da revista *Brazil*, é produzido um deslocamento nas redes de memória construídas sobre o Brasil. A partir das especificidades que determinam o funcionamento da descrição-narração, teceremos algumas considerações importantes para a compreensão dos sentidos produzidos para o corpo da mulher brasileira e para o leitor (ideal ou efetivo) da revista *Brazil* a partir, como dissemos, de um lugar material onde eles ganham maior visibilidade: os *textos* justapostos às *imagens*

fotográficas de modelos que exibem seus corpos enquanto objeto de prazer.

6.1. A pose em sua forma material e a produção do efeito-leitor

Nos textos justapostos às imagens das modelos da *Brazil*, vemos que suas poses, seus gestos corporais e faciais (o "tipo" de olhar, rosto, boca), não são dados a *priori*, mas fazem parte de uma cena discursiva. Neste sentido, as poses (a gestualidade corporal) têm materialidade na medida em que o leitor (efetivo ou virtual) é também constituído nelas. Daí entendemos os gestos (as poses) enquanto *gesto no nível do simbólico*. Um cruzar de pernas, uma jogada de cabelo, um movimento sinuoso dos quadris (o rebolar), o requebrar das mãos, enfim, em todos esses gestos na relação com o modo de enunciação há um leitor/espectador projetado. O gesto da pose pressupõe a inscrição de um sujeito-leitor que, constituído enquanto olhar, está "disposto" a se entreter diante de tal gesto (cf. Machado, *op.cit.*).

Pelo funcionamento dos textos e das imagens, podemos dizer que o leitor está representado (presente, mas transformado) nas poses. As poses das modelos supõem um espécie de interlocução das modelos com os leitores da revista. O mecanismo de antecipação – (*supõe-se que a modelo posa para um espectador, qual seja, virtual ou efetivo*) – que, ao produzir os efeitos de sentidos, produz o próprio efeito-leitor. Constitui-se aí um imaginário de leitura (de olhar). Assim, se a protagonista da cena não fala, por sua vez, seus gestos e a maneira de se mostrar, de se expor, estabelecem uma relação *constitutiva* com a significação[87]. Diante das imagens das modelos impressas nas páginas da revista, eis o olhar do leitor projetado, inclinado, a uma mulher que se despe e que se mostra, que o chama a ser cúmplice de sua intimidade[88]. Isto porque seja com palavras seja com silêncio (em nosso caso, com os *gestos*), o Homem está sempre (se) significando: *Com ou sem palavras, diante do mundo, há uma injunção à "interpretação": tudo tem de fazer sentido (qualquer que ele seja). O homem está irremediavelmente constituído pela sua relação com o simbólico* (Orlandi, 1997: 31).

Desta maneira, podemos dizer que há uma discursividade projetada na pose em que joga a memória do prazer sexual. Levando em conta as condições materiais de revistas 'ditas' *sex,* as poses e o próprio corpo são o movimento dos percursos dos sentidos subjetivados. O

[87] Note-se que as protagonistas (as modelos fotografadas) não "falam", apenas se insinuam, se exibem. Os textos são narrados em terceira pessoa.
[88] Veremos que, assim como as imagens, o modo de enunciação também produz tal efeito.

tratamento que o *corpo em pose* recebe, seu modo de articulação na página impressa, estruturado ou não junto a uma moldura (trataremos disso a seguir) e a um modo de enunciação principalmente, constitui já um gesto de interpretação. Tais gestos prendem o leitor na textualidade constituindo, assim, um efeito-leitor específico.

6.2. O efeito-moldura na textualização

De acordo com Aumont (1995), toda imagem, por apresentar dimensões e tamanho, é limitada. A moldura é um dos aspectos que contribuem para tal limitação, separando, perceptivamente (e, em nossa perspectiva, *discursivamente*), a imagem do que está fora dela. Desse modo, é a moldura que dá forma à imagem, ou seja, que lhe confere textualidade e organização imaginária. O autor reconhece dois tipos de moldura: a **moldura-objeto** e a **moldura-limite**. A primeira é muitas vezes ornada, esculpida, dourada, no entanto, ele afirma que mesmo as fotografias, a imagem projetada no cinema ou também a televisiva, apresentam moldura-objeto "ainda que a importância que adquire nesses diferentes casos esteja longe de ser a mesma" (*idem*: 144). A segunda é a moldura-limite. Ela é o que interrompe a imagem e lhe define o domínio ao separá-la do que não é imagem, instituindo um **fora-de-moldura**.

Ainda com o mesmo autor (*ibidem*: 146 e 147), a moldura tem funções potencialmente numerosas. Transcreveremos, a seguir, apenas duas delas:

> A) *Funções visuais*: a moldura é o que separa, perceptivamente, a imagem do que está fora dela. A incidência dessa função perceptiva é múltipla: a moldura-objeto, *ao isolar um pedaço do campo visual, singulariza-lhe a percepção*, torna-a mais nítida; desempenha além disso papel de transição visual entre o interior e o exterior da imagem, de intermediário que *permite passar não muito bruscamente do que está dentro para o que está fora*. (grifo nosso).
>
> B) *Funções simbólicas*: ao prolongar simultaneamente sua função visual de separação, de isolamento da imagem, e sua função econômica de valorização do quadro, a moldura vale também como espécie de *indicador* (o grifo é do autor), "que diz" ao espectador que ele está olhando uma imagem que, *por estar emoldurada de uma certa maneira, deve ser vista de acordo com certas convenções e possui eventualmente certo valor*. (grifo nosso).

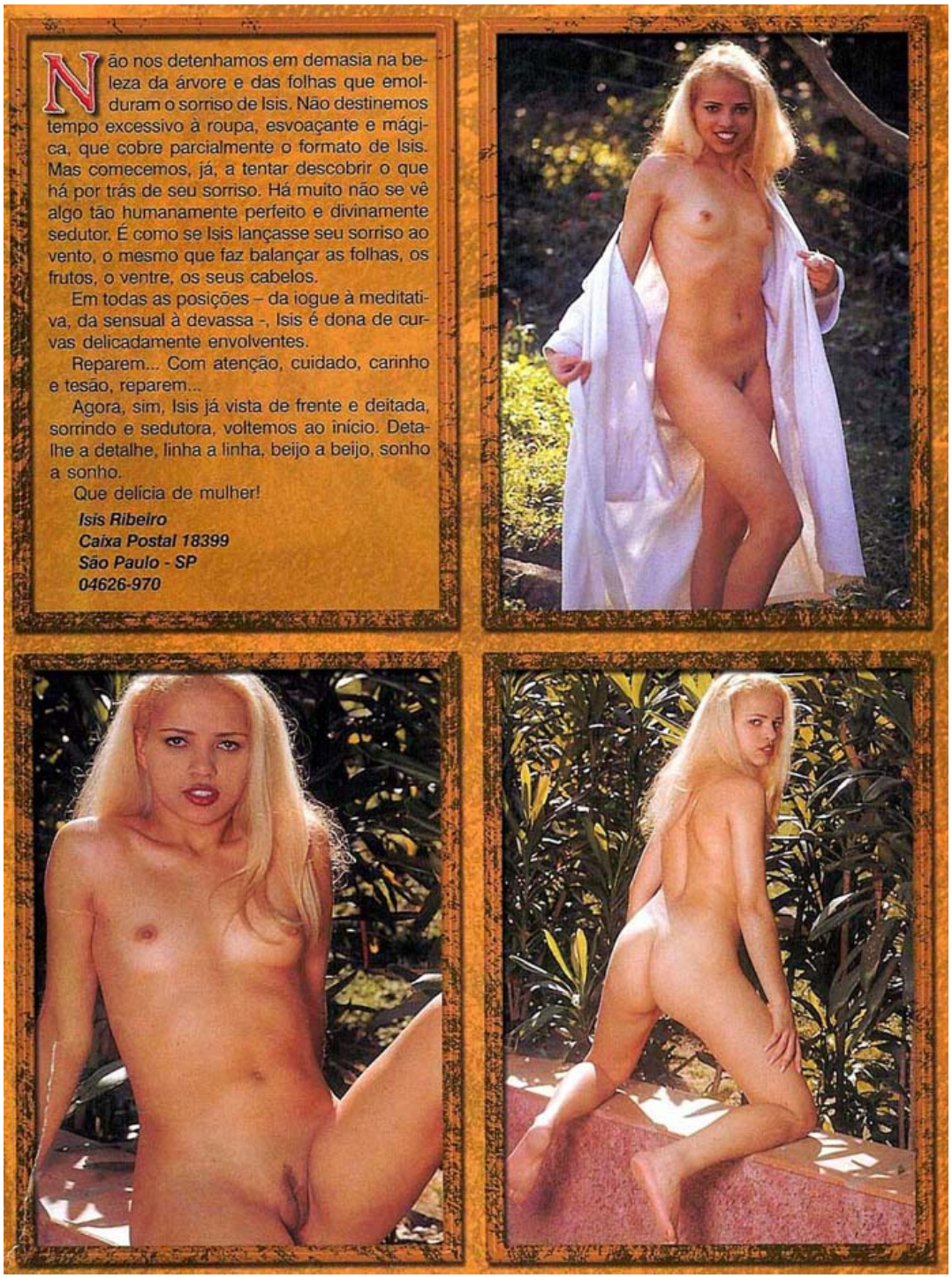
O autor continua, dizendo:

> Como toda função simbólica, esta é diversa, ao sabor dos simbolismos em vigor. Por muito tempo, o emolduramento da imagem teve valor unívoco, significando que se tratava de uma imagem *artística*, logo, ***para ser olhada***. Idéia aliás que não desapareceu de todo e deixou eco, por exemplo, na multiplicação dos "porta-retratos", nas casas pequeno-burguesas contemporâneas (ou, até 1960, no "emolduramento" sistemático das fotos de amador por uma pequena cercadura branca, às vezes em leve relevo). (conservamos o grifo do autor).

Do ponto de vista discursivo, a moldura é um dos elementos que contribuem para a produção de efeitos de leitura e, deste modo, de efeitos-leitores. Isto indica que não é indiferente a sua disposição numa imagem impressa. Frente a uma fotografia emoldurada, o leitor lerá de uma *certa* maneira. Veremos que, dependendo de como os textos da *Brazil* estão estruturados, a textualização de algumas imagens *emolduradas* justapostas a eles ora produz um efeito-leitor que contempla o que é dado para ele ver, no caso, mulheres expondo/exibindo seus corpos, configurando aí *um olho em constante movimento*, ora tal textualização coloca o leitor para dentro da cena (quadro), produzindo um efeito de interlocução entre protagonista (modelo) e leitor. Desse modo, a relação da moldura com os enunciados que descrevem o corpo não é indiferente ao processo de leitura na medida em que sua textualização coloca o leitor numa e não em outra perspectiva.

Faremos dois recortes que nos possibilitarão compreender os sentidos produzidos pela textualização da moldura na relação do texto com as imagens das modelos fotografadas. Para dizer de outro modo: a observação da ausência-presença de moldura será fundamental para compreender o funcionamento discursivo das materialidades que iremos apresentar e os diferentes olhares (efeitos-leitor) construídos.

Recorte [1]:



Não nos detenhamos em demasia na beleza da árvore e das folhas que emolduram o sorriso de Isis. Não destinemos tempo excessivo à roupa, esvoaçante e mágica, que cobre parcialmente o formato de Isis. Mas comecemos, já, a tentar descobrir o que há por trás de seu sorriso. Há muito não se vê algo tão humanamente perfeito e divinamente sedutor. É como se Isis lançasse seu sorriso ao vento, o mesmo que faz balançar as folhas, os frutos, o ventre, os seus cabelos.

Em todas as posições – da iogue à meditativa, da sensual à devassa -, Isis é dona de curvas delicadamente envolventes.

Reparem... Com atenção, cuidado, carinho e tesão, reparem...

Agora, sim, Isis já vista de frente e deitada, sorrindo e sedutora, voltemos ao início. Detalhe a detalhe, linha a linha, beijo a beijo, sonho a sonho.

Que delícia de mulher!

Isis Ribeiro
Caixa Postal 18399
São Paulo - SP
04626-970

Nesta materialidade, temos uma imagem *emoldurada* justaposta a um texto que se refere à modelo Isis. Separamos três recortes significativos da descrição/narração:

[1] "Não nos *detenhamos* em demasia na beleza da árvore e das folhas que emolduram o sorriso de Isis. Não destinemos tempo excessivo à roupa, esvoaçante e mágica, que cobre parcialmente o formato de Isís". (grifo nosso).

[2] "Há muito não se vê algo tão humanamente perfeito e divinamente sedutor. É como se Isis lançasse seu sorriso ao vento, o mesmo que faz balançar as folhas, os frutos, o ventre, os seus cabelos".

[3] "Em todas as posições – da iogue à meditativa, da sensual à devassa-, Isis é dona de curvas delicadamente envolventes". *Reparem... Com atenção*, cuidado, carinho e tesão, *reparem... Agora*, *sim*, Isis já *vista* de frente e deitada, sorrindo e sedutora, *voltemos ao início*. *Detalhe a detalhe*, *linha a linha*, beijo a beijo, sonho a sonho". (grifos nossos).

O verbo com o qual o texto é iniciado "*Não nos **detenhamos** em demasia na beleza da árvore...*", é muito sintomático quando pensamos texto e imagem concomitantemente. Há uma marca lingüística que permite a construção de uma perspectiva particular de olhar (efeito-leitor): o verbo *deter*. A relação desse verbo na textualização produz um efeito de que o leitor está diante de um quadro paisagístico, no qual o objeto a ser visto, apreciado, é *Isis*, a modelo retratada. Se, de um lado, o verbo *deter* significando, em nosso caso, *ocupar-se demoradamente*, produz um efeito de estaticidade para a figura fotografada (ela é o objeto a ser observado, mirado) (ver sd2), de outro, o funcionamento desse verbo (*deter*) na textualização produz um efeito-leitor cujo olhar está em movimento[89]: o olhar (leia-se efeito leitor) repousa sobre um corpo *parado*, *estático*, colocado em pose para ser contemplado.

Na sd 3, o caráter ativo do olhar fica bem explicitado: "*Reparem... Com atenção, cuidado...*". A enunciação conduz, por um camuflado gesto imperativo (*vocês reparem* ou *reparem vocês **isto** que **eu** vejo*), o olhar do leitor para a protagonista "*Com atenção, cuidado, carinho e tesão, reparem... Agora, sim, Isis já vista de frente e deitada, sorrindo e sedutora, voltemos ao início*". O modo de enunciação constrói aí um olhar em movimento "*voltemos ao início. Detalhe a detalhe, linha por linha, beijo a beijo, sonho a sonho*". Produz-se, portanto, uma perspectiva de olhar em movimento.

Na sd 3, o verbo no modo imperativo "*repararem...*" com relação ao que é dito anteriormente produz um *efeito de pausa* no olhar do leitor, até então, linear; ele deve se deter em *um* dos pontos do quadro. Em seguida "***Agora**, **sim**, Isis **já vista** de frente e deitada*", o olhar do leitor volta a seu movimento anterior.

[89] A textualização produz a 'impressão' de um olhar passeando pela imagem ou, imaginariamente, pelo corpo da modelo. Temos aí a construção de uma perspectiva muito particular para o leitor/espectador.

Podemos dizer, a partir da análise exposta, que a possibilidade de movimento do olhar, isto é, voltar-se a certos pontos do texto-imagem e não outros "*Não nos detenhamos em demasia na beleza da árvore...*" ou simplesmente parar diante de um deles em busca de detalhes "*repararem...*", está intimamente relacionada com o gesto de interpretação produzido pela função-autor, que é o princípio ordenador do texto. Por seu lado, constitui-se, na relação com linguagem em função mesma dessa textualidade, um sujeito-leitor. O modo de enunciação constrói um olhar inclinado a uns e não outros pontos; e isso já é função da textualidade: a disposição da moldura na imagem e o modo de enunciação contribuem para a construção de um olhar contemplativo e, quanto à protagonista (a modelo), de um sujeito transformado em objeto de prazer de um leitor constituído, como já falamos, enquanto olhar.

Veremos, a seguir, uma outra materialidade na qual a prática de textualização é trabalhada diferentemente, construindo, com isso, uma perspectiva de olhar distinta da anterior.

Ao contrário do anterior na qual a perspectiva de olhar é aquela que contempla, o recorte seguinte instala um olhar participativo da cena narrada.

Recorte [2]:

2.a.

2.b.

2.c.

Como afirmamos anteriormente, estamos diante de um texto no qual o olhar-leitor participa da ação constituindo, portanto, a cena: "***Assim**, sentadinha, de quatro, **deitando sobre nossas vontades**, bundinha emoldurada pelos campos em flor, você, Anita, assim, florescendo de tesão*". (grifo nosso).

A propriedade dos verbos no gerúndio no tempo presente, que é a de produzir um efeito de tempo *real*, de que a cena (ação) está acontecendo no "momento" em que o enunciado é produzido, rompe de imediato com o *efeito de estaticidade* (congelamento) produzido no modo de significar a personagem *Isis*, no recorte [1] e, de modo geral, efeito este que comumente as fotografias produzem. Em nosso *corpus*, mais precisamente no recorte [2], o modo de enunciação rompe com o efeito de estaticidade.

Recapitulemos o funcionamento do recorte [1]. Vimos que o efeito produzido é o de

estaticidade (congelamento) para a personagem *Isis*, efeito este assegurado pela textualização: a *moldura disposta na imagem fotográfica* e a *perspectiva de olhar construída para o leitor* pelo modo de enunciação[90] confere, de um lado, *efeito de estaticidade* para a modelo fotografada (o efeito é o de um sujeito parado posando para a produção de um auto-retrato) e, de outro, *ação*, *movimento* ao olhar do leitor.

No recorte [2], por seu lado, o funcionamento do gerúndio produz um efeito de ***movimento em tempo real*** colocando para dentro da cena o leitor. Ou seja, devido ao funcionamento do gerúndio no presente somado ao efeito de interlocução produzido pelo uso de diferentes pronomes ao longo do ensaio (veremos mais adiante) tem-se o efeito de que o leitor contracena com a modelo fotografada: "*Assim, sentadinha, deitando sobre nossas vontades, bundinha emoldurada pelos campos em flor,* ***você****, Anita, assim,* ***florescendo*** *de tesão, é ainda mais* ***nossa***". Observe-se que nesta prática de textualização a perspectiva de olhar construída, diferentemente do efeito de contemplação produzido no recorte [1], é *participativo*, convocando um efeito de interlocução (imaginária) entre leitor e protagonista.

Além do efeito de *continuum*, isto é, de que a cena está acontecendo num aqui-agora, o funcionamento do gerúndio produz um *efeito de excesso*, uma vez que ele propicia expectativa para o desenvolvimento de outras ações.

Há também outras marcas no recorte [2] que corroboram para um efeito de aproximação entre leitor e modelo. O pronome pessoal *você* seguido do nome da modelo fotografada *Anita* é outro elemento que contribui para o efeito de aproximação, construindo uma relação imaginária de *interlocução* entre a modelo fotografada e leitor: *"... você,* ***Anita****, assim florescendo de tesão, é ainda mais nossa*", "*Ah,* ***Anita****, essa sua pele tão fresca, o hálito doce e a umidade marcante da xana*" e "***Anita*** *dos peitinhos mimosos, dos toques gentis*"[91]. A 'impressão' produzida é a de que o leitor está falando 'diretamente' (face to face) com a protagonista da cena.

O modo como é introduzida a segunda parte do recorte (ver *2b*), supõe uma aproximação (imaginária) do leitor junto à personagem Anita: "***Assim****, sentadinha, de quatro, deitando sobre nossas vontades, bundinha emoldurada pelos campos em flor, você, Anita,* ***assim****,*

[90] Observe-se que a estruturação dos verbos, no recorte [1], produz um sujeito agente (leitor) e paciente (modelo).
[91] É interessante observar que *Anita* (modelo) remete à personagem de Roberto Drummond, *Anita*, uma ninfeta que conquistava os homens pela sua beleza. Temos aí elementos do interdiscurso produzindo seus efeitos no processo de leitura.

florescendo de tesão, é ainda mais nossa, mais gostosa, mais ninfeta" (grifo nosso). O item lexical "**assim**" instaura uma relação temporal (efeito de aqui-agora) e espacial (proximidade de leitor e protagonista) entre aquele que descreve/vê/lê e o que é objeto da enunciação, o referente (Anita, seu corpo).

É interessante observar o que os modos de enunciação descritivo-narrativo constroem. Os itens lexicais *assim*, *e por fim* e *já*, por exemplo, e os verbos no gerúndio ***deitando*** *sobre nossas vontades* e ***florescendo*** *de tesão* constroem uma relação íntima com o aspecto temporal, isto é, constrói-se uma cena cujo efeito é o de aqui/agora, colocando para dentro dela o leitor (ideal) da revista. O olhar que aí é construído passa a operar como uma mão, chegando a tocar o corpo da personagem. (Voltaremos a esta questão). Temos aí muito mais que um corpo sendo construído. Temos um corpo que, ao ser construído, é tocado pelo seu cúmplice, o leitor. Os itens lexicais que destacamos são os vestígios que propiciam tal gesto.

Essas considerações sobre a construção do olhar nos encaminham para o funcionamento lingüístico e discursivo dos modos de enunciação descritivo e narrativo. É o que trataremos a seguir.

6.3. O funcionamento lingüístico dos modos de enunciação descritivo e narrativo

Atentos ao modo de funcionamento descritivo e narrativo, perguntamos: *O que a descrição/narração constrói*? *Que estatuto elas dão à mulher, ao seu corpo? Que efeitos-leitores esses modos de enunciação constroem e o que, afinal, realizam?*

Antes de pensar esses dois dispositivos de enunciação na ótica discursiva, vamos retomar o modo como eles vêm sendo discutidos no campo dos estudos lingüísticos.

Há, tradicionalmente, uma tipologia que separa a narração da descrição e da dissertação (cf. Mariani, 1998; Orlandi e *alli*, 1989). De acordo com Philippe Hamon (1972), o "único" critério invocado para diferenciar um texto descritivo de um narrativo, seria: "em geral, vagamente referencial (a descrição descreve *coisas*, a narrativa *actos*") ou morfológico, a descrição usaria adjetivos e a narrativa verbos." (*idem:*57). No entanto, para este autor este critério é considerado não muito satisfatório, daí a sugestão de, a partir de cinco itens estabelecidos – no entanto só citaremos um –, pensar a descrição como "mais ou menos, «complemento-

aperitivo» da narrativa" (op. cit.).

Para Othon M. Garcia (1983: 231), a descrição consiste na:

> representação verbal de uma coisa, ser, paisagem (e mesmo de sentimento ou estado de espírito), através da indicação dos seus aspectos mais característicos, dos pormenores que o individualizam, que o distinguem. Isto não significa que descrever consista em enumerar o maior número possível dos detalhes que compõem o objeto. É preciso apenas assinalar os traços mais singulares, os mais salientes, dispondo-os de tal forma que do conjunto ressalte uma *impressão dominante* e *singularizante*.

Para Orlandi et alli (idem), a tradicional classificação de que falamos acima (descrição, narração e dissertação) recorrente, principalmente na prática escolar, é uma classificação datada. O descritivo tem aí seus sentidos naturalizados, fixados. Um deles é o de *ornamento* ou, nas palavras de P. Hamon, "«complemento-aperitivo» da narrativa". No viés discursivo para o qual o sentido é material, conceber a descrição como mero ornamento textual é um modo de compartimentá-la numa escala hierárquica, tornando-a subalterna à narração. Contrários a essa posição, Orlandi et alli propõem pensar a descrição como um modo, entre outros, de enunciar, de dizer o mundo. O que lhes interessam são as distinções e definições da ordem da representação (não enquanto simulação, mas ação constitutiva e transformadora) e da enunciação: "interessa-nos, em suma, caracterizar o *funcionamento discursivo da descrição*". (op.cit.: 113) (conservamos o grifo dos autores). Além disso, mais do que "ressaltar uma impressão dominante e singularizante" (cf. acima Garcia, *idem*), é atentar ao fato de que *quem* descrever, descreve de *alguma posição* no discurso e não em outra, mobilizando determinados sentidos e apagando, necessariamente, outros. Estamos dizendo com isso que o olhar que descreve já (se) constitui em gesto de interpretação, resultando na construção de um dado objeto investido de tal olhar.

Expliquemos melhor com o nosso caso. A razão de ser da descrição não é *apenas* descrever, expor minuciosamente cada parte do corpo da mulher, mas antes, construir, a partir de um determinado gesto de interpretação da posição-sujeito-autor um corpo que funciona, entre outras coisas, como parte constitutiva da natureza brasileira[92]. Isto porque a descrição não se

[92]É bom esclarecer que a noção de autor é já uma função da noção de sujeito, responsável pela organização do sentido e pela unidade do texto. Mais precisamente, como lidamos com textos pensamos que seria produtivo e mais 'prático' referir-nos a uma *posição-sujeito-autor* na medida em que há, no espaço discursivo da revista

estabelece como tendo uma relação *natural* e *transparente com o mundo*. Ao contrário. Descrever constitui-se como um modo (entre outros) de dizer o mundo. Assim, concordamos com Orlandi e *alli* (1989) quando afirmam que a descrição é um modo de enunciação. Descrever de uma certa forma implica **estar afetado por certos sentidos** e **não por outros** ou, noutras palavras, **o modo de descrever tem suas determinações sócio-históricas, resultando construções diferentes de um mesmo objeto e de efeitos-leitores**. Neste sentido, só há 'a' ilusão de completude, isto é, de que tudo foi dito, descrito, mostrado tal como se apresenta no mundo (como se houvesse uma relação natural e transparente entre pensamento, linguagem e mundo). Esta é, pois, uma ilusão necessária e constitutiva da linguagem e dos sujeitos.

Já com relação ao funcionamento da narração, afirma Garcia:

> A matéria da narração é o *fato*. Tal como o *objeto* (matéria da descrição), tem igualmente sentido muito amplo: qualquer acontecimento de que o homem participe direta ou indiretamente. O relato de um episódio, real ou fictício, implica interferência de todos ou de alguns dos seguintes elementos (personagens, fato e circunstâncias) (*ibidem*: 240).

Os elementos que o autor enumera, e que encontramos relacionados na maioria dos estudos sobre narração, são: *o quê: o fato, a ação (enredo); quem: personagens (protagonista (s) e antagonista (s)); como: o modo como se desenrolou o fato ou ação; quando: a época, o momento em que ocorreu o fato; onde: o lugar da ocorrência; porquê: a causa, razão ou motivo; por isso: resultado ou conseqüência.*

Nesta direção cuja via é a tradicional, à *narrativa* corresponderia "o ato de contar histórias, isto é, fazer relatos de eventos pessoais ou históricos, reais ou ficcionais, já ocorridos relativamente ao tempo da narração" (cf. Mariani, *idem*: 97) enquanto que a *descrição* seria o ato de descrever (minuciosamente) a coisas que estão dispostas no mundo ou nos termos em que assinala Garcia "o que é preciso é **captar a alma das coisas**, ressaltando aqueles aspectos que mais impressionam os sentidos" (*op. cit.*: 231) (o grifo é nosso).

Não pensamos (e isso vale para os dois modos de enunciação) que há tal linearidade: a partir de um ***fato x*** alguém o narra tal como ele se apresenta ou a partir de um conglomerado de coisas no mundo "alguém" o descreve a fim de lhe 'captar' a essência, num movimento linear,

---

Brazil, uma posição-sujeito determinada pelos sentidos do nacional e identificada com uma função de autoria. (cf. capítulo 5).

transparente e neutro, como se não houvesse gesto de interpretação e inscrição de posição-sujeito. O efeito de apagamento da interpretação é produzido pelo mecanismo ideológico. No entanto, para o sujeito que se coloca na perspectiva tanto do tempo como do espaço – ou ainda em ambas, porque a relação entre descrição e narração não é de exclusão, uma vez que pode haver processos descritivos no interior da narrativa – o que há é o efeito de objetividade e completude (como se *tudo* tivesse sido dito, descrito, narrado). O leitor também é jogado para dentro dessa rede imaginária, uma vez que ele é constituído no processo de escritura. Veremos, a seguir, como esses fatores tecem nosso *corpus*.

6.3.1. A especificidade da descrição e da narração em nosso corpus

Orlandi e alli (op. cit.), apoiados nos postulados de Genette (1966), afirmam:

> A descrição, por que se atarda sobre objetos e seres considerados em sua simultaneidade, visando os próprios processos como *espetáculos* (instauração do voyeurismo), parece *suspender o curso do tempo* e contribui para instalar a narração no *espaço*. (Orlandi *et alii*, *idem*)

O aspecto aí acentuado é a caracterização da descrição em termos de *funcionamento*. Com relação ao funcionamento da descrição e da narração, escrevem:

> A descrição é de natureza *contemplativa* e não participativa. Ela anuncia. Enquanto a narração restitui, na sucessão temporal do seu discurso, a sucessão temporal dos acontecimentos, *a descrição deve modular, no sucessivo, a representação de objetos simultâneos e justapostos no espaço*. Ela serve para romper a relação naturalizada com o tempo, e instaurar uma ordem temporal. (Orlandi *et alii*, *ibidem*)

Em síntese, o que os autores colocam é que na descrição há uma narratividade que lhe é intrínseca, narratividade esta que se dá no âmbito ***espacial***, o que torna possível a colocação de uma dada cena *em qualquer tempo*; enquanto que a narração é marcada pela sucessão ***temporal***, por isso é que há uma redundância própria à sua organização estrutural (do tipo lógico-semântico), o que faz de seu percurso geralmente *previsível* ao leitor.

É importante esclarecer que os textos recortados da revista *Brazil* não são estritamente *ou* descritivos *ou* narrativos; na verdade, há uma imbricação desses dois modos de enunciar.

Veremos, mais adiante, que há um deslizamento da narração para a descrição.

Uma das características básicas do discurso pornográfico é aquela que procura, pela *descrição das características do corpo da mulher* – seja dos seios, das genitálias, das nádegas, das coxas, das pernas, dos cabelos, etc – ***tornar (hiper)visível o seu objeto***[93]. É próprio dessa região de sentidos 'mostrar', 'descrever detalhadamente', 'tornar visível' o objeto de prazer sexual. Quanto a este aspecto, Linda Williams (1989: 185) nos diz: "The genre of pornography works hard *to convince us of its realism*" (grifo nosso). Em nosso *corpus*, o modo de enunciação descritivo e narrativo, dentro da discursividade nacional, produz um objeto de prazer sexual (um corpo nacional) a ser satisfeito no processo (momento) da leitura. Esse objeto construído pelo modo de enunciação descritivo é especificamente o corpo da mulher brasileira e o discurso nacionalista produz uma configuração específica para a construção do corpo brasileiro e do país.

Neste sentido, é produtivo atentar para o funcionamento desses dois modos de enunciação, pois, como já dissemos, muito mais que "representar" um certo objeto, implicam na *tomada de posição do sujeito*, e por conseguinte, na necessária relação entre língua e ideologia. A observação dessa relação nos permite compreender os efeitos de sentidos que eles colocam em funcionamento na história de nosso país.

Vale ressaltar que os sentidos produzidos para a construção do corpo feminino nacional não se originam na revista, mas têm uma relação constitutiva com a *exterioridade*. Em uma palavra: não se trata de um sujeito (produtor da linguagem) "dono" de suas próprias idéias ou de sentidos que se originam nele. O fato é que as determinações histórico-ideológicas encontram-se inseparáveis do modo como o sujeito enuncia. E isso é intimamente relacionado com o modo com Orlandi (1996) compreende a função-autor:

> A função-autor é tocada de modo particular pela história: o autor consegue formular, no interior do formulável, e se constituir, com seu enunciado, numa história de formulações. O que significa que, embora ele se constitua pela repetição, esta é parte da história e não mero exercício mnemônico. (idem: 69).

Dessa perspectiva, interessa-nos questionar que efeitos de sentidos que os modos de enunciação narrativo e o descritivo produzem para o corpo da mulher no espaço discursivo da

[93] Estamos tomando essa visibilidade enquanto *efeito*.

revista *Brazil*. Lembremos que esses dois modos de enunciar são produzidos pela relação constitutiva entre língua e história.

Seguindo a linha de raciocínio de B. Mariani ao tecer ricas considerações sobre a narrativa na ótica discursiva, vemos que o ato de narrar e também o de 'descrever', 'assertar', 'relatar' etc, passa por um processo de repetição contínua: "O que é narrado é sempre o mesmo, mas é sempre diferente" (*ibidem*: 106). Ou seja, ao mesmo tempo em que o ato de narrar traz o *mesmo*, há, por sua vez, no *mesmo* uma espécie de *reorganização*, uma vez que há, inevitavelmente, o atravessamento da posição discursiva de um sujeito (narrador) que já fora outrora ouvinte em um outro momento. Isto é possível em função do trabalho da memória e da própria natureza de narrar. Temos, além de repetições de outros discursos sendo mobilizados (em nosso caso, aquele do trovador – ou mesmo do romântico – que se coloca na posição de servo da mulher amada, veremos a seguir), repetições que dizem respeito ao próprio ato de narrar/descrever.

Observando o modo de estruturação dos textos que apresentam as modelos para o leitor, pode-se dizer que há a repetição de um mesmo funcionamento. Para visualizarmos cada um dos elementos que compõem tal funcionamento, faremos uma divisão:

a) Exaltação do corpo da mulher vs posição discursiva de vassalo

Gostaríamos de chamar a atenção ao *tom* (no sentido que Maingueneau dá a este termo, cf. capítulo 3, nota 17) com que o corpo é narrado e descrito. O corpo é textualizado num tom romântico-medieval. A enunciação convoca, imaginariamente, o leitor na cena narrada colocando-o numa posição de vassalo. As seqüências discursivas recortadas evidenciam tal fato:

> sd1: "Aline, mulher poderosa com suas curvas voluptuosas, reentrâncias quentes, umidade feminina nos inebriando com seu cio. Chama-nos com peitinhos, ordenando com o rabão farto, exigindo mais e mais com a xoxotinha perfumada. Verdadeira rainha tesuda pronta para devorar com mil taras os súditos excitados...".
>
> sd2: "Ela é pura tentação. Deusa de ébano, diva das noites sensuais. [...] Nosso olhar percorre seus quadris, o deslizar de languidez em seu colo, os lábios que se entreabrem para cativar nosso desejo."

sd3: “Sob o olhar poderoso, ela nos cativa definitivamente com os seios fartos, de mamilos intumescidos [...] Ah, Mônica, sob a selva de seus cabelos mil noites de desejos...”

sd4: “Sobre todo o corpo de Elisa, o tesão ergueu um templo. E nós, *afoitos devotos*, nos debruçamos, quase urgentes, quase ferozes, *a esperar sua benção erótica*.”

sd5: “Tentação! Delícia de mulher! Ah, essa bunda é de enlouquecer! [...] Sentimo-nos chicoteados e espancados com tamanha gostosura. [...] Ah, morena! Não faz assim. Você é fantástica. Felina. Parece saber amar como as gueixas. Possui a chave da excitação. Mata de vontade os mortais. Confidencie seus desejos íntimos no meu ouvido. Escolha-me como parceiro. Deixe-me senti-la na pele...”.

As designações que significam o corpo feminino configuram já um efeito-leitor cuja posição construída é a de *servo* da mulher, de seu corpo, de seu sexo: “*Deusa de ébano, diva das noites sensuais*” (sd2) e “*verdadeira rainha tesuda*” (sd1). As designações que expressam (pela enunciação) os sentimentos (desejos sexuais) do leitor constroem, para ele, uma posição de “servo”: “*súditos excitados*” (sd1), “*afoitos devotos”* (sd4), “*mortais*” (sd5), as seqüências *“sentimo-nos chicoteados e espancados com tamanha gostosura”, “nós nos debruçamos...a esperar sua benção erótica”* e *“sob seu olhar poderoso, ela nos cativa definitivamente”* e, ainda, os verbos no imperativo que funcionam como pedido, reforçando a sua posição de servo: “*Mata de vontade os mortais*”, “*Confidencie seus desejos...*”, “*Escolha-me como...*” e “*Deixe-me senti-la na pele...*” (cf. sd5), constroem uma perspectiva particular para *leitor* e *protagonista* da cena narrada, permitindo uma textualização que produz o corpo da mulher como um objeto de prazer sexual desejado no processo (momento) de leitura.

Encontramos aí um jogo de imagens construídas para leitor e protagonista pelo processo de descrição e narração: o modo como a enunciação constrói o corpo feminino e o interlocutor (leitor). Pelo exame das seqüências recortadas vimos a produção de um tom “vassálico”, não mais com o mesmo estatuto que a lírica trovadoresca dava a este modo de enunciação[94], mas já transformado pelas condições de produção da revista *Brazil*.

[94] Os padrões medievais de vassalagem eram outros. Isto é, o homem e sua relação com o mundo, o amor, o sexo, enfim, com o real da língua e da história eram outros. Não esqueçamos, os mecanismos ideológicos encontram-se inseparáveis do modo como o sujeito enuncia. Queremos dizer com isso que o modo como o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia em uma certa conjuntura histórica conta decisivamente para a compreensão do modo como o sujeito produz o seu discurso, considerando seu modo específico de enunciação. Mesmo nas cantigas de escárnio e maldizer, por exemplo, onde há fortemente a presença de palavras significadas ‘chulas’, ‘de baixo calão’, temos a produção de outros efeitos de sentidos diferente do que é produzido em nosso corpus.

b) Efeito de close up

Temos observado uma forte recorrência de adjetivos no modo de enunciação produzido. Examinando o seu funcionamento, vemos um *efeito* de proximidade, de presença do leitor na cena descrita/narrada. Estes adjetivos indicam uma relação de interlocução muito próxima entre leitor e protagonista. Cada parte do corpo da modelo descrita/narrada supõe movimento do olho do leitor, movimento este que o aproxima do corpo da modelo. Além desse efeito de proximidade decorrente, concomitantemente, do modo de enunciação e do procedimento de decupagem (cf. Capítulo 3), o funcionamento dos adjetivos constrói um perspectiva de um olhar (leitor) percorrendo o corpo da modelo. Produz-se aí, portanto, um olhar móvel, um olhar que toca o corpo feminino, efeito este semelhante ao procedimento do *close up* produzido por uma câmera cinematográfica: o modo de enunciação constrói um olhar que (se) aproxima, enquadrando o leitor junto ao corpo (sexo) da protagonista (da cena narrada/descrita). Este movimento já é um gesto de interpretação.

Veremos, daqui para frente, que o efeito que o modo de enunciação descritivo produz é o de toque. Vejamos, a seguir, seqüências discursivas que sinalizam tal efeito:

> [6] "A pele ***eriçada*** nos avisa que seu tesão está a mil. E a gata, plena de sussurros e toques ***quentes*** ... Mônica é toda ***aromas*** e delírios, toda gestos e gozos. Uma mulher com segredos eróticos que se revelam ao desvendarmos sua boceta ***úmida*** e ***perfumada***."
>
> [7] "[..] Uma gata provocante que nos delicia com sua curvas ***macias*** e seu jeito malicioso de se exibir. E quando percebe que nos seduziu, Fernanda mostra o melhor de sua performance. Com um cruzar de pernas a desvelar um ninho de tentações: seu grelo ***palpitante*** reservando para o elixir de gozos fantásticos."
>
> [8] "Aline, mulher poderosa com suas curvas ***voluptuosas***, reentrâncias ***quentes***, umidade feminina nos inebriando com seu cio. Chama-nos com peitinhos, ordenando com o rabão farto, exigindo mais e mais com a xoxotinha ***perfumada***."
>
> [9] "Ela se arma como uma gata no cio, pronta para seduzir. Michelle vai nos envolvendo em poses lânguidas, revelando curvas e sensualidade.
> As pernas longas e bem torneadas se abrem lentamente para exibir os pentelhos escuros, uma cabeleira cheia de mistérios.
> A silhueta de Michelle começa a ser degustada por nosso olhar faminto. Não perdemos nenhum lance da morena.
> A bundinha arrebitada nos faz viajar...quantas delícias estarão guardadas entre suas bochechas?

A gata sabe que nos capturou. Como recompensa vai mostrando mais.
Primeiramente arreganha a boceta ***rosada*** e o grelinho ***palpitante*** surge como uma ervilha do melhor dos manjares.
Depois podemos contemplar seus buraquinhos cheirosos. Michelle enfia os dedos, mexendo com nosso juízo. Numa dp molhada de tesão, ela se masturba imaginando nossos cacetes desbravando-se as entranhas.
E num gozo cheio de exibicionismo, a gata nos encara com seu olhar de felina que deseja mais..."

A textualização produz um movimento de um olho percorrendo o corpo da modelo – que, como dissemos, já se constitui um gesto de descrição[95] – e o efeito de *close up* que este movimento produz, podem ser observados em nossos recortes (acima). Na sd9, por exemplo, temos uma série de ações acontecendo – onde os itens lexicais *primeiramente* e *depois* são suportes e, ao mesmo tempo, asseguram uma relação de temporalidade. Tais ações estão/são inseparáveis do gesto (do olho) do leitor[96]: o movimento de seu olhar segue cada ação produzida por esse efeito. Na primeira, o função-autor inicia o texto a partir de um plano maior: "Ela se arma como gata no cio, pronta para seduzir", em seguida, seu olhar, já pressuposto um efeito-leitor, se desloca para um ponto do corpo da protagonista: "As *pernas longas* e *bem torneadas* se abrem lentamente [...] A *silhueta* de Michelle começa a ser degustada por nosso olhar faminto [...] A *bundinha* arrebitada nos faz viajar". A textualização produz aí um movimento seqüencial do olho percorrendo o corpo da modelo: primeiro, o olho vai até "as pernas longas e bem torneadas" da protagonista, em seguida, um outro ponto é focalizado "a silhueta de Michelle" para, finalmente, chegar na "bundinha arrebitada". No entanto, a cena não pára aí. Após uma pausa na descrição "A gata sabe que nos capturou. Como recompensa vai mostrando mais", o gesto de interpretação instaurado "empurra" o leitor até o sexo da modelo: "Primeiramente arreganha a *boceta rosada* e o *grelinho palpitante*". Além de enquadrar (aproximar) em sua lente (olho) o sexo da modelo, sua *boceta rosada*, temos, por meio da conjunção aditiva *e*, a entrada de um outro elemento, qual seja, *grelinho* ***palpitante*** – entendemos este qualificador como aquilo que *palpita*, *pulsa* –, suscitando num outro efeito, agora não somente o de aproximação. Grelinho *palpitante* sugere **toque**, **contato**.

[95] Na fotografia também vemos um gesto de descrição-narração, no entanto, tal gesto é trabalhado diferentemente pelo fato de seu funcionamento ser outro.
[96] E daquele que se coloca na origem do dizer. Origem esta realizada pela função-autor. Lembramos, ainda mais uma vez com Orlandi que "a função-autor se realiza toda vez que o produtor da linguagem se representa na origem, produzindo um texto com unidade, coerência, progressão, não-contradição e fim". (Orlandi, 1996: 69).

Produz-se aí uma perspectiva de *olhar tátil*. Portanto, numa mesma seqüência discursiva há dois efeitos de sentido sendo produzidos, um de aproximação (*boceta rosada*) e o outro, de contato, toque (*grelinho palpitante*). Encontramos o mesmo funcionamento nas demais seqüências recortadas: boceta ***úmida*** e ***perfumada,*** curvas ***macias*** e ***voluptuosas*** e reentrâncias ***quentes***: Observemos a seqüência inteira: "Uma mulher com segredos eróticos que se revelam ao desvendarmos sua boceta ***úmida*** e ***perfumada***" (sd6), "Uma gata provocante que nos delicia com sua *curvas* ***macias*** (sd7), "Aline, mulher poderosa com suas *curvas* ***voluptuosas***, *reentrâncias* ***quentes*** (...) ordenando com o *rabão* ***farto***, exigindo mais e mais com a *xoxotinha* ***perfumada***" (sd 8). Nesses recortes, os adjetivos funcionam como extensão dos sentidos (supõem o tato), diferentemente em *boceta* ***rosada*** ou *rabão* ***farto*** que funcionam como extensão da visão.

c) Efeito de completude

Embora a incompletude seja constitutiva, há, ao contrário, o efeito de completude, isto é, a 'impressão' de que tudo fora dito, narrado, descrito. Para nós, esse caráter da completude da linguagem é decorrente das injunções que funcionam para qualquer texto. Dentre as relevantes são as de que ele seja coerente, coeso e de que tenha uma necessária progressão: começo, meio e fim (cf. Orlandi, 2001). Tal noção é produtiva para compreender como os textos constroem sentidos para a significação do corpo, pois neles, a despeito de sua peculiar forma de materialização, também funcionam a exigência de coerência e de coesão, em uma palavra, de unidade.

No funcionamento descritivo, há predicações que contribuem para a constituição de uma certa imagem da mulher brasileira e, através desta, para a constituição de um corpo nacional. Os sentidos produzidos para o corpo da mulher ligados ao *excesso* podem aqui ser relacionados àqueles sentidos historicamente fundados para o Brasil (cf. Capítulo 4). O recorrência de adjetivos que corrobora para a construção de um corpo natural e farto, ao mesmo tempo que garante uma *aparente* singularidade para cada modelo fotografada, funciona, na verdade, como uma marca comum em todas descrições/narrações que as referem. Embora as modelos fotografadas sejam nomeadas por um nome próprio diferente do outro, o modo como são significadas não estabelecem uma diferença entre elas. As designações que referem a cada uma

não estabelecem singularidade. Estamos chamando a atenção para o fato de que não há rupturas com as redes de sentidos já instaladas para a construção de tal corpo. O fato é que há, no acontecimento da materialidade discursiva, uma espécie de 'simulação' de um prazer inusitado (inédito), de um corpo inaugural, nunca antes visto, fazendo-o 'parecer' singular a cada página virada:

> [10] A lingerie de Elisângela, o olhar de Elisângela e tudo o mais de que ela é **farta** são promessas de um gozo desconhecido, não imaginado. Quem sabe onde fica a fronteira da loucura? (*Brazil* Especial, nº. 2, ano I).

> [11] A cada edição, um novo deleite. Uma leitura saborosa e responsável. Imagens que enchem os olhos e lavam a alma. (...) Nossas estrelas, nossas deusas, nossas ninfas, nossas atrizes, nossas mulheres que não ficam devendo nada às gringas super produzidas e artificialmente bronzeadas, que carregam silicone nos seios e na bunda e que não perdem a pose de interventoras nem debaixo d'água. (...) (*BRAZIL* nº. 06, ano I) (texto do editorial)

Embora haja a produção de um efeito de novidade (descobre-se um corpo prazeroso a cada nova edição e página) instaurado pelo modo de textualização, o exame do funcionamento dos adjetivos indica-nos que há uma regularidade no modo de dizer (narrar, descrever) o corpo da mulher. O excesso de adjetivos na conjunção com a discursividade nacional cria um corpo único, farto. Na sucessão dos adjetivos que desenham a imagem do corpo da mulher, encontramos a repetição dos seguintes adjetivos: coxas ***roliças,*** seios ***fartos***, ancas ***fartas***, entre outros. O recorte, abaixo, evidencia a roupagem discursiva construída para a mulher brasileira:

> [12] A biodiversidade do País é suficiente para todos os apetites. Mas a bunda *grande*, as coxas *grossas*, o *tom moreno da pele* e a xaninha gulosa de Cristiane gritam que ela é uma *típica mulher brasileira*. (*Brazil* Erotic Vídeo, nº. 11, ano II). (grifo nosso).

Estamos diante, portanto, de um corpo marcado fortemente pelo (efeito de) excesso, pela quantidade. Sendo assim, se o corpo empírico não é o mesmo, por sua vez, a textualização constrói uma mesma *roupagem* (leia-se sentido) para significar o corpo. Observemos as seguintes seqüências discursivas:

> [13] O que chama a atenção em Mirella são suas **ancas fartas**. **Uma bunda imensa**. **Um filé de primeira**. (Best Brazil, nº. 2, ano I)

[14] ...ela nos cativa definitivamente com os **seios fartos**, de **mamilos intumescidos**. (Black *Brazil*, nº. 1, ano I)

[15] Chama-nos com peitinhos, ordenando com o **rabão farto**... (*Brazil*, nº. 63, ano VI)

Observe-se que o imaginário construído para o Brasil – *terras férteis* e *fartas* (cf. Capítulo 4) – faz efeito, de modo deslocado, na constituição do corpo da mulher brasileira. Dos enunciados fundadores construídos para a nação brasileira funcionam, aqui, as imagens enunciativas reverberando na memória nacional: "ancas fartas. Uma bunda imensa. Um filé de primeira", "os **seios fartos**, de **mamilos intumescidos**", "ordenando com o **rabão farto**...". Eis um corpo farto em terras férteis, como nos faz lembrar Caminha!

Pode-se dizer, então, que esses adjetivos que definem o corpo da mulher presentes nos textos da *Brazil* (*roliças*, *fartos*, *grossas*, entre outros), ao invés de darem singularidade para cada uma das modelos descritas/fotografadas, na verdade, funcionam como uma marca comum a todas elas. Tais adjetivos que reforçam os sentidos já cristalizados sobre o brasileiro têm a ver com o modo como ideologia e inconsciente operam na constituição do espaço discursivo da revista *Brazil*.

6.3.2. O transbordamento de um corpo: o funcionamento dos adjetivos

Nos textos e imagens a eles justapostas, o efeito de excesso, de (hiper)visibilidade é trabalhado de uma forma muito específica: através dos adjetivos justapostos aos substantivos. Para compreender o seu funcionamento, fizemos uma seleção de seqüências discursivas para proceder à análise.

[16] (...) Aline, alegria e erotismo conjugados na mesma boca **gostosa**, mesmo olhar **carinhoso**, coxas **dóceis** para amar. Aline, mulher poderosa com suas curvas **voluptuosas**, reentrâncias **quentes**, umidade **feminina** nos inebriando com seu cio. Chama-nos com peitinhos, ordenando com o rabão **farto**, exigindo mais e mais com a xoxotinha **perfumada**. Verdadeira rainha **tesuda** pronta para devorar com mil taras os súditos excitados...

[17] (...) Fernanda é pele **morena** e tesão em chamas. Uma gata **provocante** que nos delicia com sua curvas **macias** e seu jeito **malicioso** de se exibir.

[18] (...) A bunda **lisinha** pede beijos **molhados**. Com seu sorriso **faceiro** (...) As

coxas **roliças** se abrem desvendando um universo **cheio de aromas sensuais**. Sua bocetinha **rosada** é uma ordem ao prazer (...) E ela parece brincar com a nossa imaginação, cobrindo e despindo cada centímetro de sua pele **bronzeada**.

[19] (...) Ah, Anita, essa sua pele tão **fresca**, o hálito **doce** e a umidade **marcante** da xana.

Examinando o funcionamento dos adjetivos na revista, pode-se dizer que elas são uma necessidade de delinear, de tornar visível o *corpo*, isto é, de mostrar as características daquilo com o qual o leitor vai se deparar a cada página virada. Observe o quadro seguinte:

Sd16	***Sd17***	***Sd18***	***Sd19***
boca ***gostosa***	pele ***morena***	bunda ***lisinha***	
pele ***fresca***			
olhar ***carinhoso***	gata ***provocante***	beijos ***molhados***	hálito ***doce***
coxas ***dóceis***	curv **as** ***macias***	sorriso	***faceiro***
umidade ***marcante***			
mulher ***poderosa***	jeito ***malicioso***	coxas ***roliças***	
curvas ***voluptuosas***		bocetinha ***rosada***	
reentrâncias ***quentes***		pele ***bronzeada***	
umidade ***feminina***			
rabão ***farto***			
xoxotinha ***perfumada***			

O efeito de excesso (visibilidade) não é produzido somente pelos adjetivos que "exprimem" quantidade, como em rabão *farto* (sd16). O quadro acima nos auxilia a visualizar o que estamos chamando a atenção. O efeito de excesso é produzido por uma sucessão de adjetivos, por uma "necessidade" de descrever, de "desenhar o corpo da protagonista". Esta "necessidade linguageira" corrobora com o efeito discursivo que produz o pornô.

Em relação ao funcionamento do adjetivo, Indursky (1997) afirma que um adjetivo justaposto a um substantivo funciona como *modificador de sua extensão*, contribuindo para ampliar-lhe a *compreensão*, limitando-lhe a *extensão*, já que sua *referência virtual* pode ser por

demais genérica. Neste sentido, a autora assume que,

> O *adjetivo* pode funcionar como um elemento capaz de saturar o *substantivo*, *constituindo-se em um determinante discursivo*, isto é, em uma das categorias que promovem a *identificação do dito com a FD que afeta o sujeito da seqüência discursiva*. (*op. cit.:* 177) (conservamos o grifo da autora).

O exame do recorte mostra que os adjetivos demarcam a região de sentidos a que a revista está filiada por um processo de identificação (o excesso, a hipervisibilidade de um corpo que se diz nacional).

Ainda, os adjetivos estabelecem uma fronteira entre o que o sujeito diz e constitui a materialidade de seu discurso e o que dele se configura como excluído. Isto indica que há sempre sentidos a dizer, no entanto, pela interpelação ideológica, o sujeito tem a ilusão de ter dito tudo (ilusão de completude da linguagem), ou seja, ele diz a partir de uma posição, da FD na qual ele está inserido.

Examinando nosso recorte percebemos que há um excesso, um 'muito de cheio' de adjetivo no modo de descrever o corpo da mulher. Na sd 16, por exemplo, o substantivo ***rabo*** aglutinado ao sufixo aumentativo ***-ão*** (*rabão*) diz respeito a uma parte do corpo da modelo que é acentuada, portanto, ***rabão*** corresponde às nádegas *avantajadas* da modelo referida, reforçando aí a "preferência nacional". O adjetivo ***farto***, posposto ao substantivo ***rabão***, produz um efeito de *excesso* para o corpo. No entanto, esse estereótipo (o de ter "bunda" grande), que remete diretamente ao corpo feminino brasileiro, não é mera repetição, ao contrário, é uma repetição que produz diferença. Uma repetição que de tanto saturar (rabão), produz um transbordamento (farto). Pensando esse excesso discursivamente, podemos afirmar que ele é índice da busca da completude da linguagem. Nesse processo de significação, o excesso no/do corpo só faz sentido pela sua relação com o seu contrário, a falta[97]. A necessidade de adjetivar o corpo, de dar-lhe sentido, de exceder (*farto*) o já excedido (*rabão*) é o que demarca (distingue) este corpo (o corpo da mulher *Brazil*) dos demais. A ausência de adjetivo ou mesmo a produção de outros adjetivos implicaria outra região de sentidos, portanto, implicaria

[97] Lembremos, no capítulo 5 (cf. recorte 1), que ao falar do corpo da mulher brasileira, a revista deixa subentendido que as mulheres de outras nacionalidades não têm "tempero": "Pois sem vocês, nossas deusas, nossas gatas maravilhosas, faltaria um *bocado de tempero no mundo*!". Pensando nisso, podemos afirmar que o *excesso de adjetivo* nas formulações produz um corpo cuja marca é nacional, estabelecendo, portanto, uma relação constitutiva com a exterioridade.

a formulação de um outro *corpo discursivo*. Ou seja, os adjetivos que compõem o nosso recorte ao mesmo tempo em que promove a identificação do dito com a FD da revista (sendo tanto o *excesso de adjetivos* como o *excesso do nacional* sua propriedade), estabelece uma relação com o não-dito (com a falta). Não é qualquer *boca* ou *rabão*, qualquer *pele* ou quaisquer *coxas* que estão sendo descritos, focalizados, mas uma "boca *gostosa*" e um "rabão *farto*" (sd16), uma "pele *morena/bronzeada*" (sd 17 e 18), "coxas *roliças*" (sd 18). O que aí está em jogo é um *corpo nacional adjetivado*, saturado, marcado fortemente pelo *excesso*, pelo '*muito cheio*' de linguagem não deixando confundir com qualquer outro corpo que corresponderia a uma outra formação discursiva.

Além desse efeito de excesso que os adjetivos produzem, há, também, no modo de significar o corpo feminino, sentidos que dizem respeito à "personalidade" dos brasileiros, ou melhor, ao imaginário de docilidade e alegria historicamente construído sobre o brasileiro que, no recorte apresentado, é transferido para o corpo. São sentidos que vêm pela história "perfurando" a materialidade da língua e do corpo dos sujeitos: "Aline, ***alegria*** e erotismo conjugados na mesma boca gostosa, mesmo olhar ***carinhoso***, coxas ***dóceis*** para amar" (sd16). Esse modo peculiar de significar a mulher, seu corpo – **alegria**, **olhar *carinhoso***, **coxas *dóceis*** –, encontra sustentação no já-dito aparecendo, entretanto, na formulação sob a forma do anonimato. Na verdade, são sentidos já antes experimentados mas "esquecidos", ou dito de outra forma, sentidos provindos de discursos fundadores (Capítulo 4) que ecoam e reverberam efeitos de nossa história em nosso dia-a-dia, em nossa identicidade histórica (cf. Orlandi, 1993: 12).

Em "Uma gata **provocante (...)** e seu **jeito malicioso** de se exibir" (sd17), "Com seu **sorriso faceiro**" (sd18), também ressoa o que, ao longo da história, é dito dos brasileiros: alegres, indolentes e sensuais. São todos sentidos possíveis que vêm se alojar, por transferência, no corpo da mulher brasileira.

É interessante observar ainda que, em nosso corpus, a narração tem estatuto de descrição. E para nós esse é um dos elementos que produzem o efeito pornô. Os movimentos das ações das protagonistas em cena são narrados dentro de uma perspectiva em que está em jogo o **ideário de mulher brasileira**. Os adjetivos contribuem para a visualização de um corpo em que estão presentes noções como *cor de pele* e *cabelos*, *tamanho das pernas* (grossas, longas, bem

torneadas), *volumes das nádegas, seios* e *cabelos*, etc. Observe as seqüências seguintes:

> [20] (...) Nicole nos presenteia com um show de espuma... Que recobre sua pele morena e nos faz delirar imaginando o perfume de seus seios, a maciez de sua bunda, a *fartura de suas curvas* e, que delícia!, a doce tez de sua xota. (*Brazil*, nº. 01, ano I).
>
> [21] Peitinhos mimosos, de mamilos escuros, Thainá é uma linda tentação! Ela se deita, lânguida, ladina, sentidos em alerta para sermos envolvidos em seus cabelos cacheados, em coxas macias, entre os lábios rosados de sua bocetinha perfumada... Ah, e que vontade de experimentar o ***doce sabor dessa morena***! (*Brazil*, idem)
>
> [22] Pela janela do quarto, ela aparece... Miragem?! (...) A tolha vai de curva em curva, delineando o que desejamos tocar. Ao alcance dos olhos, o sorriso matreiro, quase exibicionista da morena. Hum, mulher de cabelos fartos, cacheados, sorriso aberto como uma janela da alma. Jéssica percebe nossa tara e se escancara: revela-se sem pudores (...) O tesão fita outros horizontes: uma xana delicada, uma bunda, as ***pernas morenas***. (*Brazil*, nº. 88, ano VIII).

A entrada da descrição é irremediável, como se a imagem (a fotografia justaposta ao texto) por si só não bastasse. A descrição, carregada de adjetivos que remetem à nacionalidade, enquanto um modo de enunciação, se constitui em gesto de interpretação, corroborando para a construção de um corpo nacional. Os ícones símbolos de nacionalidade, como a cor morena "*pernas* ***morenas***" (sd22)[98], "*que vontade de experimentar* o ***doce sabor dessa morena***!" [99] (sd21), o "jeito" astuto e sensual do brasileiro "*o* ***sorriso matreiro****, quase exibicionista da* ***morena***" (sd22) e o imaginário de abundância construído para significação das terras brasileiras que, em nosso caso, é transferido para o corpo "*fartura de suas curvas*", "*Hum,* ***mulher de cabelos fartos****, cacheados*"(sd20).

6.3.3. Um corpo para o Brasil: a mulher como metáfora do país

[98] A cor (morena) remete-nos, metonimicamente, ao clima tropical do país. A obra de Freire (1933), é emblemática e sinaliza para esse movimento de conformação de ícones de identidade, pautados na raça e na cor. É o famoso "cadinho das raças": "todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, trás na alma quando não na alma e no corpo, a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena e ou do negro".

[99] Esse caráter nacional da cor é, na obra de Freire (1933), emblemática e sinaliza para esse movimento de conformação de ícones de identidade, pautados na raça e na cor, fazendo ressoa na memória o famoso "cadinho das raças": "todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, trás na alma quando não na alma e no corpo, a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena e ou do negro" (307).

O corpo feminino, disposto nas páginas da revista *Brazil*, está sendo compreendido enquanto ***corpo simbólico***, lugar material em que reverberam os sentidos do nacional. É um corpo, portanto, em que acontece a significação. Neste sentido, afirmamos que não há um corpo *nu explícito*, mas um corpo *re*vestido de sentidos, com uma materialidade significante. Um corpo que se configura, que ganha *textualidade* na sua relação constitutiva com o país.

De acordo com Orlandi (2001: 193), formular é textualizar palavras, é dar *corpo* aos sentidos:

> A questão da formulação, da corporalidade da linguagem inclui o que definimos como gesto de interpretação: o gesto é prática significante trazendo para si tanto a corporalidade dos sentidos quanto a dos sujeitos enquanto posições simbólicas historicamente constituídas: posições discursivas (lingüístico-históricas, materiais). Nós nos significamos no que dizemos. O dizer deixa os vestígios do vivido, do experimentado e o gesto de interpretação mostra os modos pelos quais o sujeito (se) significa.

A partir daí entendemos que o gesto de interpretação é o que dá corpo à linguagem. A formulação é investida da posição sujeito, feita de história.

Nos recortes seguintes veremos que a prática discursiva com a qual nos deparamos impõe a imagem de uma "leitura lúdica", realizada com duplos sentidos, ambigüidades. Abramos aqui um parêntese quanto a esse último termo. Leandro-Ferreira (2000) nos ensina que a **ambigüidade** é compreendida, principalmente no terreno dos gerativistas, como um *problema* a ser "resolvido", "explicado", "ser desfeito". Nas palavras da autora,

> É um problema, enfim, do qual se deve dar conta em um mundo lógico reduzido, tratado em termos semânticos. Aliás, isto não acontece só no âmbito da gerativa. Há concordância entre muitos lingüistas que a ambigüidade, acidental ou intencional, é um fato negativo que deve ser descartado através de regras e processos de desambigüização. Com uma exceção consentida para o domínio do *humor e da poesia*... (idem: 51)

No capítulo 3, onde levantamos questões sobre as diferentes formas de dizer o corpo feminino (o sexo, a sexualidade), vimos que os materiais filiados à região de sentidos da pornografia são marcados por um forte tom *lúdico*. Nesses materiais, o humor, a ambigüidade, o duplo sentido, as figuras de linguagem, os trocadilhos, a paródia, exercem grande força. Em nosso material está em jogo uma leitura polissêmica. Temos observado que é sempre a partir

da imagem fotográfica das modelos (e todos os elementos que constituem o cenário, inclusive os objetos que as modelos carregam em seus corpos) que o texto é construído. Noutras palavras, a enunciação joga com os elementos que compõem o cenário. Tais elementos passam a compor o corpo da protagonista. As relações estabelecidas entre tais elementos e o corpo produzem *duplos sentidos, ambigüidades, equívocos*, conduzindo o sujeito-leitor para diferentes regiões de sentidos, provocando, com isso, uma leitura, como já colocamos acima, polissêmica. Daí o efeito de humor, o caráter lúdico desta escritura.

Seguindo o raciocínio de Leandro-Ferreira (*op. cit.*: 51), a língua, na perspectiva teórica dos gerativistas, não 'permite' o que 'parece' vago, opaco ou mesmo 'que se digam *duas* coisas ao mesmo tempo'. *Este* é justamente o ponto que nos interessa nessa seção. O fato de 'dizer duas coisas ao mesmo tempo' – o que é 'impossível' num mundo semanticamente normal, como nos diz Pêcheux (1997) – é o que torna a escritura (textualização) de nosso *corpus* específica, com suas peculiaridades (cf. Capítulo 3). A relação estabelecida é fundamentalmente com **corpo feminino** *vs*. **elementos da natureza brasileira** (e, também, mas não com tanta força, com aqueles elementos que evocam o imaginário nacional, que funciona, inclusive, como clichês). Veremos, no exame dos ensaios que introduziremos a seguir, este funcionamento sendo produzido na textualização.

Neste recorte [3],

Paola (a modelo fotografada) é apresentada como *parte* da natureza. Na primeira parte do enunciado, a protagonista é comparada à uma orquídea: *Na varanda, com vista para o bosque como* ***uma orquídea agarrada ao tronco***; já no enunciado seguinte há um deslocamento sendo produzido: a relação se dá nessa mesma *rede de sentidos*, isto é, no mesmo campo semântico de 'natureza', mas, agora, Paola é, por efeito metafórico, a própria *flor*: *Paola* ***exala*** *o* ***perfume*** *do tesão, direto da xana ávida*. Há, portanto, um equívoco sendo produzido[100]. Se no primeiro enunciado Paola é comparada a uma flor "como uma orquídea agarrada ao tronco", na seqüência seguinte há um deslizamento que produz ambigüidade. Expliquemos. Em "[...] como uma orquídea agarrada ao tronco, *Paola* ***exala o perfume*** *do tesão*" temos a *mulher Paola* como metáfora da flor *orquídea*, no entanto, o "*perfume do tesão*" é exalado da "*xana ávida*". Daí a questão: afinal, o que é comparado à orquídea: *Paola* ou *seu sexo*? Não pretendemos resolver tal questão. O que queremos compreender é justamente o jogo discursivo que aí é instaurado. Há a fusão de três mecanismos jogando com os sentidos. O primeiro, a comparação é produzida pelo item lexical ***como***: "*como uma orquídea agarrada ao tronco*"; na seqüência, *Paola* passa a ser, pelo uso do verbo *exalar* – que faz parte da mesma rede sentidos de *flor* – metaforizada: "*Paola exala o perfume do tesão*" e, finalmente, seu *perfume do tesão* é expelido "*direto da xana ávida*", permitindo a relação de contigüidade *orquídea/sexo* (órgão genital). Ao estabelecer essa relação com flor/mulher/área erógena, o modo de enunciação produz um efeito-leitor que o implica numa posição em que ele, constituído enquanto olhar "sinestésico", pode sentir o cheiro corpo da protagonista ou, mais precisamente, de seu sexo.

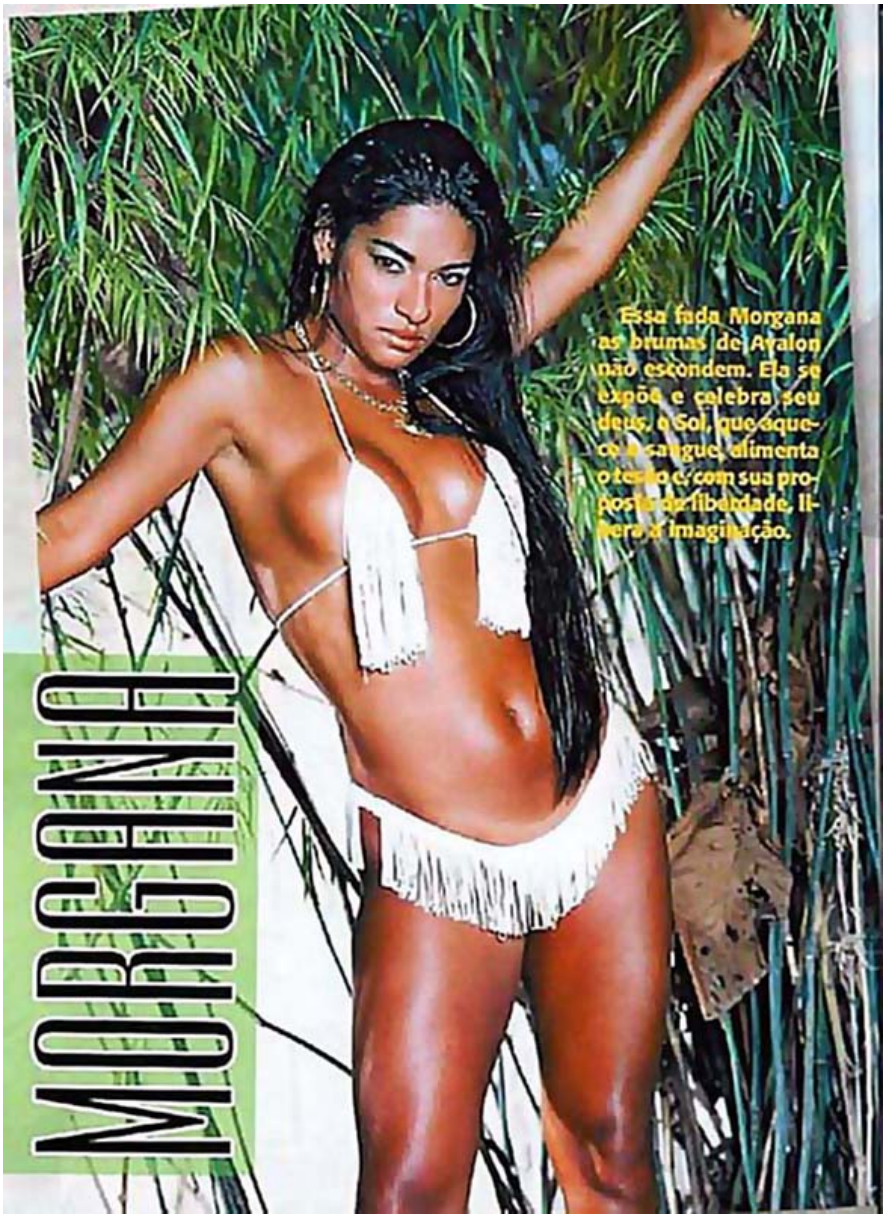
[100] Esse e outros equívocos que veremos a seguir são próprios da injunção a significar. As associações entre corpo e elementos da natureza ao produzirem equívoco, corroboram para o efeito discursivo que produz o pornô sem, como já falamos, perder o seu potencial de erótico. Como vimos no capítulo 3, compreendendo a maneira que o leitor é constituído na relação entre o modo de enunciação e a materialidade imagética é possível distinguir tais efeitos, sem separa-los de modo estanque. Em nosso corpus, a tendência é para o pornô.

É interessante observar este mesmo texto na relação com a imagem fotográfica. A imagem fotográfica mostra a modelo, em posição de pose, pendurada numa árvore (tronco). A textualização joga ludicamente com a relação de similaridade entre *natureza*, *flor*, *mulher*. Ora, para uma revista cujo nome é aquele de seu país, *Brazil*, e que se autodenomina *100% nacional*, todas essas relações de sentidos estabelecidas para a construção do corpo da mulher são, no mínimo, sintomáticas. Temos aí a retomada e a sustentação de sentidos (da natureza) do que seja, de uma certa forma, a brasilidade.

No gesto de interpretação produzido no espaço discursivo da *Brazil* são levados em conta sentidos meliorativos: natureza exuberante e farta, sentidos estes deslocados para o corpo. Isto se dá, como já sabemos, porque todo gesto de interpretação é caracterizado pela inscrição do sujeito (e de seu dizer) em uma posição ideológica, configurando uma relação de sentidos com elementos do interdiscurso, da memória do dizer.

Encontramos essa mesma transferência (deslize, equivocidade) de sentidos ***natureza tropical*** *vs* ***mulher/corpo/sexualidade*** em outros recortes que selecionamos. No recorte [4], a seguir, o deslize é assegurado pela própria estrutura da língua na relação com a materialidade imagética.

Recorte [4*a*]:



Brazil Especial, ano I, nº. 2

Há, primeiramente, o foco centrado na imagem da modelo Morgana: "*Ela se expõe e celebra seu deus, o Sol*" e o que vem em seguida diz respeito ao último elemento referido: o deus de Morgana, o *Sol*. O pronome relativo ***que*** faz deslocar o foco em na figura de Morgana para introduzir *algo* sobre esse elemento: "[...] *o Sol, que aquece o sangue, alimenta o tesão e, com sua proposta de liberdade, libera a imaginação*". Examinando o funcionamento do pronome possessivo ***sua*** na relação com a materialidade, vemos uma ambigüidade sendo

produzida. Na seqüência "*com sua proposta de liberdade, libera a imaginação*", instaura-se um jogo de sentidos: *de quem é a proposta de liberdade e quem libera a imaginação: Morgana, seu deus* (o *Sol*) ou o *leitor?* Mais uma vez não pretendemos resolver tal ambigüidade, mas, ao contrário, compreender os sentidos que esse jogo produz.

Indo, agora, além do modo como a *ambigüidade* é concebida dentro dos estudos lingüísticos, preferimos, junto com Leandro-Ferreira (*ibidem*: 79), falar em *equívoco*, pois aquele termo, segundo esta autora, "está ligado intimamente a um enfoque e tratamento estritamente lingüísticos, corporificados sobremaneira na gramática gerativa transformacional." Desse modo, mais do que ambigüidade, ***concebida como lógica do "ou...ou"***, a relação que está apontando no espaço discursivo da *Brazil* é com o *equívoco da língua*[101]. A autora diz, apoiada nos estudos de Pêcheux, (op. cit.: 80):

> Em lugar da transparência, a opacidade; afinal, a língua tem suas resistências (...) O material de que é feita não é reversível, mas tem densidade e espessura. Em lugar da univocidade, a multiplicidade, ainda que tenha um limite historicamente determinado.

Observando a materialidade imagética na articulação com o verbal, podemos entender melhor tal funcionamento. Na página de apresentação, há no pescoço da modelo Morgana uma corrente cujo pingente apresenta a forma de um **sol**. Como dissemos anteriormente, a enunciação joga o tempo todo com os elementos que compõem o cenário, neste caso, o objeto que a modelo carrega em seu corpo. Separamos uma seqüência fotográfica que nos dá uma maior visualização desse ícone:

[101] Isso acontece porque para que a língua faça sentido é necessária sua inscrição na história.

[*4b*]:

Além desse objeto, há que se observar, ainda no plano do não-verbal, o efeito da luz projetada no corpo *moreno* da modelo (cf. recorte 4a). Concomitantemente, a ***luz emitida da câmera projetada no corpo da modelo***, o ***ícone do sol em seu colo*** e o ***equívoco produzido pela formulação*** "*Ela se expõe e celebra seu deus, o Sol que aquece o sangue, alimenta o tesão e, com* ***sua*** *proposta de liberdade, libera a imaginação*" sugerem Morgana como metáfora do próprio sol. Isto não quer dizer que desfizemos o nó: é Morgana quem libera a imaginação e não mais o Sol. Não. Estamos dizendo que **Morgana** e o **Sol** se confundem, ou melhor, *eles se fundem*, o que torna inviável uma distinção entre eles. Para dizer de outro modo: a textualização produz o efeito da luz saindo do corpo de Morgana favorecendo o efeito de que seu deus, o Sol, habita em seu corpo. Assim, no ato de se expor "*ela se* ***expõe*** *e celebra seu deus, o Sol*"[102], Morgana, semelhante ao sol que se (*ex*)***põe***, revela o que lhe é próprio: sua luminosidade que é, por efeito metafórico, a própria luz do Brasil. Assim, pelo processo de transferência de sentidos, o corpo de Morgana passa a ser parte constitutiva da natureza.

Essa memória discursiva mobilizada nos remete ao manifesto antropofágico de Oswald Andrade (1976, apud J. H. Nunes, 1993: 44) quando identifica o brasileiro ao índio: "***Filhos do sol, mãe dos viventes***". Neste enunciado os brasileiros seriam *filhos do sol*, isto é, de Guaracy, "a mãe dos viventes"; assim, o sol comparece, na ideologia indígena, com formas femininas.

No Capítulo 4, vimos que no gesto de interpretação dos cronistas a respeito das terras brasileiras o *caráter climático* é um dos elementos singulares que caracteriza a nação

[102] Observe, além da formulação, as imagens fotográficas.

brasileira, sendo revestido de um olhar de maravilha. No processo de significação da materialidade com a qual estamos trabalhando (recorte 4), encontramos uma referência forte ao imaginário historicamente construído para o Brasil. Esse imaginário aparece nas páginas da *Brazil* como pré-construído, entretanto, com uma certa transformação de sentidos. Nele, como já examinamos acima, o clima tropical, temperado, é deslocado para o corpo da mulher brasileira por um efeito metafórico. Isso nos indica que não só o texto mas também as imagens não são um meio transparente. Uma imagem, assim como um texto, apresenta opacidade, espessura. Assim, embora haja uma ilusão de completude, isto é, de que há uma linearidade textual (com começo, meio, progressão e fim) e imagética (enquadramento, aproximação e cortes lineares até chegar em um suposto nu que compreenderia, no plano imaginário, ao fim da narrativa, do ensaio), há, nesses dois planos, uma relação necessária com a *exterioridade*, a *um conjunto de discursos possíveis* (cf. Pêcheux, 1969). É nesse movimento entre o *mesmo* (o retorno do *imaginário* historicamente produzido para o clima da nação) e o *diferente* (a transferência deste para o corpo da mulher brasileira numa revista 'dita' *sex*) que o corpo da mulher é constituído.

Nesta direção, compreender os sentidos produzidos para o corpo da mulher brasileira na revista *Brazil*, levando em conta esse duplo movimento (entre o mesmo e o diferente), significa, de uma certa forma, desestabilizar os sentidos sedimentados sobre o que seja, numa sociedade como a nossa pautada na divisão social do trabalho de leitura, *uma obra* ou *uma revista pornográfica*, *um nu "explícito"*, *uma imagem libidinosa, pornô*, etc. Para nós, o que há é sempre um *olhar* derivado de uma posição de sujeito discursiva e não outra constituindo um dado objeto do mundo.

No recorte [5], a seguir, outro equívoco é instaurado pela relação estabelecida entre corpo e natureza:

Brazil Especial, ano I, nº. 2

Se, numa primeira instância, há uma relação de contigüidade trabalhando a textualização, isto é, o texto justaposto à imagem orienta à seguinte leitura: a *flor de Anny* corresponde a seu órgão sexual, temos, por outro lado, um outro trajeto possível de sentidos: a *flor de Anny* não se refere somente ao seu órgão sexual, mas ela inteira. Em ***Quem não está ansioso pela primavera?*** sugere que é *Anny*,ela inteira, a primavera.

Além da filiação aos sentidos da natureza, há a construção de uma posição muito particular

para o leitor. A pergunta ***Quem não está ansioso pela primavera?*** configura, necessariamente, um leitor (virtual ou efetivo), permitindo, imaginariamente, uma "resposta" à pergunta feita. Esse efeito de sentido, isto é, a possibilidade de interlocução aí instaurada permite o envolvimento do leitor na cena.

Examinando o verbal na relação constitutiva com o não-verbal, o enunciado ***Quem não está ansioso pela primavera?*** vai muito além de uma pergunta[103]. Há aí a implicação de um convite lascivo produzido não só pelo modo de enunciação como também porque há diante do leitor/espectador um sorriso lhe sendo endereçado. Esse "convite" não implica uma recusa ou uma aceitação. Desde já, o leitor já está constituído na materialidade, já está comprometido com os sentidos do corpo e com a memória do prazer sexual. Isto é, ele está enredado pela trama de sentidos do corpo.

No recorte [6], abaixo,

[103] A possibilidade (imaginária) de *resposta* do leitor, não implica o esquema informacional da comunicação no qual há um emissor que pergunta e um receptor que responde. Continuemos nossa reflexão.

Colher os frutos de Mídia para saciar antiga fome. Desbravar a escura floresta em busca da fonte que matará a sede de prazer.

Brazil Especial, ano I, nº. 2

temos um campo semântico na mesma filiação de sentidos que vimos nos três recortes anteriores: *colher os frutos* de Mída, *desbravar a escura floresta* e *fonte*. Embora o campo semântico gire em torno da natureza, os sentidos sofrem um agito nas redes de filiação: é o **mesmo** mas ao mesmo tempo é o **diferente**. Os sentidos se transformam porque os *efeitos metafóricos* são a base da constituição do significar. Além disso, eles se movimentam porque há necessariamente *injunção à interpretação*.

O efeito metafórico se dá na conjunção do verbal com o não-verbal. É estabelecida uma

explícita associação: *floresta* = *monte de Vênus* (púbis) = *sexo de Mídia*, a modelo. Já que a relação que emerge fortemente em nosso *corpus* é aquela *imaginário/nação/corpo*, encontramos no funcionamento das associações produzidas para o corpo uma relação necessária com os sentidos historicamente produzidos para o Brasil (para o brasileiro) que são 'resgatados' pela revista *Brazil* e ao mesmo tempo transformados em novos sentidos, pois, embora as imagens justapostas aos textos (e vice-versa) sugiram 'ilustrar' as relações de similaridade/contigüidade/comparação entre um elemento *A* (natureza) e outro *B* (corpo feminino), é produzida uma tensão (entre o mesmo e o diferente) que resulta numa não correspondência direta do real dito com o real mostrado (voltaremos a essa questão). É o caso do enunciado ***desbravar a escura floresta para saciar antiga fome*** justaposto à imagem da área erógena da modelo (cf. recorte 5, precedente). Este enunciado, além de se referir ao corpo (sexualidade) da modelo (Mídia), estabelece relação com a nossa memória de nação explorada, colonizada. Essa relação pode ser observada em "*para saciar* ***antiga*** *fome*" onde ***antiga*** faz presente na textualização a discursividade da colonização; daí perguntamos: antiga fome *de quem*? Desse modo, *explorar, colonizar* (*invadir?*) são paráfrases possíveis para o verbo *desbravar*, uma vez que o **discurso da descoberta** é um discurso que domina (afeta ideologicamente) a nossa existência como brasileiros, parafraseando Orlandi (cf. 1990: 14). Ou ainda, como afirma esta autora, "ele se estende ao longo de toda a nossa história, produzindo e absorvendo sentidos" (idem).

Em nossa perspectiva é certo afirmar que o que se repete nunca é o mesmo (enquanto repetição formal ou empírica) porque há a inscrição do sujeito que se faz pela função-autor produzindo um lugar de interpretação em meio de outros. Em sua suma, o sujeito de linguagem ao se colocar na origem do dizer, responsabilizando-se pelo que diz, inscreve sua formulação no interdiscurso, historicizando seu dizer. Neste sentido, a observação do jogo das famílias parafrásticas que vai se formando na ordem da enunciação indica que o dizer poderia ser outro: "antiga fome de colonizar, de invadir, de explorar, de se aventurar em florestas escuras nunca antes visitadas". Esses sentidos são possíveis porque a língua, enquanto sistema sintático passível de jogo – de equívoco, sujeita a falhas – comparece necessariamente na relação constitutiva com a história. Especialmente no recorte em questão, embora os sentidos da exploração continuem surtindo seus efeitos, a dupla relação entre *estrutura* e *acontecimento* permite outros sentidos possíveis: agora é o corpo da mulher brasileira que passa a ser

desbravado, explorado, colonizado. Esse movimento é possível justamente porque os sujeitos não estão prontos, permitindo um constante deslizamento do simbólico e da história ou como diria Orlandi (1999: 37): "é a condição de existência dos sujeitos e dos sentidos: constituírem-se na relação tensa entre paráfrase e polissemia".

A relação de similaridade instaurada no recorte [6] (**órgão sexual = floresta/mata**) nos orienta para uma possível leitura: *o corpo da mulher é o objeto a ser explorado, invadido*. Ainda que se autodenomine *100% nacional*, a posição-autor, ao produzir tal relação de sentido (de similaridade, comparação), o faz de uma posição na história, mobilizando, portanto, sentidos de *nossa* história. A forma impessoal em: "*colher os frutos de Mídia*" e "*desbravar a escura floresta*" supõe uma ausência de um "sujeito". Ao fazer isso atribui a "alguém" (sem que o saiba porque aí o inconsciente trabalha eficazmente) que seria um possível invasor/explorador/desbravador da mata. Isto é, ao produzir tal enunciado o faz de uma posição que alinha sentidos próprios do colonizador, daquele que vem para explorar, colonizar. Vale lembrar que embora isto não esteja em suas intenções, o imaginário da colonização determina o modo como o sujeito produtor de língua, sob a forma da função-autor, afetado pela língua e pela história, produz sentidos para a construção do corpo da mulher brasileira. Sentidos que vêm pelo jogo da história e da língua.

Eis, então, um saber sobre a brasilidade que está sendo retomado/transformado pelo gesto de interpretação da função de autoria e compartilhado com o leitor (ideal ou efetivo). Além da cumplicidade estabelecida pela textualização, projeta-se uma identificação com o que seja o Brasil, a mulher brasileira e sua sexualidade. Quando são justapostas imagens da natureza ao corpo feminino (no plano do verbal e do não-verbal) na página impressa, tais como: "***orquídea agarrada ao tronco***"e *mulher* (modelo no tronco, cf. recorte 3); "***flor***" *vs órgão sexual feminino e/ou mulher* (cf. recorte 5); ***escura floresta*** *vs* Monte de Vênus/área erógena (recorte 6) etc, pressupõem-se duas afirmações que se implicam mutuamente umas às outras:

- *ora* o corpo da mulher é um dos elementos que compõe a natureza, isto é, seu corpo funciona como *contigüidade* da natureza brasileira
- *ora* o corpo da mulher é a própria *metáfora* da natureza (paisagem natural brasileira)

Um outro fator a ser observado é que a possibilidade lúdica é instaurada pela aproximação

de elementos ‘semanticamente díspares’: justapõem-se *elementos da natureza* ao *corpo feminino*, como em: *floresta* e *órgão sexual*. Neste sentido, o leitor é afastado do tipo de relação que faz a palavra coincidir com a coisa que representa. Dito de outra forma: a possibilidade de uma leitura polissêmica é propiciada pelas associações de um elemento (A) com outro (B). Daí o caráter polissêmico de leitura.

Como vimos, há, nesses ensaios, abertura para o equívoco: **escura floresta = púbis = sexo de Mídia** (recorte 6) **/ orquídea = sexo** (recorte 3) **/ flor = Anny = sexo de Anny** (recorte 5) **/ Morgana = Sol** (recorte 4) **/ fruta madura = mulher = sexo** (cf. capítulo 5) e que permite a constituição de um espaço de interpretação daquele que lê/vê, isto é, o leitor virtual ou efetivo com sua memória. Isso se dá na construção do efeito-leitor. Eis o efeito material da leitura.

Há, igualmente, outras associações entre *corpo* e *natureza* (animais, clima, entre outros) funcionando no espaço discursivo da *Brazil*, isto é, outros pontos de deriva, os efeitos metafóricos que são a produção de gestos de interpretação da revista. Para finalizar esse nosso percurso, relacionamos, abaixo, mais seis recortes.

> Sd23: “Brasileiríssima, essa morena [Yohanna] de peitinhos arrebitados tem a **luminosidade de um sol escaldante**. Cheia de vida. Uma verdadeira Eva dos Trópicos. (...) **A natureza se mostra exuberante em Yohanna**. Seu corpo é generoso, seu olhar é de **fêmea no cio**. E ela parece brincar com a nossa imaginação, cobrindo e despindo cada centímetro de sua pele bronzeada. Oferece a boca perfeita, os **cabelos em cascatas de seda** para se enroscar em dóceis delírios.”
>
> Sd24: “Lânguida e linda. Mônica é um festival de sedução. **Uma pantera morena**. Louca para atiçar a nossa libido. (...) **Ah, Mônica, sob a selva de seus cabelos mil noites de desejos**...”. (grifo nosso).
>
> Sd25: “Ela é pura tentação**. Deusa de ébano, diva das noites sensuais.** Fernanda é pele morena e tesão em chamas.” (grifo nosso).
>
> Sd26: “Que gatinha faceira, toda pronta para se esfregar em nossas fantasias, miando de tesão e arrepiada de desejo...Fêmea fogosa, instintos alertas para o tesão. Cheia de dengos, armada com garras de sedutora... (...) Verdadeira rainha tesuda pronta para **devorar** com mil taras os súditos excitados”. (grifo nosso).
>
> Sd27: “Linda e exuberante. Exótica e sensual. Uma gata, uma fêmea repleta de encantos. Uma mulher, uma felina solta em nossas páginas! (...) o perfume de seus seios, a maciez de sua bunda, a fartura de suas curvas e, que delícia!, a doce tez de sua xota.

> Sd28: "Existe algo em Chloé que combina charme com erotismo, uma combinação dourada, cor de sol, cor de pecado, cor de tardes de verão dando uma de frente para o mar. É isso, Chloé tem a cor do sexo no pôr-do-sol, hum, e que sol é essa gata! Quente, voz rouca, jeito manso de quem vai atacar pelas costas, pular, e buscar com a mão macia o membro teso para levá-la à boca rosada. E ela é capaz de tudo por uma trepada inesquecível – inclusive deixar a xoxota tão lisinha para podermos ver a pulsação do seu sexo apertadinho."

Nas seqüências discursivas acima, as metáforas como *felina solta em nossas páginas*, *pantera morena*, *gata no cio*, *garras de sedutora*, *fêmea dengosa*, (entre outras), além das associações com frutas tropicais *pintanguinha* e *manga-rosa* (cf. Capítulo 5, seção *5.2.2.*) estão funcionando como efeito de pré-construído corroborando, com isso, para a constituição do imaginário nacional. Os gestos de interpretação dos cronistas sobre as terras brasileiras (cf. Capítulo 4) podem ser aqui relacionados ao nosso recorte. Nas crônicas, a natureza é significada enquanto *matéria bruta*. Nossos recortes estão apontando justamente para essa relação: o corpo feminino passa a funcionar, por efeito metafórico, como a própria floresta brasileira em estado bruto: exuberante (atraente) e ameaçadora. Isto é, sendo a metáfora da **natureza**, a mulher (seu corpo), ao mesmo tempo em que *encanta* (pela sua beleza e toda "fartura" que oferece), representa uma "ameaça desejada" justamente porque aí funciona toda uma memória do prazer (do jogo) sexual: "*Quente, voz rouca, jeito manso de quem vai atacar pelas costas, pular buscar com a mão macia o membro teso para levá-la à boca rosada!*" (cf. sd28), "*Linda e exuberante. Exótica e sensual. Uma gata, uma fêmea repleta de encantos. Uma mulher, uma felina solta em nossas páginas!*" (sd27).

Na perspectiva discursiva, a noção de efeito metafórico é fundamental para compreender o funcionamento discursivo, o movimento dos sentidos e dos sujeitos na história. Pêcheux (1969: 96) define *efeito metafórico* como o fenômeno semântico produzido por uma substituição contextual. Como coloca o autor, o efeito metafórico é característico dos sistemas lingüísticos "naturais" por oposição aos códigos e às "línguas artificiais", em que o sentido é fixado em relação a uma metalíngua "natural". Assim, o deslizamento de sentido entre x e y é constitutivo do sentido designado, em nosso caso, por *x* (a beleza da mulher *Brazil*: exuberante, sensual, generosa: *"Uma verdadeira Eva dos Trópicos. (...) A natureza se mostra exuberante em Yohanna. Seu corpo é generoso, seu olhar é de fêmea no cio"*) e *y* (floresta tropical em seu estado bruto: exuberante e generosa).

O modo como a mulher *Brazil* é descrita, comparada à natureza, "*os cabelos em **cascatas** de seda (...) essa morena de peitinhos arrebitados tem a **luminosidade de um sol escaldante***" (sd 23), faz dela um elemento constitutivo da paisagem natural brasileira. Neste sentido, o corpo da mulher brasileira está funcionando como metáfora da nação, mais precisamente da *paisagem natural brasileira*.

Vamos propor agora uma melhor visualização do processo metafórico no funcionamento das seqüências discursivas recortadas.

Na sd 24, o deslizamento de sentido entre x e y é constitutivo do sentido designado por:

X = "*selva de seus cabelos*" *e* Y = *selva* (*mata*, *floresta*)

X = "*uma pantera morena*" *e* Y = *pantera*, *animal da selva*

Nos demais recortes, o funcionamento se dá na mesma direção: a ***inscrição da nacionalidade no corpo*** se repete, isto é, todos os elementos que fazem parte de nossa fauna e flora (sol, frutas tropicais, mata, animais exuberantes e selvagens etc) são deslocados e resignificados para significar o corpo da mulher brasileira, como, por exemplo, na sd28, onde temos o seguinte deslize de sentidos,

X = "*uma combinação dourada, **cor de sol***" (...) "*Chloé tem a cor do sexo no pôr-do-sol, hum, e que **sol** é essa gata!*" *e* Y = *sol*, *clima optimus*, *tropical*

X = "*Quente, voz rouca, jeito manso de quem vai **atacar** pelas costas, **pular***" *e* Y = *animal selvagem*

Na sd27, o deslize de sentidos se dá entre:

X = "...uma felina **solta** em nossas páginas!" *e* Y = animal selvagem

Enquanto na sd26, a transferência é:

X = **Fêmea** fogosa, **instintos** alertas para o tesão Cheia de dengos, armada com **garras** de sedutora *e* Y = animal selvagem

Estes recortes mostram que o *corpo* é inseparável da *linguagem*, assim como a *língua* para fazer sentido deve *necessariamente* se inscrever na *história* (cf. Orlandi, 2001: 209). Como já

dissemos, estamos, pois, diante de um corpo que não é o empírico, mas de um corpo que está intimamente relacionado com a nação brasileira. Ou seja, não se trata de um corpo que funciona como *mais* um dos elementos da natureza brasileira, como uma espécie de acréscimo, mas um corpo que funciona na relação *constitutiva* com o país. Neste sentido, o corpo da mulher, pelo processo metafórico, *é* o país[104].

Em síntese, o corpo da mulher é um corpo híbrido que abriga em sua unidade complexa de significação cada elemento da natureza brasileira: o instinto do *animal selvagem* ("*Fêmea fogosa, instintos alertas para o tesão*", "*Cheia de dengos, armada com garras de sedutora*), a *fruta tropical brasileira* ("*Sacha é a* ***pitanguinha*** *colhida por Sabrina, uma verdadeira manga-rosa taradinha*"), a *água infinda* ("*os cabelos em* ***cascatas*** *de seda*"), o *clima temperado* ("*uma combinação* ***dourada, cor de sol***"), a *mata tropical* ("*Ah, Mônica, sob a* ***selva*** *de seus cabelos...*", "*Desbravar a escura* ***floresta*** *para saciar antiga fome*").

Eis os efeitos metafóricos enquanto base da constituição do significar, já que este movimento de transferência permite que a posição-sujeito, no deslizamento próprio dos sentidos, inscreva-se nos processos discursivos, filiando-se a redes de memória ao mesmo tempo em que (se) desloca. Vale ressaltar ainda que tais associações (mata, clima, frutas, etc) deslocam o leitor da posição em que usualmente é colocado diante da pornografia. Deslocamento que se dá na memória, que é já trabalho no espaço da interpretação. Embora, em nosso corpus, haja uma tendência forte à pornografia na medida em que há, pelo modo de enunciação que analisamos, o envolvimento do (efeito) leitor na cena, essa "tendência" não impede a relação com a possibilidade do erotismo e até, por que não, do literário. Compreender esta "possibilidade", esse "passeio" por outros modos de sentido será objeto de um estudo maior daqui para frente.

[104] Segundo Todorov (1983: 33), na escritura de Colombo os índios eram significados como sendo parte da paisagem natural: "suas menções aos habitantes das ilhas aparecem sempre no meio de anotações sobre a Natureza, em algum lugar entre os pássaros e as árvores".

Considerações finais

Tomando como referencial teórico-analítico os princípios e procedimentos da Análise de Discurso Francesa e Brasileira, foi-nos possível compreender o funcionamento discursivo de nosso *corpus*, a ***Brazil sex magazine***. Observando o funcionamento da formulação *revista* Brazil*: uma revista 100% nacional* (modo este de se denominar) na relação constitutiva com os textos justapostos à imagens de modelos, pudemos compreender os gestos de interpretação da posição-sujeito-autor desse nosso objeto simbólico, bem como compreender os sentidos produzidos para o corpo da mulher brasileira.

As análises dos textos do editorial e dos textos e enunciados descritivos e narrativos justapostos às imagens de modelos em "estado de exibição do corpo" e da formulação ***Revista Brazil, uma revista 100% nacional*** possibilitaram-nos delimitar um espaço de interpretação no qual a revista se inscreve e este fato, ao mesmo tempo, permitiu-nos estabelecer uma diferença decisiva com as demais revistas cujo foco também é o corpo. Em outras palavras, pudemos compreender como o corpo feminino é formulado, textualizado e que efeito-leitor tais textos e imagens pressupõem.

Pudemos examinar, pela análise do conjunto de recortes apresentados, que o modo de enunciação constrói um corpo constitutivamente relacionado à natureza, isto é, as associações são tecidas entre *corpo* e *elementos da natureza brasileira*. Os elementos, constitutivos da fauna e flora, são inscritos, por efeito metafórico, *no* corpo da mulher. Temos, então, um movimento repetitivo, passível de descrição e interpretação, funcionando no espaço discursivo da *Brazil*: ***a inscrição da nacionalidade no corpo feminino***. Vimos que esse modo de significar o corpo feminino é muito semelhante aos gestos de interpretação da posição de sujeito alencariana (entre outros) que, ao narrar e descrever suas personagens, associavam-nas à natureza brasileira (lembre-se da personagem alencariana *Iracema* confundida, muitas vezes, com a paisagem natural do país, cf. Capítulo 4). No entanto, a consideração das condições materiais do discurso da revista *Brazil* produz deslocamentos semânticos em relação aos sentidos produzidos para o Brasil tanto na época da colonização quanto no discurso romântico (de Alencar). Isto acontece porque é no duplo movimento entre o mesmo e o diferente que o

corpo feminino, no espaço discursivo a *Brazil*, recebe seus sentidos. Isto é, o *mesmo* leva para o *diferente*, para outras zonas de sentidos reconfigurados pelas condições de produção próprias da região de sentidos em que esse corpo é dito, descrito, colocado em cena.

Assim, mais que um corpo *nu*, temos um corpo, num espaço de atualização cuja tendência é o pornográfico, sendo perpassado por uma discursividade nacional. Um corpo que se configura, que ganha textualidade, na sua relação constitutiva com o país. A contradição de que falamos no capítulo 5 (cf. seção *5.2.1.)* diz respeito, concomitantemente, ao *modo de textualizar o nome da revista com a marca do outro (***Z***)* e a *demanda incessante de sentidos do nacional*. No entremeio entre descrição e interpretação, vimos que essa demanda do nacional na relação constitutiva com nome da revista (BRASIL com **Z**) constrói uma posição muito particular para o leitor da *Brazil*. O modo de enunciar/significar o corpo feminino – como parte constitutiva da natureza (lembre-se das associações entre *corpo* e *frutas*, *corpo* e *floresta*, *corpo* e *clima*, *corpo e animais*, etc) – faz o leitor se deslocar para que se "veja", de modo mais intenso, como brasileiro; desdobramento esse que, em relação ao espaço de atualização da revista – uma *sex magazine* – produz seus efeitos. Estamos dizendo que a marca do outro (**Z**) no nome de uma revista que não cessa de reivindicar nacionalidade para o corpo da mulher permite um desdobramento de uma posição para outra.

Além disso, foi-nos possível compreender também o efeito-leitor configurado pela *Brazil*. Para isso, optamos por compreender o modo como o corpo é constituído na disciplina médica na medida em que ela trabalha com o mesmo procedimento que trabalham as revistas "ditas" pornôs: a *decupagem*, recurso que corrobora para a produção de efeitos de hiper-visibilidade.Vimos que, embora haja efeito de explicitação tanto na discursividade médica como na pornô, o modo como ambas regiões de sentidos significam o corpo, acabam constituindo (efeitos) leitores distintos. Esse exame nos permitiu compreender o modo de enunciação, e por conseguinte, o modo como o leitor é constituído na materialidade imagética. Observarmos que enquanto na disciplina médica o leitor é constituído enquanto *observador externo,* que disseca, classifica, nomeia, por seu lado, na discursividade pornô o leitor é constituído como *olhar*, um olhar que é "mobilizado" para dentro da cena, chegando a tocar, imaginariamente, o corpo da protagonista, não só pela *introdução do olhar da dona do corpo para o leitor/espectador* como também pelo modo de enunciação justaposta às imagens.

As formulações produzidas para significar o corpo da mulher brasileira se inscreve na ordem do repetível. Note-se bem: não estamos falando de repetição formal e nem mesmo empírica, mas *aquela que inscreve o dizer no repetível enquanto memória constitutiva*, o interdiscurso. As redes de filiações que vimos pela análise proposta, isto é, essa memória da natureza historicamente construída engendrada para a construção do corpo da mulher explicita bem a necessidade da inscrição da história na língua para que esta signifique. Então, é nesse tenso movimento: o que é passível de ser repetido na relação com a memória discursiva que o gesto de interpretação do sujeito produtor de linguagem, tocada pela função-autor, inscreve seu dizer.

Encontramos no gesto de interpretação da revista um duplo movimento: ao mesmo tempo em que há um efeito de sustentação no já-dito (os sentidos construídos para o Brasil), há, por sua vez, deslocamentos. Isto é, os sentidos sobre o que seja o Brasil (a floresta, o seu clima, sua gente, etc) e o brasileiro não apenas retornam tal como foram constituídos no discurso romântico e também no discurso dos cronistas, mas se *transformam*, deslocando seus lugares nas redes de filiações históricas. Eles se projetam em novos sentidos produzindo, portanto, um deslocamento na posição do sujeito-leitor e nas regiões de sentidos da pornografia.

Abstract

Based on the studies of Discursive Analysis and on its theoretical underpinnings, we have built this work aiming to comprehend the senses produced for the female body present in *Brazil* sex magazine recognized by our society as a pornographic one. Analyzing some texts from the editorial and essays in which photographic images and narrative/description of model in state of exhibition are presented, it was possible to observe that the body is constituted of a national memory. It was also possible to observe that in the discursive space of *Brazil* magazine the body is conveyed exclusively from the nationality place and this fact is important to comprehend the difference between *Brazil* and other sex magazines that also focalize the woman body.

The symbolical elements of nationality such as: color and tropical climate, fruits, Brazilian natural landscape, including animals, flowers, plants and others, as well as soccer and finally all the abundance imaginary built for Brazil, are transferred to Brazilian woman body by metaphoric effect. By this transference of sense we can affirm that the woman body imaginatively means Brazil as nation. This "gesture of interpretation" concerned to the body, can be found in José de Alencar's masterpieces, whose subject-position was the one that meant Brazilians, their body, within a national identity. We mean that while building the woman body, *Brazil* magazine does it in an ideological and unconsciously way inside a discursive memory.

Synthetically, we comprehended the discursive functioning of *Brazil* magazine, explained the gestures of interpretation within the constitution of woman body produced that are linked to identification process of subject-position.

KEY-WORDS: 1. Body. 2. Pornography. 3. Discourse Analyze.

Referências Bibliográficas

ABREU, Nuno C. (1996). *O olhar pornô: a apresentação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas, SP, Mercado das Letras.

ARAÚJO, I. L.(2000). *Foucault e a crítica do sujeito*. Curitiba. Editora UFPR.

AUMONT, Jacques (1995). *A imagem*. 2ª. Edição, Editora Papirus. Campinas, SP.

AUTHIER-REVUZ, J. (1980). "Paroles tênue a distance", *In*: *Materialités Discursives*, Université de Paris 10, Nanterre.

BAGHIN-SPINELLI, D. C. M. (2002). "Considerações sobre a identidade nacional brasileira na virada do milênio: Uma análise discursiva de textos da mídia". *In*: *Trabalhos em Lingüística Aplicada*, nº. 39, pp. 9-23, Campinas, IEL/UNICAMP.

BARROS, D. L. P. (org.) (2000). *Os discursos do descobrimento*. São Paulo, Edusp/Fapesp.

BARTHES, R. (1973). *O prazer do texto*. Editora Perspectiva. 5ª. Edição, SP.1999.

BRANCO, L. C. (1984). *O que é erotismo*. Ed. Brasiliense, São Paulo.

BRASILEIRO, Y.B. (2003). *Um quilombo na mídia: um estudo discursivo da revista Raça Brasil*. Tese de Mestrado, Campinas, SP: IEL – UNICAMP.

CANDIDO, A. (1975). *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.

COURTINE, J. J. (1982). Définition d'orientation théoriques et construction de procedures en analyse du discours. *In* Philosophique, vol. IX, Numéro 2.

FOUCAULT, M. (1999). *História da sexualidade I: A vontade de saber*. 13ª. Edições Graal. Rio de Janeiro (1988).

_____ (1971). *A ordem do discurso*. São Paulo. Editora Loyola, 4ª. ed.

FRAGOSO, E. A.(2001). *A relação entre língua (escrita) e Literatura (escritura) na perspectiva da história da língua no Brasil*. Tese de Mestrado, Campinas, SP: IEL – UNICAMP.

GADET, F. e HAK, T. (org.). *Por uma análise automática do discurso do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 3ª. Ed. Campinas, Editora da Unicamp.

GUIMARÃES, E. (2002). Semântica do Acontecimento. Campinas, Editora Pontes.

_____.(1999) "*Interpretar Língua e Acontecimento*", *in* Lingüística Literatura. Universidade Federal de São Carlos, Revista Brasileira de Letras, v. 1, nº. 1.

_____. (1995) *Os limites do sentido*. Campinas, Ed. Pontes.

HENRY, P. (1988). 'Sens, sujet, origine', Paris, Linx, 19.

HUNT, L. *A invenção da pornografia – Obscenidade e as origens da modernidade 1500-1800.* 1ª. edição, São Paulo, Hedra.

INDURSKY, F. (1997). *A Fala dos Quartéis e as Outras Vozes*. Campinas, Ed. da Unicamp.

LACAN, J.J. (1966). *Ecrits*, Seuil, Paris.

LE GUERN, Michel. (1973). *La metáfora y la metonímia*. Madrid. Catedra..

LEANDRO-FERREIRA, Mª. C. (2000). *Da Ambigüidade ao Equívoco: A resistência da língua nos limites da sintaxe e do discurso*. Rio Grande do Sul. Ed. da Universidade UFRG.

MACHADO, A. (1984). *A ilusão especular. Introdução à fotografia*. São Paulo, Ed. Brasiliense.

MANGUENEAU, D. *Nouvelles tendances en analyse du discours*. Paris, Hachette, 1987. Trad. Brás. Novas Tendências da em Análise do Discurso. Campinas, Pontes, 1989.

MARIANI, B.(1998). *O PCB e a Imprensa. Os comunistas no imaginário dos jornais 1922-1989*. Rio de Janeiro: Revan: Campinas, SP. Unicamp.

MORAES, Eliane. R. e LAPEIZ, Sandra M. (1984). *O que é pornografia*. São Paulo, Ed. Brasiliense.

NUNES, H. (1994). Formação do leitor brasileiro – imaginário da leitura no Brasil Colonial. Campinas, SP, Editora da Unicamp.

ORLANDI, E. (2001). *Discurso e Texto. Formulação e Circulação dos Sentidos* Campinas, SP, Pontes.

_____.(1999). *Análise de Discurso – Princípios & Procedimentos*. Campinas, Pontes.

_____. (1998). *Interpretação*, Rio de Janeiro, 2ª. ed., Petrópolis, Vozes.

ORLANDI, E. (org.) (1998). A leitura e os leitores. Pontes, Campinas.

_____. (1997). *As formas do silêncio* - No movimento dos sentidos. Campinas, 4ª. ed., Editora da Unicamp.

_____.(1990). *Terra à Vista.* Cortez/Unicamp, São Paulo.

_____. (org.) (1993). *Discurso Fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional*. Pontes, Campinas.

ORLANDI, E. P., GUIMARAES, E. e TARALLO, F. (1989). *Vozes e Contrastes. Discurso na Cidade e no Campo*, Campinas, Cortez Editora.

ORLANDI, E. e GUIMARÃES, E. (1985). Texto, Leitura e Redação. *In* Projeto Ipê – Atualização e Aperfeiçoamento de professores e especialistas em Educação por Multimeios.

PÊCHEUX, M. & FUCHS, C. (1997). *A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas [1975]*. In GADET, F. & HAK, T. (org.). *Por uma análise automática do discurso do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux.* 3ª. Ed. Campinas, Editora da Unicamp.

PÊCHEUX, M. (1997). *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Trad. Eni Orlandi. 2ª. Ed. Campinas, Pontes.

_____. (1995). *Semântica e Discurso – Uma Crítica à Afirmação do Óbvio.* Campinas, Editora da Unicamp, 2ª. Edição brasileira.

_____. (1982). "Lire l'archive aujourd'hui". *Archives et documents de la Societé d'histoire et d'épistémologie des sciences du langage* (Saint Cloud), 2: p.35-45.

PEREIRA, A. 'A linguagem do corpo na sociedade brasileira'. *In* QUEIROZ, R. S. (org.) (2000). *O corpo do brasileiro*. São Paulo, Editora Senac.

SÔLHA, H. L. (1988). *A Construção dos Olhares: Imagem e Antropologia Visual*. Tese de Mestrado. Instituto de Artes e Multimeios/Unicamp.

SOUZA, P. (2003). Sobre a escrita das narrativas homoeróticas. Texto apresentado no I Seminário da Diversidade Sexual, organizado pela Universidade Estadual da Bahia, Salvador.

VIEIRA, J. Luiz. *Anatomias do visível: cinema, corpo e cultura visual médica* – Uma Introdução.
Revista Estudos de Cinema Socine II e II, Annablume, 2000, SP.

ZOPPI-FONTANA, M. G. (1997). *Cidadãos Modernos. Discurso e Representação Política*, Campinas, SP, Ed. da Unicamp.

_____. (1999). *Leitura, silêncio e memória* – leituras urbanas e práticas de exclusão". In *O ensino da leitura e produção textual – Alternativas de Renovação*, EDUCAT.

WILLIAMS, Linda. (1989). *Hard Core* – Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible". Los Angeles, University of California Press.