



EROTISMO, CORPO E SENTIDO NAS RELAÇÕES INTERSEMIÓTICAS DE *HISTÓRIA DE O¹*

Odair José Moreira da SILVA²

RESUMO: A tradução do livro *História de O* para o cinema surgiu em dois momentos: *A história de O*, e *A história de Joanna*. Nesses enunciados fílmicos, o corpo concretizado sofreu leves mudanças. Elas irão afetar, pela exposição do “corpo descoberto”, de maneira diferenciada, os espectadores, em que o implícito (a falta) e/ou o explícito (o excesso) surgem como modos de percepção dos corpos erotizados. A falta e/ou o excesso produz um efeito de sentido que coloca o enunciatário como parte ativa na recepção dos corpos alheios. Sob essa ótica, será examinado como o enunciador, vinculado ao erotismo, constrói simulacros de corpos em seus discursos e como tais corpos atingem o enunciatário, seja a partir do discurso fundador, a obra literária, seja por meio das traduções intersemióticas, pautadas pela distinção visual entre falta (*softcore*) e excesso (*hardcore*); bem como o efeito de sentido que tais categorias, no processo do voyeurismo, despertam no enunciatário ideal. A obscenidade, como estratégia discursiva, serve para indicar que o enunciador está interessado, fundamentalmente, no desnudamento do corpo e nos processos transformadores de sua atuação, enquanto ser sexual, diante de uma barreira social, enfatizando imagens que visam atrair (ou repelir) os olhares enunciatários por meio da libertinagem.

PALAVRAS-CHAVE: Erotismo. Corpo. Tradução intersemiótica. Literatura. Cinema.

¹Este artigo surgiu, com algumas mudanças e acréscimos, a partir da comunicação “Entre a falta e o excesso libertinos: erotismo, figurativizações do corpo e construção de sentido nas relações intersemióticas de *A História d’O*”, proferida no XIII Seminário de Pesquisas do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários “Relações Intersemióticas” e I Seminário Internacional de Semiótica da UNESP, no campus de Araraquara, em outubro de 2012.

² Pós-doutorado em Semiótica e Linguística Geral pela Universidade de São Paulo / Doutor e Mestre em Semiótica e Linguística Geral / USP / Docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo / IFSP *Campus* São Paulo;
Endereço eletrônico: ojomorsi@gmail.com.

Introdução

Quero me mostrar nua aos teus olhos cantantes
Que me vejas gritando de prazer
Que meus membros dobrados sob um excesso de peso
Te levem a atos ímpios
Que os cabelos lisos de minha cabeça oferta
Se embarquem nas tuas unhas recurvas de furor
Que permaneças de pé enceguedo e crente
A contemplar lá de cima o meu corpo depenado

Joyce Mansur, *Gritos* (in: PAES, 2006, p. 175)

A epígrafe acima, um fragmento do poema *Gritos*, de Joyce Mansur, mostra claramente a situação de dois corpos no ato de sua entrega total à transcendência carnal, da emancipação dos sentidos como consequência de um arrebatamento completo sob os desígnios do eflúvio do prazer. Essa busca pelo deleite sexual modifica os corpos, tornando-os “cegos” e “depenados”, ou seja, na efemeridade da “pequena morte”, opera-se uma elevação corporal que desorienta os sentidos. O corpo se desfaz diante da sublimidade, para recompor-se, de certa forma, modificado. Não é mais um mesmo corpo, não é mais um mesmo “antes” físico encarcerado pela tensão, mas um “depois” desorientador e relaxante rumo ao sublime, à recomposição de uma nova identidade transcendente. Não há pausas, assim como não há final absoluto, mas uma possibilidade de volta ao início de uma nova tentativa sublime (a construção do poema deixa isso bem claro, pois não há nenhum sinal de pontuação que indique, necessariamente, o ritmo do movimento entrecortado dos corpos: há apenas o contexto erótico de um prazer cíclico que se pretende arrebatador e constante).

Observado tal aspecto nesse pequeno fragmento do poema que nos serviu de mote, essa ideia de transcendência do corpo operada pela entrega ao gozo carnal, sem medidas e sem coerções, é aquilo que irá mover os corpos que surgirão aqui, oriundos de discursos diferentes, o literário e o fílmico, mas complementares no sentido de uma busca prodigiosa pelo prazer total, inerente em seus enredos. A fonte literária que será analisada sob esse aspecto, *História de O* (1954), de Pauline Réage, apresenta uma visão sobre a ideia da sublimação corporal. De certa maneira, esse viés oriundo da obra literária irá servir de ponto

Revista Metalinguagens, v.4., n.2, p. 4 - 30, Odair José Moreira da SILVA.

de partida para que as obras fílmicas aqui também elencadas, *A história de O* (1975), de Just Jaeckin, e *A história de Joanna* (1975), de Gerard Damiano, adquiram uma consistência única, apresentando uma visão particular na maneira como os corpos fílmicos partem rumo ao gozo transcendental, criando, por assim dizer, um discurso complementar por meio da tradução intersemiótica. Expostas tais premissas, podemos lançar uma pergunta que orientará, a partir de então, os rumos pretendidos aqui: como tais corpos são construídos, tanto no discurso literário, quanto no discurso fílmico, e como esses mesmos corpos conseguem atingir sua transcendência por meio da entrega ao prazer? Mais adiante, veremos isso mais de perto, na tentativa de elucidar essa questão.

Antes, porém, torna-se importante apresentar uma observação no que diz respeito às abordagens ao *corpus* deste trabalho.

Uma obra literária e um filme são objetos praticamente diferentes, mas com instâncias criadoras comuns. Cada um deles é uma semiótica com seus próprios meios de criação de sentido. Quando estes objetos semióticos interagem entre si e, a partir dessa interação, produzem outro objeto semiótico (a adaptação de um livro em um filme, por exemplo), temos uma tradução intersemiótica. No entanto, esse novo objeto traz em si o fato, às vezes exagerado, de ser o ponto da discórdia, pois foi o resultado de um processo originado na “infidelidade”: no nosso exemplo, sempre é comum ouvir que tal filme foi infiel à obra adaptada, que deixou de lado o momento mais crítico e fundamental que a obra literária queria transmitir.

A crítica conservadora reitera sempre termos que parecem querer afugentar o espectador das salas de cinema: “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “vulgarização”, “adulteração”, “profanação”, só para ficarmos em alguns apontados por Robert Stam (2008). Todos parecem conduzir a um mesmo lugar: leia o livro, não veja o filme. Diante desse fato, não devemos nos deixar levar pelo equívoco de achar sempre que um filme é a transposição literal da obra escrita para a representação visual das imagens em movimento. Um filme baseado em uma obra literária faz uma leitura dela. Essa leitura pode privilegiar certos aspectos em detrimento a outros, mas nunca pode ser encarada como um livro “colocado em movimento”.

A adaptação fílmica de um romance qualquer somente parecerá “infiel” – frisa-se “parecerá” –, de um ponto de vista do leitor/espectador, quando o propósito for criticar os

Revista Metalinguagens, v.4., n.2, p. 4 - 30, Odair José Moreira da SILVA.

lugares-comuns de um gênero e, dessa forma, fundamentar uma nova leitura ou uma nova avaliação do texto que serviu de fonte. Um bom exemplo é observar que o gênero paródia tem por mérito uma reavaliação do romance-fonte. Se nos atentarmos a uma explicação básica sobre a tradução, encontrada em Greimas e Courtés (2008), de que ela é uma atividade “cognitiva” que fará a passagem de um “enunciado dado em outro enunciado considerado como equivalente”, essas dúvidas acerca da “fidelidade” podem ser dirimidas. O filme é outro enunciado em relação àquele que é a obra literária. A obra fílmica é o “hipertexto” – nos dizeres de Genette (1982, p. 13), quando comenta sobre a hipertextualidade –, e a obra literária adaptada é o “hipotexto”, o texto-fonte, ou seja, ela pode ser transformada, modificada, elaborada ou ampliada por aquele. O hipertexto fílmico é formado pelos seus intertextos. Cada um deles, verbal, sonoro, musical ou visual, transforma o texto-fonte, atribui-lhe outra “roupagem”, levando o leitor/espectador a ter outra experiência além daquela proporcionada somente pelo verbal do texto literário.

Dito isso, reiteramos que as obras literária e cinematográfica utilizadas para os propósitos de análises empreendidas neste trabalho serão, respectivamente, *História de O (Histoire d'O)*, de Pauline Réage, livro publicado originalmente em 1954, e os filmes *A história de O (Histoire d'O, 1975)*, de Just Jaeckin, e *A história de Joanna (The story of Joanna, 1975)*, de Gerard Damiano (este diretor teve de se contentar em apenas adaptar algumas passagens do livro para a realização de seu filme, visto que não obteve os direitos de filmá-lo na íntegra, daí o nome trocado da protagonista). Em ambos os filmes, a figurativização do corpo, a princípio, ganha contornos diferentes do livro de Réage, à medida que uma disparidade estética, oriunda da visualidade dos corpos expostos, classifica-os como erótico (Jaeckin) e pornográfico (Damiano). No entanto, ao notar a figurativização somática em ambos, essa divisão entre eles somente se tornará interessante, do ponto de vista discursivo, se observarmos duas categorias de base que direcionam essas relações intersemióticas, fundamentadas no sentido do corpo: a *falta* e o *excesso* da exposição dos atos sexuais. O corpo actancial (e figurativo), da literatura para o cinema, sutilmente, sofre mudanças. Estas afetam, pela exposição do “corpo visual”, de modo diferenciado, os espectadores, em que há o implícito (a falta) e o explícito (o excesso) como modos de ver tais corpos erotizados, em menor (*softcore*) e em maior (*hardcore*) graus. É por meio da falta e do excesso que podemos perceber, realmente, qual é o efeito de sentido pretendido que irá atingir

Revista Metalinguagens, v.4., n.2, p. 4 - 30, Odair José Moreira da SILVA.

de modo distinto o enunciatário. As adaptações feitas ao livro de Réage geraram algumas controvérsias: elementos foram acrescentados, mudados e partes do livro foram “suprimidas” em favor da obra fílmica. Tais polêmicas podem ser atenuadas quando entendermos que a intertextualidade presente no filme revigora a obra literária e, de certa forma, coloca-a em um panteão sagrado das grandes obras do erotismo. O filme, o enunciado transformador, ao invés de provocar a reação negativa calcada na “infidelidade” do enunciado fonte, opera com recursos no engendramento de seu sentido que tem por mérito valorizar ainda mais a obra literária que lhe serviu de base para a tradução intersemiótica.

Verificaremos os dois filmes como enunciados voltados a uma leitura, cada um, da obra literária, além de observar quais os aspectos que diferenciam ambos e que os tornam, ao mesmo tempo, similares. Além disso, será importante mostrar como a visualidade do corpo, por meio da tradução intersemiótica, transforma o texto-fonte, o romance de Réage, e proporciona um novo modo de perceber o mundo contemplado pelos filmes.

Vejamos neste momento um breve resumo dos enunciados literário e fílmicos, respectivamente, que serão trabalhados aqui. Eis as sinopses:

Em *História de O* (Réage), uma mulher, identificada apenas pela letra “O”, é conduzida pelo namorado, René, a uma propriedade particular, em Roissy, interior da França, construída em forma de castelo, para passar por certas experiências sexuais além do esperado: sessões de sadismo, masoquismo, torturas, entre outras formas de amor “inesperadas”. Passada essa experiência, O é entregue, em Paris, a outro homem, Sir Stephen, mestre de René, para evoluir em sua experiência iniciada em Roissy. Com Sir Stephen, O passa para outro patamar de sua experiência. Ela relaciona-se como uma modelo, tentando também prepará-la para viver uma experiência semelhante à dela. Sir Stephen apaixonou-se por O; René, após entregar O para seu mestre, Sir Stephen, apaixonou-se pela modelo amante de O. Sir Stephen conduz O à casa de Anne-Marie, uma dominadora que irá preparar O para a entrega total, enquanto escrava e propriedade, a Sir Stephen. Com Anne-Marie, O tem sua carne flagelada, marcada a ferro, com a implantação de argolas em seus lábios vaginais. Ela volta então para os braços de Sir Stephen, que lhe promete uma última provação: servir aos caprichos do Comandante, mestre de todos os mestres sadomasoquistas. Atingindo o máximo de sua experiência enquanto ser sexual, O tem um final sugerido pela autora Pauline Réage,

Revista Metalinguagens, v.4., n.2, p. 4 - 30, Odair José Moreira da SILVA.

como uma forma de provocação: abandonada por Sir Stephen, e incapaz de viver sem ele, ela prefere morrer. Sir Stephen consente. É a prova maior da transcendência dela.

Em *A história de O* (Jaekin), o filme segue, à risca, o enredo do livro: uma moça, conhecida apenas por “O”, é levada pelo namorado, René, a um local em que terá início a prática sexual dela por meio da submissão. Passada por esse processo, ela volta para Paris e lá é apresentada ao mestre do namorado, Sir Stephen, e com este tem um acréscimo em sua experiência. O torna-se propriedade de Sir Stephen, com o consentimento de René. Ela é levada por Sir Stephen à casa de Anne-Marie, local em que é preparada para tornar-se propriedade definitiva de Sir Stephen. Após consumir uma experiência coletiva aos cuidados do mestre dos mestres, o Comandante, O volta para os braços de Sir Stephen para levar uma vida em idílio amoroso e submisso.

Em *A história de Joanna* (Damiano), embasado indiretamente no livro de Réage, o filme nos apresenta a história de uma mulher, Joanna, bailarina clássica, que se apaixona por um homem misterioso, Jason; ela aceita viver com ele e participar de uma experiência de submissão carnal. No castelo de Jason, Joanna passa por todo tipo de provação sexual, até culminar na rejeição de Jason, mestre dos desígnios e experiências sexuais de todos ali dentro. Joanna tem como confidente o mordomo do castelo de Jason. Em um gesto de domínio, Jason pune o mordomo por ser o confidente de Joanna, obrigando-o a uma felação. Jason aos poucos vai se afastando de Joanna. O mestre, em um gesto de apagamento da identidade de Joanna, pede a ela que corte totalmente os cabelos, raspando-os. Joanna, após refletir enquanto tem a cabeça raspada, toma a decisão de não mais se submeter a Jason, eliminando o mestre de forma trágica, na sala do castelo, onde tudo começou. Assim, Joana passa a ser aquela que irá controlar a própria vida.

Expostos os resumos do livro e de ambos os filmes, passemos a olhar mais de perto como se fundamentou o processo da adaptação que culminou na transposição de *História de O* para o cinema.

ADAPTAÇÃO E FIDELIDADE: CAMINHOS POLÊMICOS

Em que se fundamenta uma adaptação de uma fonte literária para uma obra fílmica? Uma adaptação fílmica, qualquer que seja, terá como variante uma possibilidade de leitura,

Revista Metalinguagens, v.4., n.2, p. 4 - 30, Odair José Moreira da SILVA.

visto que um texto literário pode manifestar e comportar várias leituras. Tais leituras sempre serão aceitas desde que se perceba que o produto final é o resultado de uma variante. Se compreendermos que um discurso qualquer é constituído por outros discursos, pelas referências que traz de outros enunciados em sua própria composição, a ideia de uma “fidelidade” que está embrenhada no cerne de uma obra desfaz-se por completo. Robert Stam, na introdução de seu livro *A literatura através do cinema* (2008) pontua essa questão acerca da “fidelidade” de uma obra e a “infidelidade” que uma adaptação fílmica pode acarretar. Algumas obras fílmicas, quando seguem outro caminho diametralmente oposto ao significado temático da obra literária a que se reportam, instauram uma polêmica, pois o resultado é a produção de algo totalmente avesso ao que foi proposto no discurso fonte. Desse modo, tais filmes podem ser a causa do termo “fidelidade” (ou a falta de) ganhar contornos fortemente incisivos (STAM, 2008, p.20). Segundo Stam (2008, p. 20),

[...] A noção de fidelidade ganha força persuasiva a partir de nosso entendimento de que: (a) algumas adaptações *de fato* não conseguem captar o que mais apreciamos nos romances-fonte; (b) algumas adaptações *são* realmente melhores do que outras; (c) algumas adaptações perdem pelo menos algumas das características manifestas em suas fontes. Mas a mediocridade de algumas adaptações e a parcial persuasão da “fidelidade” não deveriam levar-nos a endossar a fidelidade como um princípio metodológico. Na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade escrita é *possível*. Uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável (grifos do autor).

Tais explicações de Stam parecem por um ponto final a essa questão sobre a fidelidade. Para o autor, a adaptação vista como uma “leitura” do romance que serve de fonte para a obra fílmica é inevitavelmente “[...] parcial, pessoal, conjuntural” (STAM, 2008, p. 21). Desse modo, sugere o autor, assim como “[...] qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações” (STAM, 2008, p. 21). Ainda com relação a essa questão, Stam (2008, p.21) salienta que uma adaptação “[...] não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num

Revista Metalinguagens, v.4., n.2, p. 4 - 30, Odaír José Moreira da SILVA.
processo dialógico em andamento. O dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender as aporias da ‘fidelidade’”.

A proposta de que um texto dialoga com outros textos é que irá movimentar a análise empreendida aqui para nos afastarmos de vez dos termos “fidelidade” ou “infidelidade”. Com esse propósito, os enunciados fílmicos em questão, além de serem produtos de uma tradução intersemiótica, são produtos de uma transposição artística, em que o novo não tem por mérito reduzir ou menosprezar a arquitetura de sua fonte, mas atentar para alguns aspectos que até então, na visão de um enunciador atual, permaneciam implícitos e que mereciam ser resgatados, explicitados e, assim, colocados à vista de novas possibilidades de interpretação, na leitura operada por procedimentos retóricos que todo espectador terá, a partir de um novo ponto de vista postulado por esse enunciador que emprega um novo método criador. Sob essa ótica, examinaremos como o enunciador, vinculado ao erotismo, constrói simulacros de corpos em seus discursos e como tais corpos atingem o enunciatário, seja a partir do discurso fundador, a obra literária, seja por meio das traduções intersemióticas, pautadas pela distinção visual entre falta (*softcore*) e excesso (*hardcore*); bem como o efeito de sentido que tais categorias, no processo do voyeurismo, despertam no enunciatário ideal. A obscenidade³, como estratégia discursiva, serve para indicar que o enunciador está interessado, fundamentalmente, no desnudamento do corpo e nos processos transformadores de sua atuação, enquanto ser sexual, diante de uma barreira social, enfatizando imagens que visam atrair (ou repelir) os olhares enunciatários por meio da libertinagem.

Passemos agora a observar o processo da tradução intersemiótica.

A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Roman Jakobson, no clássico *Linguística e Comunicação*, mostra uma primeira definição, senão a principal, sobre a tradução intersemiótica, dizendo que esta, também entendida como “transmutação”, consiste na “[...] interpretação dos signos verbais por meio

³ Neste trabalho, o termo “obscenidade”, derivado de *obsceno*, não é utilizado a partir de critérios ou juízos de valor, apenas como uma ideia, uma estratégia de fundamentar um discurso; embora essa “ideia” requeira um juízo de valor, nos limitamos a adotar o ponto de vista de Jorge Leite Jr. (2006, p. 40), quando diz que: “[...] Obsceno então é aquilo que mostra o que deveria esconder, explicita o implícito, apresenta o oculto, revela segredos proibidos. Coloca ‘em cena’ algo que era para estar fora dela. A obscenidade é intrusa e traz consigo o perigo da ordem violada: é um ‘mau-agouro’. É transgressiva”.

Revista Metalinguagens, v.4., n.2, p. 4 - 30, Odair José Moreira da **SILVA**, para de sistemas de signos não-verbais” (1997, p. 65). Desse modo, assegura o linguista russo, para uma transposição criativa, ela somente é possível por meio da transposição intersemiótica, ou seja, “[...] de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (JAKOBSON, 1997, p. 72).

Júlio Plaza, em *Tradução intersemiótica*, postula que,

Na Tradução Intersemiótica como transcrição de formas o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução. Traduzir criativamente é, sobretudo, entender estruturas que visam à transformação de formas (PLAZA, 1987, p. 71).

Seja transmutação ou “transcrição”, o que interessa é notar que a tradução intersemiótica aponta para um novo produto, e não uma simples cópia do original, como querem alguns puristas, pois, como bem aponta Stam (2008), um texto é passível de várias leituras e, ao ser transposto para outra semiótica, do livro ao filme, o que vale é atentar para o dialogismo intertextual que elas estabelecem entre si. Seguindo esse princípio, resta estabelecer uma aproximação equivalente entre o romance e o filme. Randal Johnson, em *Literatura e cinema*, obra em que apresenta algumas noções de equivalência entre a literatura e o cinema (romance e filme), afirma que

[...] a diferença básica e mais clara entre romance e filme é aquela entre a comunicação verbal e a visual. (...) Com uma imagem visual o espectador tem a ilusão de perceber objetos representados como se fossem os objetos mesmos, mas com a linguagem escrita o leitor pode criar sua própria imagem mental dos acontecimentos narrados (JOHNSON, 1982, p. 11).

Johnson aponta que uma imagem fílmica não pode ser considerada mais “realidade física” do que uma sequência de palavras, já que a realidade física de uma imagem visual, quando consideramos essa imagem proveniente de algum filme, não é nada mais do que

[...] um jogo de luz e sombras que transmite uma ilusão de realidade, uma ilusão produzida por um aparato complexo que desaparece no processo de produção. A imagem é uma representação analógica, contínua, icônica da realidade. A linguagem verbal é uma representação não-analógica, descontínua e basicamente simbólica da realidade (JOHNSON, 1982, p. 12).

Revista Metalinguagens, v.4., n.2, p. 4 - 30, Odair José Moreira da SILVA.

Diante desse pequeno exposto acerca da tradução intersemiótica, é importante compreender mais de perto como a semiótica de linha francesa toma o corpo como objeto de estudo, compreendendo sua exposição, representação e significação nas narrativas, sejam elas literárias, sejam fílmicas.

A SEMIÓTICA DO CORPO

Para a semiótica, o corpo pode ser examinado por dois vieses: 1) o papel que o corpo tem no processo de constituição do sentido; e 2) a representação do corpo projetada no texto. Tanto no enunciado enunciado (o narrado), quanto na enunciação enunciada (o modo de apresentar esse narrado), o corpo pode estar representado. No enunciado enunciado, “a representação é imediatamente acessível, pois se criam simulacros de corpos instantaneamente perceptíveis pelo leitor. O sentido desses corpos de papel está relacionado ao sentido global do texto” (FIORIN, 1996, p. 85-87). Quanto à enunciação enunciada, o que se depreende é uma imagem do enunciador, constituída por meio de certas marcas que deixa no enunciado. Aprofundando ainda mais, em *Corps et sens* (2011), Jacques Fontanille afirma que uma abordagem semiótica do corpo deve levar em conta o duplo estatuto do corpo na produção de conjuntos significantes: 1) o corpo como substrato da semiose, e na qualidade de motivo teórico: nesse caso, o corpo participa na determinação do actante, seja enunciativo ou narrativo: o motivo teórico central será o *corpo-actante*; 2) o corpo como figura ou configuração semióticas, na qualidade de manifestação observável nos textos e nas semióticas-objetos em geral: nesse caso, o corpo é uma figura entre outras, e, por sua vez, as figuras da corporalidade tomam lugar ao lado das figuras da temporalidade e da espacialidade; trata-se aqui das figuras da impressão corporal (é o caso de observar a representação do corpo projetada no texto, como apontado por Fiorin, citado acima). O autor francês observa que “[...] em uma semiótica do corpo, a forma e as transformações das figuras do corpo fornecem uma representação discursiva das operações profundas do processo semiótico e abrem uma problemática que atravessa o conjunto da teoria” (FONTANILLE, 2004, p. 93). Fontanille, ao explicar sobre o corpo do actante, dirá que nas obras de qualquer espécie distinguem-se dois tipos de corpos: o do actante sujeito e aquele do actante destinador. Seguindo esse raciocínio, o autor francês nota que é preciso, então, estabelecer uma diferença fundamental entre o que

Revista Metalinguagens, v.4., n.2, p. 4 - 30, Odaír José Moreira da **SILVA**.

se entende por *carne e próprio corpo*. Enquanto este é compreendido como aquilo que se constitui na semiose, ou seja, algo que se constrói na reunião dos dois planos da linguagem, da expressão e de conteúdo, no discurso em ato, aquele é percebido como

[...] aquilo que resiste à ação transformadora dos estados de coisas ou dela participa, mas que desempenha também o papel de ‘centro de referência’. A **carne** seria a instância enunciante como **princípio de resistência/impulsão** materiais, e também como posição de referência, conjunto material ocupando uma posição de extensão e a partir da qual essa extensão se organiza. A **carne** é também, ao mesmo tempo, o lugar do **núcleo sensório-motor** da experiência semiótica (FONTANILLE, 2004, p.93 – grifos do autor).

Para Fontanille, portanto, o corpo obedeceria a um princípio de força diretriz, visto ser ele o portador de identidade em construção e da identidade futura. Assim, por convenção:

Considerar-se-á que a **carne** é o substrato do **Eu** do actante, e que o corpo é o suporte do seu **Ele**. O **Eu** é, então, o centro de referência do discurso, mas também, uma pura sensibilidade carnal, submetida à intensidade das pressões e das tensões que se exercem no campo da presença. O **Ele**, ao contrário, seria construído interiormente e pela atividade discursiva. As duas instâncias, o **Eu** e o **Ele** do actante, **pressupõem-se e definem-se reciprocamente**: o **Ele** é a parte de si mesmo que o **Eu** projeta fora de si para poder se construir como actante; o **Eu** é essa parte de si mesmo a que o **Ele** se refere, construindo-se (FONTANILLE, 2004, p. 94 – grifos do autor).

Desse modo, o actante é um corpo submetido a impulsões, pressões e tensões; estas o irão afetar, e é a partir daí que haverá a formação de uma identidade. Destarte, a ação das pressões e das impulsões faz aparecer dois limiares de inércia: 1) *limiar de remanência*, que diz respeito à resistência às mudanças, à aparição/desaparição de uma força; 2) *limiar de saturação*, que é a resistência a cada uma das pressões ou impulsões (Cf. FONTANILLE, 2004, p. 94). Compreender como um Ele em evolução irá se distinguir de um Eu de referência é a função desse dispositivo da inércia. É a partir do Eu de referência, a carne estimulada pela sensório-motricidade, que a acumulação das reações de saturação e de remanência irá definir o Ele em evolução. Por saturação e por remanência, o Eu resiste, enquanto o Ele “[...] gera na extensão essa acumulação de remanências e de saturações, para fazer delas uma identidade em realização” (FONTANILLE, 2004, p. 95).

Cabe aqui um esclarecimento mais detalhado sobre o actante. O actante pode ser descrito como um tipo de unidade da sintaxe narrativa, que ainda está despido de qualquer

Revista Metalinguagens, v.4., n.2, p. 4 - 30, Odaír José Moreira da SILVA.

investimento semântico e/ou ideológico (Cf. GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 20-21). O actante pode ser definido por sua “[...] relação predicativa, sua composição modal e sua relação com outros actantes” e, desse modo, seu reconhecimento por parte da semiótica irá estabelecer “[...] três figuras actanciais de base: o Destinador, o Sujeito e o Objeto” (BERTRAND, 2003, p. 415). Em “Les actants, les acteurs e les figures” (1983), Greimas mostra que a necessidade de uma reinterpretação linguística das *dramatis personae* (as personagens da literatura), a partir da descrição de Propp a respeito do conto maravilhoso russo, leva a estabelecer, em primeiro lugar, uma distinção entre actante e ator. Os actantes pertencem à sintaxe narrativa, já os atores são reconhecidos em discursos particulares em que se encontram manifestados. Os atores dizem respeito, portanto, ao nível discursivo. É a partir do encontro da sintaxe narrativa com a semântica discursiva que surge a noção de ator, considerado uma unidade lexical. Inscrito no discurso, o ator pode possuir um papel temático e se manifestar sob uma forma figurativa. Tomando como exemplo as semióticas-objetos aqui a serem analisadas, o ator pode ser individual (as personagens “O” e “Joanna”), coletivo (os amantes do castelo em que O é subjugada), figurativo (a *dominatrix* em O e Joanna) ou não-figurativo (o pudor social). O termo *ator* substitui com maior desenvoltura a noção de personagem, possibilitando, desse modo, o seu emprego fora do âmbito literário. A relação entre actante e ator é dupla e estabelece a premissa de que um actante (A1) pode ser manifestado no discurso por vários atores (a1, a2, a3), ao passo que um só ator (a1) pode ser o sincretismo de vários actantes (A1, A2, A3) (Cf. GREIMAS, 1983, p. 49). Para o primeiro caso, o papel actancial de Destinador, em *A história de O*, é manifestado por vários atores discursivos denominados “mestres”, entre eles René, o primeiro amante e mestre de O; Sir Stephen, o segundo amante e mestre de O; Anne-Marie, a dominadora que prepara O, submetendo-lhe às “argolas” da escravidão; e o Comandante, mestre dos mestres, na orgia final; já o segundo caso, *A história de Joanna*, o ator Joanna inicia-se, enquanto papel temático no nível discursivo, na história como actante sujeito do fazer: ela é submetida à manipulação do Destinador Jason (aquele que a leva para sua propriedade e a subjugua aos prazeres da carne), para logo mais adiante, ela mesma assumir a posição actancial de Destinador-julgador, que sentencia e elimina (volta a ser o sujeito do fazer) aquele outrora Destinador que lhe havia imposto as dores da carne como condição de uma transcendência enquanto ser sexual.

Revista Metalinguagens, v.4., n.2, p. 4 - 30, Odaír José Moreira da **SILVA**.

Esclarecida a função do actante, voltemos ao papel do corpo. A esquematização narrativa, lugar de desenvolvimento das ações actanciais dos sujeitos narrativos, irá sempre pressupor um “corpo domesticado”, ou seja, um corpo sujeito a fazer apenas o que é programado, tornando-se um lugar executável das ações programadas previamente. Surge então uma controvérsia, pois nenhum ator humano poder ser simplesmente assim programado, já que a “[...] a dramatização da ação humana envolve um corpo imperfeito e desobediente, dificilmente programável e submetido às emoções e às paixões”, visto que, nos discursos concretos “[...] não se encontram atores ‘de papel’ cujo corpo seja assim domesticado e perfeitamente programável” (FONTANILLE, 2004, p. 95). Nesse caso, é imprescindível interrogar-se sobre a relação entre a programação e os acasos da ação. Como bem pontua Fontanille (2004), se a programação é uma forma de necessidade, isto é, uma das pressões que se exercem sobre o corpo do actante, torna-se necessário questionarmos, então, qual será a margem de liberdade do actante? Como se manifesta a inércia, seja por remanência ou saturação, ou ambas ao mesmo tempo, desse sistema? É o que verificaremos e mostraremos adiante.

ANÁLISE DO CORPO ERÓTICO EM TRÊS SEMIÓTICAS-OBJETO

A partir de uma apreensão no nível da manifestação textual (a obra literária e os filmes), podemos recortar facilmente a narrativa em atos, sequências sucessivas, a partir de critérios oriundos de uma debragem espacial.

A estruturação do livro obedece a um critério topológico, em que ocorre a divisão do todo em quatro espaços englobados pelo espaço englobante *Paris*; tais espaços compõem a progressão do percurso da busca de O, o prazer da subserviência, a transcendência enquanto ser sexual:

I – Os amantes de Roissy (espaço da iniciação de O aos prazeres da escravidão sexual, em um local afastado do centro de Paris);

II – Sir Stephen (na casa de Sir Stephen, em Paris, tem-se a troca de mestres e a progressão de O na ritual de submissão e sadismo);

Revista Metalinguagens, v.4., n.2, p. 4 - 30, Odair José Moreira da SILVA.

III – Anne Marie e as argolas (numa região rural, longe de Paris, O finalmente é marcada a ferro e tem seu sexo adornado por pesadas argolas; sinais que indicam ser ela propriedade de seu mestre, Sir Stephen); e

IV – A coruja (na região de Cannes, onde O encontra o Comandante, mestre de Sir Stephen – aqui, O entrega-se por completo ao seu destino, o ápice de seu aprendizado).

Quanto às adaptações, importa deixar claro que, antes de entrar no desenvolvimento da narratividade de qualquer filme, é preciso primeiro segmentá-lo, para assim, por meio das partes, constituir o todo. Como indicativo da construção diegética, indicaremos sucintamente a segmentação de *A história de O* e de *A história de Joanna*, seguindo um percurso actancial do sujeito de busca. No que se refere ao livro de Réage, este possui uma estruturação própria, que, por seu turno, influenciou os enunciados fílmicos aqui trabalhados. Cada filme será fragmentado em três grandes atos: o ato I (a apresentação); o ato II (a confrontação); e o ato III (a resolução). Em tais atos, tem-se o desenvolvimento do enunciado elementar do fazer, operando, dessa forma, uma transformação na relação sujeito e objeto⁴.

Em semiótica, o enunciado elementar marca uma relação de transitividade entre, pelo menos, dois actantes: o sujeito e o objeto. A partir de uma apreensão no nível da manifestação textual (o enunciado fílmico em questão), podemos recortar facilmente a narrativa em atos (ou sequências) sucessivos. Inicialmente, o percurso escolhido foi o do sujeito e do objeto. Os atos irão restituir o encadeamento lógico da diegese fílmica. Temos com os atos uma estruturação de superfície. A estruturação semiótica, ou seja, a armação lógica dos enunciados colocará em pauta estados e transformações que podemos depreender do filme. Os atos nos filmes se estruturam, após uma decupagem⁵, obedecendo, na segmentação, a um mesmo

⁴ É preciso deixar claro que, devido à extensão deste trabalho, não nos ocuparemos da segmentação dos filmes em sua globalidade, mas apenas como uma provável indicação das partes em que as ações se desenrolam. Por isso, não trataremos aqui dos pontos de virada e nem do ponto central, conceitos propostos por Syd Field em seu “Manual do roteiro” (1995), considerados muito importantes na segmentação da narrativa fílmica como um todo. Para uma visão bem detalhada sobre a segmentação dos filmes, em todos os aspectos citados aqui, ver Silva (2011), em que, trazendo à luz a noção de segmentação proposta por Greimas, o autor faz uma homologação dos conceitos semióticos com aqueles cinematográficos, utilizando como exemplos o cinema clássico americano. No trabalho de Silva, a segmentação de Field, pelo viés da semiótica, é bem detalhada, e vale a pena ser consultada.

⁵ A decupagem é o processo que consiste em dividir um filme, ou seu roteiro, de modo detalhado, em sequências, cenas, planos, para facilitar a gravação (a partir do roteiro) ou a edição (a partir da gravação). No nosso caso, como metodologia para facilitar o trabalho de compreensão, ao decupar *A história de O* e *A história de Joanna* em três grandes atos, dividimos os filme a partir de localizações espaciais, indicadas apenas como os pontos em que o sujeito avança em sua busca pela transcendência enquanto ser sexual.

Revista Metalinguagens, v.4., n.2, p. 4 - 30, Odair José Moreira da SILVA.

critério de debreagem espacial, em três atos distintos. Em suma, temos com os atos uma estruturação de superfície fundada na segmentação espacial.

Em *A história de O*, de Jaeckin, os atos correspondem aos três espaços visualmente marcados na diegese do filme:

Ato I – o castelo de Roissy, onde O tem sua iniciação (ver Figuras 1 e 2);

Ato II – este ato é dividido por dois espaços: (1) a cidade de Paris, onde O é oferecida a Sir Stephen e, por conseguinte, (2) a casa de Anne Marie, em uma região rural, em que O é preparada para se tornar escrava e propriedade de Sir Stephen (ver Figura 3);

Ato III – a casa do Comandante em Cannes, onde O é oferecida ao mestre de Sir Stephen (ver Figuras 4 e 5). Após a consumação de O como um *corpo-coisa*, além do objeto de desejo, que pode servir a qualquer propósito, sejam eles desprovidos de sentimentos ou não, ela encerra essa experiência em um verdadeiro idílio com seu mestre, Sir Stephen (ver Figura 6).



Figura 1: o corpo refletido – O e a preparação para Roissy (ato I).

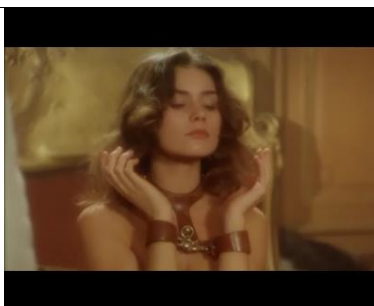


Figura 2: o corpo aprisionado – O é escrava em Roissy (ato I).



Figura 3: o corpo castigado – O na casa de Anne-Marie (ato II).



Figura 4: o corpo submisso – O diante de seu mestre Sir Stephen (ato III).



Figura 5: o corpo singularizado – O na casa do Comandante (ato III).



Figura 6: os corpos em idílio – O e Sir Stephen em um final feliz (ato III).

Fonte (figuras 1 a 6): Just Jaeckin, *História de O*, 1975.

Revista Metalinguagens, v.4., n.2, p. 4 - 30, Odaír José Moreira da **SILVA**.

Em *A história de Joanna*, os atos correspondem ao modo como o corpo de Joanna é manipulado no espaço englobante que é a residência-castelo do corpo-actante Jason, Destinador sádico de Joanna. São nos espaços englobados no interior do castelo que o corpo-actante do sujeito Joanna evolui para além da experiência da transcendência, enquanto ser sexual, em que ela própria torna-se Destinador-julgador e Destinador de si mesma com o aniquilamento de Jason. Eis os espaços, distribuídos em atos, na estrutura do filme:

Ato I – conhecendo o futuro mestre nos espaços externos do castelo: no bar, o encontro de Joanna e Jason; no jardim, a aceitação de Joanna ao pedido de Jason, que a terá como escrava sexual (ver Figura 7);

Ato II – conhecendo o corpo no interior do castelo (ver Figura 8): na sala principal do castelo, Joanna é possuída pela primeira vez por Jason e, logo após, torna-se sua escrava sexual (ver Figura 9); mais adiante, na sala da orgia, o corpo de Joanna é subjugado por vários homens sob o olhar cuidadoso de Jason; na sala dos espelhos, Joanna conhece as dores pelas mãos e chicotes de uma dominadora, também sob a supervisão de Jason (ver Figura 10); o quarto do claustro, em que, num gesto simbólico do “apagar a si mesma pelo outro”, Joanna tem os pelos pubianos raspados e seus longos cabelos cortados (ver Figura 11);

Ato III – conhecendo a si mesma no interior do castelo: a sala da rejeição e do aniquilamento do Destinador sádico, em que Joanna mata Jason com um tiro e assume a condição actancial de Destinador de si mesma (ver Figura 12).



Figura 7: o início do idílio entre Joanna e Jason, seu futuro mestre (ato I).



Figura 8: o corpo e a experiência sensível de Joanna (ato II).



Figura 9: o corpo submisso de Joanna diante de seu mestre Jason (ato II).

Revista Metalinguagens, v.4., n.2, p. 4 - 30, Odair José Moreira da SILVA.



Figura 10: o corpo punido de Joanna pelo mestre e a *dominatrix* (ato II).



Figura 11: a tentativa de apagamento de Joanna com o corte do cabelo (ato III)



Figura 12: o corpo emancipado de Joanna e a recusa do corpo de Jason (ato III).

Fonte (figuras 7 a 12): Gerard Damiano, *A história de Joanna*, 1975.

Ao tomar as três narrativas, o livro de Réage e os filmes de Jaeckin e Damiano, encontramos três enunciados elementares, ou seja, em cada uma dessas narrativas há uma relação de transitividade entre ao menos dois actantes (sujeito e objeto, por exemplo). Nesse caso, tanto no livro de Réage, quanto no filme de Jaeckin, podemos ver que O é realmente o objeto ao qual se imputa os desígnios do sadomasoquismo, de um ponto de vista do Destinador dominador, figurativizado pelo ator discursivo *Mestre* (de O, figurativizado em três atores discursivos, no andamento da diegese fílmica: René, o primeiro amante; Sir Stephen, o segundo amante; e o Comandante, o mestre de todos os outros). Ela passa por um processo de anulação de sua identidade em ambas as narrativas e, mesmo assim, busca um objeto de valor, que é a transcendência de sua felicidade: ela tem sua identidade apagada em prol de uma satisfação transgressora, por meio de uma escravidão voluntária. O enunciador Damiano, ao instaurar Joanna no enunciado fílmico, quer que ela passe por todos os princípios de anulação da identidade, em prol de um prazer imensurável, e, desse modo, deixá-la submissa aos desígnios de Jason, seu mestre sádico e influente. Tal proposta desse enunciador se coaduna com aquelas dos enunciados em que O é a protagonista.

Vejamos como se instauram e ganham significado nas três narrativas o corpo-actante e o enunciador em prol do erotismo, seja ele apresentado em falta (*softcore*) ou em excesso (*hardcore*) da exposição “obscena” dos corpos. Para um fluir melhor, doravante nos referiremos ao livro de Réage como (R); e aos filmes, de Jaeckin, como (J), e de Damiano, como (D).

O corpo-actante em (R), o sujeito delegado O, busca a transcendência, negando a programação social previamente estabelecida; ela tem anulada a personalidade do ponto de

Revista Metalinguagens, v.4., n.2, p. 4 - 30, Odair José Moreira da **SILVA**.

vista da felicidade e, como consequência, dissocia-se da massa única e resiste às programações e pressões do ambiente, tornando-se um actante singular e vitorioso. No que tange à figurativização do corpo, o sujeito O, no campo discursivo, passa por uma transformação nada usual, pelos padrões socialmente estabelecidos: é amarrada, acorrentada, usa coleira e pulseiras de couro; seu corpo torna-se objeto de outros homens, além de seus amantes; têm a carne marcada a ferro e o sexo adornado por argolas; é sujeita à prostituição e à rejeição da sociedade; tem a morte como último estágio de sua transcendência. O fragmento a seguir expõe a imposição do Destinator Mestre (Sir Stephen) na flagelação da carne do ator discursivo O:

Sir Stephen levou O de volta para Paris dez dias antes do término de julho. As argolas que furavam o lóbulo esquerdo de seu sexo e mostravam com todas as letras que ela era propriedade de Sir Stephen desciam até um terço da coxa, e a cada passo mexiam entre suas pernas como o badalo de um sino, sendo que o disco gravado era mais pesado e mais comprido do que a argola em que estava pendurado. As marcas impressas pelo ferro em brasa, três dedos de comprimento e metade disso de altura, estavam gravadas na carne com um centímetro de profundidade, como se tivessem sido feitas por uma goiva. Bastava passar o dedo para senti-las. O sentia um orgulho insano desses ferros e dessas argolas (RÉAGE, 2005, p. 202).

Por meio do discursivo, depreendemos a imagem do enunciador em (R). Para o enunciador, por mais detalhista que este seja, o obsceno / a obscenidade não são revelados em seus pormenores, não são postulados como padrão global do texto. A sutileza do enunciador aos detalhes não implica no efeito de sentido da obscenidade. Assim, do ponto de vista enunciativo, o corpo-actante divide no enunciado o espaço e o tempo, em que tais categorias se complementam, e não se anulam. Portanto, é um enunciado marcado pela falta dos pormenores do obsceno, do detalhamento do corpo em ato sexual. Em (R), a protagonista O, contrariando e, ao mesmo tempo, se aproximando da noção do corpo imperfeito, é, simultaneamente, aquele corpo actante programado, que obedece aos programas que lhe são imputados, um lugar de “efetuação pragmática”, e é também aquele corpo imperfeito e desobediente, visto que as emoções e as paixões que dominam seu ser a tornam, muitas vezes, questionadora daquilo que segue, no programa sadomasoquista instaurado pelo actante Destinator, figurativizado em seus “mestres”.

Revista Metalinguagens, v.4., n.2, p. 4 - 30, Odaír José Moreira da SILVA.

Em (J), o corpo-actante segue os mesmos detalhes e padrões recorrentes àquele corpo-actante do romance-fonte. Socialmente, o actante sujeito não parece provar nada a ninguém; não precisa se justificar e alcança o status de actante vitorioso sem explicitar a negação dos padrões sociais. Quanto à figurativização, pode-se depreender que tal corpo apresenta-se de modo mais amenizado que o romance-fonte: aqui também o corpo, na busca pela transcendência, passa por várias sessões de flagelação, mas não tanto quanto àquele do romance-fonte. A obscenidade não surte efeito, pois não são reveladas as partes íntimas do corpo no ato sexual. O que irá prevalecer é a felicidade do casal, pois é isso o mais importante, como mostra a cena final do filme. Essa “leveza” ao tratar do obsceno, que sugere, mas não mostra, é uma das qualificações desse discurso da falta, o *softcore*.

As estratégias depreendidas do enunciador em (J) mostram que ele engendra seu enunciado de modo amenizado. Utilizando-se do sincretismo, a exposição do corpo, por parte do enunciador (corpo agora não mais imaginado pelo leitor/espectador), não alcança a sutileza dos detalhes de (R): (J) explora de modo incisivo, minucioso; revela o suficiente, sem colocar em choque. Como resultado, a visualidade imaginada pelo enunciatário do corpo nu da protagonista não produz o escândalo, assim como não surtirá tal efeito de sentido a exposição do corpo desnudo em (J). Disso resulta que, em suma, o enunciado em (J) é marcado pela falta, em que não impera a obscenidade, transformando-o em um *softcore*. Em (J) não ocorre, como é no caso a seguir do erotismo *hardcore* em (D), a anulação do corpo, do espaço e do tempo em detrimento de partes íntimas que se tornam assuntíveis, que assumem uma posição relevante, embora transitória, dos corpos-sujeitos, como sugerem os *closes* durante o ato sexual; na micronarrativa do ato sexual, os órgãos sexuais, no frenesi do coito, parecem invalidar tudo à sua volta, preenchendo todos os espaços visíveis possíveis, assim como anulam qualquer localização temporal aparente, e também eliminam a visualidade completa dos corpos discursivos; estes, por sua vez, “desfiguram-se” diante da supremacia dos órgãos genitais em constante movimento frenético. Os corpos perdem sua identidade, e o que somente sobra, como um dos resultados pretendidos pelo enunciador erótico, é a possibilidade dos órgãos serem o equivalente representativo de qualquer outro corpo fadado a assumir a propriedade do ato sexual em questão, em termos da recepção do enunciatário e dos efeitos de sentido que o atingem. A partir da narrativa visual, permeada pelo excesso do obsceno, o enunciatário, no extrafílmico, se posiciona e se coloca, mesmo que momentaneamente, em um

Revista Metalinguagens, v.4., n.2, p. 4 - 30, Odair José Moreira da SILVA.

processo de pura absorção estética, de uma completa fusão transitória, em que o espectador irá fundir-se com o objeto fílmico, vivendo, na efemeridade do gozo, aquilo que está sendo narrado. É essa a estratégia discursiva que opera o enunciador do erotismo *hardcore*: favorecer, de certo modo, a possibilidade de o enunciatário assumir ele próprio a identidade apagada dos corpos discursivos, cujo resultado é o deleite originário de um prazer estético e estésico (oriundo da capacidade de perceber sensações), em que todos os sentidos tornam-se uma válvula de escape, promovida pela emoção despertada pelo enunciado fílmico.

Voltemos à história de Joana em questão. O corpo-actante em (D) tem um fator *sui generis* que o distancia daqueles colocados nas narrativas anteriores. No momento em que O realiza-se enquanto um *corpo-coisa*, anulando-se por completo e indo além de simples objeto de desejo, Joanna torna-se um *corpo-integro*, no sentido de sustentar uma identidade própria, mesmo que para isso fora preciso apagar as identidades anteriores que lhe davam sustentáculo corporal: a programada (pelo olhar social) e a desprogramada (pelo olhar transgressor). Nisso, surgem algumas particularidades: a surpresa e a curiosidade do actante sujeito é que comandam sua trajetória; tal corpo-actante, de início, consegue negar a programação social previamente estabelecida, mas não consegue efetivar-se como um sujeito vitorioso e singular na condição de subserviência sexual, oferecida pela desprogramação; para tornar-se, realmente, um actante diferenciado e glorificado, ela precisa anular o outro, seu Destinador. Quanto à figurativização desse corpo, ele passa pelos mesmos processos de tortura/submissão que os corpos anteriores. Não consegue a transcendência, por dúvida e medo, e aniquila Jason, seu “mestre”.

Como estratégia discursiva operada por um enunciador libertino, pautada pelo obsceno, é válido reiterar mais uma vez que a exposição das partes íntimas durante o ato sexual tem por efeito anular não só o espaço e o tempo enunciativos, mas também o corpo, em detrimento dos genitais que tomam conta do todo. Os *close-ups* da felação de Joanna em Griffin, serviçal e mordomo de Jason, com os detalhes da boca e do pênis “agigantados”, tomando todo o espaço visível da tela, destituindo corpos, tempo e espaço em detrimento das minúcias, dos detalhes dos lábios tocando a glândula peniana, é um bom exemplo desse estratagema de Damiano. Aqui, o efeito que se quer é a aproximação, senão o deslocamento, da posição do enunciatário diante da anulação da identidade dos corpos-actantes, dos atores discursivos, em que tal enunciatário, partidário do voyeurismo, aceitando a obscenidade como

Revista Metalinguagens, v.4., n.2, p. 4 - 30, Odaír José Moreira da **SILVA**.

algo que o manipula e o leva adiante, “assume” ele mesmo a identidade anteriormente destituída dos atores discursivos. O corpo do enunciatário é convidado a “penetrar”, a assumir-se, enquanto sujeito ativo ou passivo, nas entranhas do enunciado do excesso. Essa atitude é partidária, é fundamental na constituição do sujeito da enunciação dos filmes pornográficos. O enunciador em (D), como estratégia, de certo modo, complementa os detalhes vistos em (R): revela o obsceno em excesso e produz a imagem antes sugerida em (R). Em suma, o corpo, antes coabitando espaço e tempo, agora é descaracterizado enquanto um todo, e partes do corpo tornam-se um todo: é o domínio dos genitais e a anulação do espaço e do tempo narrativos. Corpo, espaço e tempo são suprimidos em favor dos detalhes reveladores da obscenidade.

Portanto, em relação aos objetos semióticos analisados, traduziram-se corpos visuais a partir daqueles propostos pela narrativa verbal. Enquanto uma tradução intersemiótica operou com as possibilidades da sugestão pautada por um erotismo *softcore*, em que a falta da exposição do obsceno alimenta a imaginação voyeurística do enunciatário, outra tradução apostou nos estratagemas discursivos criados por meio da explicitação do obsceno, cujo excesso é cuidadosamente milimetrado por um enunciador que se pauta por um erotismo *hardcore*, e que, de certo modo, tem por pretensão atingir por completo a imaginação e o corpo do enunciatário, ambos sujeitados pela sensibilidade que aflora não só na diegese do filme, mas também da visualidade narrativa desse enunciado astuto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em suma, foi visto que a tradução intersemiótica originou duas adaptações como recriação do texto-fonte: uma pautada pelo excesso (anulação do corpo, tempo e espaço em detrimento da exposição do sexo): eis o *hardcore*; a outra determinada pela falta (sugestão e minimização do obsceno; o corpo coabita espaço e tempo): eis o *softcore*. No que tange às formas de erotismo que os corpos-actantes são submetidos, o que se depreende das leituras propostas aqui é que o padrão estético de uma classe dominante é aquilo que globaliza o texto, pois, como fica claro nos enunciados analisados, somente as pessoas afortunadas, esclarecidas e ricas podem se entregar aos caprichos de todos os tipos de desejo e submissão sexuais, muito além do maniqueísmo religioso.

Revista Metalinguagens, v.4., n.2, p. 4 - 30, Odair José Moreira da SILVA.

Em (R), o corpo-actante, na busca pela transcendência, segue uma programação às avessas, diferente do socialmente tolerado, que lhe é imposta; a obediência a tal “desprogramação” é o que a torna singular, pois ao aceitar as imposições que tendem a flagelar carne/corpo, ele irá rejeitar os valores sociais padronizados de uma totalidade indistinta (o actante sujeito O é várias vezes questionada se pretende ou não prosseguir com seu percurso doloroso pelas trilhas do sadomasoquismo) e aceitar novos valores que a excluem dessa massa única, do corpo social padronizado. A resistência ao previamente estabelecido, por parte do corpo-actante sujeito O, uma resistência corporal à aplicação das pressões sucessivas e acumuladas da programação social, é o que dá condições para uma *resistência por saturação*, um dos limiares da inércia corporal. Desse modo, a saturação é uma dimensão da inércia da qual o corpo, ou atenua, ou absorve, a intensidade das forças que se exercem sobre ele (Cf. FONTANILLE, 2011, p. 24). E isso, no plano discursivo, é notadamente visualizado no episódio do Comandante, em Cannes, onde O é a figura da rejeição, o corpo repulsivo que é execrado socialmente – vide as argolas que estão penduradas em seu sexo e as marcas de chicotes espalhadas em várias partes de seu corpo –, mas também desejado por se distinguir de uma massa social uniforme, do ponto de vista sexual, como depreendido das últimas páginas do livro:

[...] Da meia-noite até a aurora, que começou a clarear o céu, ao leste, por volta das cinco horas, à medida que a lua enfraquecia e descia na direção do oeste, aproximaram-se dela por várias vezes, tocaram-na, fizeram vários círculos à sua volta, por várias vezes afastaram-lhe os joelhos, levantando a corrente, trazendo um desses candelabros de dois braços, de louça provençal – ela sentia a chama das velas lhe aquecer o interior das coxas –, para ver como a corrente estava presa; houve até um americano bêbado que a tomou, rindo, mas quando percebeu que tinha nas mãos a carne e o ferro que a trespassava, tornou-se bruscamente lúcido, e O viu surgir no rosto dele o mesmo horror e o mesmo desprezo que tinha visto no rosto da moça que a depilara; ele foi embora; houve ainda uma moça muito jovem, de ombros nus, com um pequeno colar de pérolas no pescoço, num vestido branco de baile para debutantes, com duas rosas-chá na cintura e delicadas sandálias douradas nos pés, que um rapaz fez com que se sentasse encostada em O, à sua direita; em seguida, tomou-lhe a mão, forçou-a a acariciar os seios de O, que estremeceu sob aquela mão leve e fresca, a tocar o sexo de O, e a argola, e o buraco por onde passava a argola; a menina obedecia em silêncio, e quando o rapaz lhe disse que faria a mesma coisa com ela, não recuou nem por um instante. Mesmo dispondo dessa maneira de O, e mesmo tomando-a assim como modelo, ou como objeto de demonstração, ninguém lhe dirigiu a palavra uma só vez. O que seria ela? De pedra, de cera, ou uma criatura de

Revista Metalinguagens, v.4., n.2, p. 4 - 30, Odair José Moreira da SILVA.

um outro mundo com a qual pensavam ser inútil falar? Ou não tinham coragem? Foi só quando o dia já tinha começado, e todos os convidados tinham ido embora, que Sir Stephen e o Comandante acordaram Natalie, que dormia aos pés de O, fizeram com que O levantasse, levaram-na até o meio do pátio, soltaram a corrente e lhe tiraram a máscara e, debruçando-a sobre uma mesa, possuíram-na, um de cada vez (RÉAGE, 2005, p. 238-239).

Desse modo, o actante sujeito nega a programação social vigente e, na transcendência de corpo e alma, reprograma-se a partir de um novo impulso, e um novo esquema narrativo irá destacar-se, diferente do esquema da busca, que Fontanille chama de esquema de triagem axiológico (2004, p. 98 / 2011, p. 25):

1. MISTURA →	2. TRIAGEM →	3. SEPARAÇÃO
(Confusão axiológica)	(Singularização individual)	(Distinção dual e instauração do valor) ⁶

Quadro 1 – o esquema de triagem axiológico. Fonte: Fontanille (2004, p. 98 / 2011, p. 25).

Assim, do ponto de vista social, o actante sujeito “desprograma-se” do socialmente esperado, que na *História de O* é ricamente ilustrado por uma sucessão de atos de escravidão subserviente e inquestionável, pela flagelação da carne e pela humilhação do espírito e da moral (vide a inúmeras vezes que o actante sujeito é substituído), e ao efetuar essa desprogramação, irá provocar, ao mesmo tempo, “uma suspensão dos programas de busca e a emergência de uma singularidade necessária ao esquema da triagem” (FONTANILLE, 2004, p. 98). A sequência na mansão do Comandante é a prova final da singularização de O, em que outros valores são instalados e pretendidos, em que novas possibilidades surgem como questionamento dos valores já vigentes. Ao resistir ao corpo-actante enquanto sistema material, e também resistir à programação e às pressões do ambiente, tais resistências é que irão fazer de O um actante singular e glorificado, em que ocorre uma elevação da consciência e culmina na “transcendência da personalidade”, como bem aponta Susan Sontag (1987, p.

⁶ Em recente apresentação do esquema de triagem axiológico, no livro *Corps et sens* (2011, p. 25), Fontanille faz uma leve modificação na categoria “Séparation”: (Distinction duale et instauration de la valeur). Acreditamos que, ao tomar a denominação mais atual como proposta de complemento às análises neste trabalho, o resultado não seria diferente daquele produzido pelo modelo mais “antigo”.

Revista Metalinguagens, v.4., n.2, p. 4 - 30, Odair José Moreira da SILVA.

60), em que o ser social, privado da felicidade sexual completa, torna-se, de fato, um ser sexual, cujo corpo feminino aprende, sofre e modifica-se, esvaziando-se de si próprio. Nesse caso, o esquema de triagem axiológico assume o lugar do esquema canônico da busca.

Em (J), o percurso do actante-sujeito é o mesmo que em (R), mas de forma atenuada, amenizada, ainda mais pela escolha estética do *softcore*, da falta da explicitação do obsceno, escolha do enunciador ao fazer a recriação do romance-fonte; aqui o actante sujeito não caminha para o aniquilamento, como sugere Réage no romance-fonte; o enunciador prefere deixá-la em um idílio aparentemente eterno ao lado de seu mestre e senhor, Sir Stephen (ver Figura 6, mais acima).

Em (D), o actante-sujeito Joanna, cumpre o mesmo papel de O, no que tange à resistência por saturação. Em princípio, Joanna aceita sua nova condição de escrava sexual, singulariza-se diante das programações sociais previamente estabelecidas, absorve as novas forças que se impõem sobre ela, tornando-se distinta frente a uma totalidade. Um fato novo acontece em (D), que o diferencia de (R) e (J): há a projeção da resistência por remanência, outro princípio da inércia, que Fontanille (2011, p. 23) chama de “inércia por remanência”, em que uma de suas particularidades é “[...] la résistance du système au renversement des forces, au passage d’une force à la force inverse”⁷, ou seja, ocorre uma resistência à mudança de atitude (Joanna conservar-se escrava em uma subjugação sexual), uma resistência a uma nova força que se impõe. Por esse princípio, Joanna, por meio de reações reflexas, recusa-se a continuar com a posição de submissa sexual, escrava de todos os desejos de Jason, e resiste a permanecer nessa condição. É interessante observar que Joanna não nega o esquema de triagem axiológico, não nega a resistência por saturação diante do social pré-estabelecido, muito pelo contrário: ela almeja mais. Joanna adota um novo princípio da inércia corporal e, por remanência, um novo valor, um valor acima do valor já sugerido no esquema de triagem axiológico: um *arquivalor*. Este tem como resultado a escolha, ou uma troca, do corpo-actante, que rejeita o passivo e adota o ativo, que repele a passividade do sujeito do fazer e a troca pela atividade do Destinador, assumindo uma nova identidade. Imbuindo-se desse arquivalor, reforçando ainda mais o esquema de triagem axiológico (pois o corpo-actante não abandona sua singularização, apenas sua posição actancial), Joanna torna-se, em primeira

⁷ “[...] a resistência do sistema à inversão das forças, a passagem de uma força para a força oposta” – tradução nossa.

Revista Metalinguagens, v.4., n.2, p. 4 - 30, Odaír José Moreira da SILVA.

instância, Destinator-Julgador, aniquila o corpo-actante do sujeito Jason, outrora Destinator e mestre das experiências sádicas, e assume agora o papel de Destinator-Mestre, destinator de si mesmo, na continuidade de sua singularização. Assim, o enunciador (D) inverte o final trágico e transubstancial do corpo-actante sujeito em (R) – O teme o abandono de Sir Stephen e prefere morrer –, e daquele final idílico em (J) – O e Sir Stephen permanecem juntos –, para operar com a possibilidade de que o corpo-actante, assuma de vez, outra posição e instaure, como resultado de sua conduta, um arquivador que leva o corpo-actante sujeito a um outro patamar, um resultado surpreendentemente inesperado, a uma outra identidade figural. Os limiares de inércia (remanência e saturação) são específicos de cada corpo e de cada sistema dinâmico que, além da singularidade, eles definem a identidade figural de cada corpo. Como observa Fontanille (2011, p. 16), a inércia corporal “[...] *fournit donc au corps-actant les propriétés figurales élémentaires: autonomie schématique, singularité, et identité*”⁸ (grifos do autor).

O sofrimento que trespassa esses corpos-actantes diz muito daquilo que aponta Susan Sontag em “A imaginação pornográfica” (1987): ao comparar o modo como dois autores da literatura pornográfica – Sade (com sua personagem Justine em algumas de suas obras) e Pauline Réage (em *História de O*) – abordam a consciência feminina, Sontag observa que o primeiro se interessa pela eliminação da personalidade, do ponto de vista do poder e da liberdade, enquanto a segunda interessa-se pelo mesmo princípio de eliminação, mas do ponto de vista da felicidade. É sob este prisma que transitam os corpos-actantes nos discursos fílmicos aqui analisados. Assim, vimos que o corpo surge em três momentos distintos, cada um tendo um caminho próprio, embora todos tenham partido de um mesmo princípio em busca da transcendência.

REFERÊNCIAS

- BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução Grupo Casa. Bauru: Edusc, 2003.
- FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Tradução Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

⁸ “[...] *fornece então ao corpo-actante as propriedades figurais elementares: autonomia esquemática, singularidade e identidade*” – tradução nossa.

Revista Metalinguagens, v.4., n.2, p. 4 - 30, Odair José Moreira da SILVA.

- FIORIN, José Luiz. O corpo nos estudos da semiótica francesa. In: SILVA, Ignácio Assis (org.). *Corpo e sentido: a escuta do sensível*. São Paulo: Editora da Unesp, 1996, p. 85-90.
- FONTANILLE, Jacques. A semiótica do corpo: entre psicanálise, fenomenologia e antropologia. In: CORTINA, Arnaldo; MARCHEZAN, Renata Coelho (org.). *Razões e sensibilidades: a semiótica em foco*. Araraquara: Cultura Acadêmica Editora, 2004.
- _____. *Corps et sens*. Paris: PUF, 2011.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil, 1982.
- GREIMAS, Algirdas Julien. Les actants, les acteurs e les figures. In: GREIMAS, A. Julien. *Du sens II: essays sémiotiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1983, p. 49-66.
- _____; COURTÈS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Tradução Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.
- HISTÓRIA de Joanna, A (The story of Joanna). Direção e produção: Gerard Damiano. EUA, 1975. Cópia digitalizada a partir de VHS. 85 min. Colorido.
- HISTÓRIA de O, A (Histoire d'O). Direção: Just Jaeckin. França, 1975. 1 DVD. 97 min. Colorido.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1997.
- JOHNSON; Randal. *Literatura e cinema: Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. Tradução de Aparecida de Godoi Johnson. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1982.
- LEITE JR., Jorge. *Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia "bizarra" como entretenimento*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2006.
- PAES, José Paulo. *Poesia erótica em tradução*. Seleção, tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- RÉAGE, Pauline. *História de O*. Tradução Hortencia Santos Lencastre. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- SILVA, Odair José Moreira da. *O suplício na espera dilatada: a construção do gênero suspense no cinema*. (Tese de doutorado). São Paulo: FFLCH/USP, 2011, 317 f.
- SONTAG, Susan. "A imaginação pornográfica", in: *A vontade radical*. Tradução João Roberto Martins Filho. São Paulo: Cia. das Letras, 1987, p. 41-76.
- STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

**EROTISM, BODY AND SENSE
IN INTERSEMIOTIC RELATIONS OF STORY OF O**

ABSTRACT: The translation of the book *Story of O* to cinema becomes in two moments: *The story of O* and *The story of Joanna*. In these filmic utterances, body realized suffered slight changes. They will affect the exposure of "body denuded" in a different way, viewers, where the implicit (lack) and / or explicit (excess) appear as modes of perception eroticized bodies. The lack and / or excess produce a sense of purpose that puts enunciatee as an active part in receiving the bodies of others. Under this view, examine how the enunciator linked to eroticism, builds simulacra of bodies in his discourse and how such bodies hit the enunciatee, either from the founding discourse, literary work, whether through intersemiotics translations, guided by visual distinction between lack (softcore) and excess (hardcore), and the effect that these categories of meaning in the process of voyeurism, awaken in enunciatee ideal. The obscenity, as discursive strategy, is to indicate that the enunciator is interested primarily in stripping the body and transforming processes of his performance, while being sexual in front of a social barrier, emphasizing images that aim to attract (or repel) the enunciatees looks through libertinism.

KEYWORDS: Eroticism. Body. Intersemiotics translation. Literature. Cinema.

Envio: Outubro/2017

Aceito: Novembro/2017