

BELEZA FEMININA NO ESPELHO: PROJEÇÕES E REFLEXÕES

Amanda Cristina Martins Raiz*

Resumo: Por meio de análise comparativa de relatos que foram veiculados pela revista *Marie Claire*, verificamos como estão figurativizados os *simulacros damas da sociedade* e *atriz pornô*, de modo a apontar aspectos de identidade e alteridade em relação a imagem de cada um deles. Tais imagens são construídas/reveladas para os olhares alheios, especialmente para atraí-los, seja pela sensualidade, seja pela provocação. Sendo assim, intentamos comprovar o fato de o discurso midiático ser articulado de maneira a veicular normas sociais, posicionando-se o enunciador desse discurso como um ente responsável a impulsionar/induzir o modo de pensar daquele eleito como seu enunciatório. Como suporte teórico, utilizamos a semiótica greimasiana, com ênfase nos estudos do sociosemiótico Eric Landowski.

Palavras-chave: Imagens femininas. Espelho. Beleza. Sociosemiótica.

Abstract: In an analytical comparative view of relates which were published by the magazine *Marie Claire*, we verified how are figurativized the simulacrums “ladies of the society” and “porn actress”, in order to indicate aspects of identity and alterity related to the image of each one of them. Those images are constructed/revealed to the other’s eyes, specially to attract them by sensuality or provocation. We intend to confirm the fact that the mediatic discourse is articulated to make known social habits. The enunciator of this discourse places himself as being responsible for to impulse/induce the thoughts of who is elected as his enunciatee. We use the Greimasian semiotics as theoretical support giving emphasis to the studies of the sociosemioticist Eric Landowski.

Keywords: Female images. Mirror. Beauty. Sociosemiotic.

Um x outro: semiótica do comportamento social

Os seres humanos estabelecem contato com diversos grupos sociais e lhes é peculiar a tendência em permanecer nos grupos com os quais é possível conviver. Notamos em nossa sociedade a existência de grupos demarcados como os de referência. Tais grupos consideram-se distintos de outros, aos quais definem como estrangeiros. Para dar formas concretas às operações de seleção, é necessário que uma instância semiótica (um sujeito qualquer, individual ou coletivo) faça isso, além de dar àquelas operações de seleção a correspondência ao investimento semântico. Esse assunto é discutido pelo semiótico francês Eric Landowski (1992, 2002) em *A sociedade refletida* e em *Presenças do outro*.

*Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da UNESP. Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara. São Paulo. Brasil. amanda_raiz99@yahoo.com.br

Landowski (2002) afirma que pelo reconhecimento de uma diferença configura-se a possibilidade de o mundo fazer sentido. Em se tratando do *sujeito* (*eu* ou *nós*), isso não seria diferente. Considerando-o uma grandeza *sui generis* constituída do ponto de vista de sua identidade, o sujeito também está fadado a “[...] só poder construir-se pela diferença, [...] tem necessidade de um ele – dos ‘outros’ (eles) – para chegar à existência semiótica [...]” (LANDOWSKI, 2002, p. 4, grifo do autor). Portanto, da intermediação entre os seres são construídas as alteridades.

Motivado a entender a questão */um/ x /outro/*, e tendo a Sociosemiótica como aparato à sua pesquisa, Landowski (2002) semiotiza o comportamento social. Por meio da reflexão feita pelo teórico francês acerca do fato de se considerar alguém como *estrangeiro*, dessemelhante – o *outro* –, visualizam-se os modos de relação existentes entre os seres sociais. Porque há o grupo estrangeiro, em contrapartida, há o grupo dominante ou de referência – o *um* –, que generosamente mostra-se acolhedor e aberto para quem vem de fora (o *estrangeiro*). Assim sendo, percebemos serem assumidas as diferenças entre os valores, as crenças e as atitudes de cada um dos grupos, assimilador (o grupo de referência) e estrangeiro.

Landowski (2002) explica-nos que o grupo de referência acolhe os membros provindos do grupo estrangeiro, na medida em que o *estrangeiro* perde características dessemelhantes. Ao se fundir de corpo e alma para dissolver-se no grupo dominante, o membro *estrangeiro* desqualifica-se enquanto sujeito.

Denominada assimilação, a relação estabelecida entre o grupo assimilador e o estrangeiro está em contraposição à exclusão. Semioticamente falando, temos a contraposição */assimilação/ x /exclusão/*. Basicamente, a relação entre grupo referente e grupo estrangeiro se concretiza na tentativa do grupo assimilador “[...] ajudar o estrangeiro a livrar-se daquilo que faz com ele seja outro [...]” (LANDOWSKI, 2002, p. 8). Na tentativa de fazer com que o grupo estrangeiro – o *outro* – consiga assimilar suas características, hábitos, gostos e atitudes, o grupo de referência – o *um* – já agiu no sentido de excluí-lo de seu grupo. Considera-o diferente, mas não percebe esse fato como criador de distâncias e desigualdades entre si e o grupo estrangeiro.

Para Landowski (2002), o mundo nos parece espontaneamente um universo articulado e diferenciado. Todavia, as fronteiras naturais existentes entre o *nós* e o *outro*, são apenas demarcações construídas, bricoladas a partir das articulações perceptíveis do mundo natural.

Admitir a diferença do *outro* não significa considerá-lo assim de forma absoluta. A diferença existente alude ao ponto de vista adotado e são criados outros meios de relação com

as figuras que o encarnarão. O *outro* não pode mais ser visto como um representante de alhures, um *estrangeiro*. Ao ser assimilado pelo grupo dominante, o *outro* se transforma em um de seus integrantes e é considerado uma parte constitutiva do *nós*. No entanto, não perde sua identidade em razão desse acontecimento. Dessa forma, esses dois entes sociais – *um* e *outro* – desejam fundir-se e tendem a confundir-se em uma nova totalidade. Em suma, isso acontece “[...] quando as unidades em questão têm o estatuto de sujeitos autônomos, e se apegam a sua respectiva identidade tendo-se mutuamente em estima pelo que são [...]” (LANDOWSKI, 2002, p. 23).

Ainda mais, Landowski (2002) descreve que há outras maneiras de o grupo de referência – o *um*, ou o *nós* – e o grupo estrangeiro – o *outro* – se relacionarem socialmente, seja uma delas a segregação.

Na segregação, são aceitas as diferenças e as estranhezas do *outro*; no entanto, ele deve permanecer no lugar onde está, ou seja, não onde está o grupo de referência. Por conseguinte, há um aspecto de marginalização nessa consideração, pois se separam os membros que constituem a sociedade. A segregação, para Landowski (2002), caracteriza-se pela ambivalência entre a impossibilidade de assimilar, ou seja, tratar o outro “como todo mundo”, e a reclusa de excluir.

Jogos ópticos em torno do ver: publicidade e/ou privacidade?

Eis um questionamento que rende ampla discussão: os domínios das dimensões públicas e privadas. Como podem ser conceituados tais termos? Que parâmetros usar para definir as relações de caráter público e de caráter privado? Em tempos de era tecnológica, como considerar as práticas sociais relativas à publicidade e à intimidade? Essas são apenas algumas questões que, derivadas do questionamento central – o que é público e o que é privado? –, servem de base para nossa discussão.

O termo privado, dentre as várias acepções descritas por Houaiss e Villar (2001), é definido como aquilo que “é pessoal e não expresso em público”, “afastado do conhecimento público; secreto”.

Houaiss e Villar (2001) também descrevem variadas acepções para o termo público. Pode ser considerado público o que é “sem caráter secreto; manifesto, transparente”.

São essas algumas das noções correntes na língua portuguesa para os termos privado e público. No entanto, convém lembrar o que Landowski (1992) enuncia em *A sociedade refletida*, acerca da consideração dos conceitos atribuídos aos termos privado e público:

[...] nem o “privado” nem o “público” são termos primeiros, mas simples palavras. Os dicionários de língua lhes atribuem, é claro, um sentido, ou, mais exatamente, diferentes virtualidades de significação, mas a realização efetiva – em discurso – desta ou daquela entre essas virtualidades fica, por natureza, dependente dos contextos de emprego tomados um a um. (LANDOWSKI, 1992, p. 88, grifo do autor).

De acordo com o proposto por Landowski (1992), é preciso “[...] afastar a idéia, largamente admitida mas falaciosa, porque demasiado restritiva em seus efeitos [...]” (LANDOWSKI, 1992, p. 86). Em situação real de uso, ao se proferir um discurso, as virtualidades /público/ vs /privado/ ficam dependentes do contexto.

Landowski (1992, p. 85, grifo do autor) discute o embate /público/ vs /privado/, no que tange ao “[...] velho problema da definição das fronteiras – efetivas ou desejáveis – entre os domínios respectivos da ‘vida privada’ e da ‘vida pública’”.

O sociossemióticista francês (1992) analisa a situação de campanha políticas, nas quais há influência do marketing e das mídias, em face de

[...] um discurso de sedução, da parte dos dirigentes ou dos candidatos ao exercício de mandatos políticos, que faz sistematicamente apelo aos procedimentos de apresentação pessoal e que não exclui [...] uma certa complacência na exposição em praça pública de verdadeiras “cenas da vida privada”. (LANDOWSKI, 1992, p. 85).

Diante disso, Landowski (1992) denota que há uma estigmatização do impudor da classe política. Ainda mais, expande-se o tema da indiscrição dos poderes públicos, ao passo que são instaladas as técnicas de informatização da sociedade. Vemos, então, o aparecimento de dois temas vinculados, mesmo que considerados antiéticos. Se por um lado, “[...] critica-se uma propensão a *mostrar-se demasiadamente*, [por outro lado], [...] recusa-se um dispositivo que permite *olhar demasiadamente* – e, no caso extremo, ‘ver todo’ – o outro” (LANDOWSKI, 1992, p. 86, grifo do autor).

A possibilidade de elaboração de uma problemática formal do público e do privado, de acordo com Landowski (1992), imputa uma independência em termos relativos das estruturas e dos processos de comunicação, dos ditos *jogos ópticos* a serem analisados. Isso se configura relativamente às propriedades substanciais dos elementos – dos tipos de sujeitos – que estão envolvidos neles.

Conforme uma perspectiva psicológica, Landowski (1992) afirma que a condição necessária para se constituir algo como uma interioridade requer a afirmação de um eu individuado. Em decorrência disso, vem à tona o sentimento de uma esfera íntima ou privada. No entanto, ao se embasar numa perspectiva antropológica, eis que surge uma questão: “[...] como não admitir também o que poderíamos designar como uma intimidade de nível superior, de ordem inter-individual ou comunitária, em outras palavras, a idéia de um ‘privado coletivo’ manifestando-se sob a forma da consciência do *nós*?” (LANDOWSKI, 1992, p. 86, grifo do autor). Como direcionamento a uma resposta à questão levantada, o próprio autor salienta que é preciso considerar, assim como Benveniste, que a noção precípua não é a da individualidade e sim a de grupo, de comunidade, de círculo ou de confraria. A partir disso, certamente, constitui-se o conceito de identidade pessoal por meio da noção que dá base à filiação de um tronco coletivo. Vale também citar, como assim fez Landowski (1992), o pensamento de Benveniste: “Cada membro [da unidade social] só descobre seu ‘si’ no ‘entre-si’” (*apud* LANDOWSKI, 1992, p. 86, grifo do autor)

Não se atendo ao debate filosófico que enseja também e inevitavelmente a pesquisa filológica, Landowski (1992) acha conveniente considerar somente o aporte que para ele representa “[...] a colocação em evidência da noção particular de ‘entre-si’” (LANDOWSKI, 1992, p. 87, grifo do autor). Para o sociossemióticista, analisar essa noção, acarretando uma valorização da intimidade no cerne da coletividade, comprova sua intuição: a de que as duas categorias binárias – /privado/ vs /público/ e /individual/ vs /coletivo/ – não se superpõem, mas sim formam entre si uma combinatória e reproduzimos aqui o diagrama proposto por Landowski (1992, p. 87):

| | | | | |
|------------|---|-----------|---|--|
| individual | [| “privado” | : | a esfera “interior” do eu; |
| | | “público” | : | o eu “socializado”; |
| coletivo | [| “privado” | : | o entre-si, ou “intimidade comunitária”; |
| | | “público” | : | ? |

Mesmo diante de uma incerteza para denominar convenientemente um dos termos engendrados, Landowski (1992) acredita ser possível propor uma interpretação não menos lacunar. Sendo assim, há que se considerar o fato de os critérios adotados fornecerem a definição de igual número de situações de comunicação particulares que conduzem a diferentes tipos de discurso, em função das posições ocupadas pelos sujeitos individuais ou coletivos, no eixo do público ou privado. Para explanar o que disse, Landowski (1992) faz uma comparação: se concebemos o discurso do diário íntimo como a própria expressão do *eu* em sua máxima de privacidade, e se tal discurso pode se opor ao discurso mundano do *eu* socializado, pode-se ainda distinguir, no domínio dos sujeitos coletivos, de um lado, “[...] um conjunto de práticas discursivas decorrentes da interioridade e do segredo do grupo (por exemplo, debates portas fechadas, deliberações de associados, sociedades secretas etc.) [...], [e de outro lado], [...] uma ‘palavra socializada’, correspondente a um regime discursivo não menos vital para o funcionamento de certas coletividades [...]” (LANDOSWSKI, 1992, p. 87, grifo do autor), como o caso da publicidade, considerando o seu sentido primeiro, cuja produção do discurso pressupõe uma presença de um público.

Assim como há dificuldade para definir os termos “público” e “privado”, encontra-se entrave que impossibilita definir o termo “ver”. Porém, há uma vantagem que pode ser reconhecida de imediato, pois está vinculada à natureza relacional ao que se aplica. Conforme toda estrutura de comunicação, o verbo “ver” enseja a presença de um ser que vê e de outro ser que é visto. Entre esses dois protagonistas há ainda a circulação do objeto próprio da comunicação, ou seja, “[...] a *imagem* que um dos sujeitos proporciona de si mesmo àquele que se encontra em posição de recebê-la” (LANDOSWKI, 1992, p. 89, grifo do autor).

Deverão estar reunidas, no entanto, algumas condições que proporcionem o estabelecimento da relação de visibilidade entre duas instâncias. Landowski (1992,) aduz sobre a necessidade de uma *fonte de luz* para conduzir, ou seja, iluminar o objeto ao olhar de quem o observa. Eis que surge um fator mediador, cujo papel é verificar possibilidade para a visão – no caso, a luz –, e, na realidade, exerce uma função delegada de um ou outro dos dois sujeitos presentes. O fator mediador luz, então, não representa uma instância autônoma. Incumbe ora ao observador travar as condições para uma boa visibilidade, ora ao sujeito observável que, de certo modo, organiza o dispositivo para a captação do olhar de um

potencial sujeito observador, sendo que, dessa maneira, o sujeito observável procura *fazer-se-ver*.

Torna-se oportuno, então, que façamos a reprodução do pensamento de Landowski (1992), ao concluir que o estatuto da categoria /público/ vs /privado/ pode ser redefinido, pois

[...] os termos que a compõem [a categoria /público/ vs /privado/] conotam diferentemente regimes de comunicação possíveis entre sujeitos modalizados. A integridade da “vida privada”, enquanto esfera de atividade reservada e protegida, bem como o desenrolar da “vida pública”, enquanto espetáculo recebido por um “público”, supõe um mínimo de contratualização de relações “escópicas” e, mais amplamente, cognitivas entre parceiros dotados de competência correspondente. (LANDOWSKI, 1992, p. 100, grifo do autor)

Belas imagens no espelho: para se ver e para ser vista

As I e II Guerras Mundiais acarretaram mudanças no comportamento da sociedade. A partir de então, houve necessidade de que as mulheres assumissem a posição dos homens no mercado de trabalho. A conquista feminina por espaço no mercado de trabalho data do início do século XIX, sendo que o pensamento da sociedade daquela época acreditava ser o homem o único provedor das necessidades da família. O papel reservado à mulher era de mantenedora do lar e educadora dos filhos.

Com o passar dos tempos, esse pensamento foi se modificando e a inserção da mulher no mercado de trabalho tem crescido paulatinamente. No entanto, são ainda consideradas peças fundamentais na administração do lar e é essa a razão pela qual as mulheres acumulam funções: ao mesmo tempo, são essenciais ao âmbito familiar e ao mercado de trabalho.

Em face dessa breve disposição histórica acerca da inserção da mulher no mercado de trabalho, conforme aponta T. Raquel (2008), vejamos como se encontra figurativizado o simulacro “mulher profissional” nos periódicos.

O objeto analisado em questão é uma matéria veiculada pela revista *Marie Claire*, cujo texto foi escrito por Lelles e Queiroz (2008) e têm por título *O que essas mulheres têm em comum? Elas são estrelas de filme pornô*.

A descrição das cenas enunciativas encontradas no texto analisado contribui para melhor visualização das imagens que nele estão construídas. Na primeira página da matéria (figura 1), vemos três mulheres com cabelos arrumados, estão maquiadas e portam vestidos

longos e requintados. Uma delas está no centro da fotografia, recostada sobre um toucador e olha para o espelho que segura em sua mão direita. Essa mulher usa um vestido de seda, cor azul-claro, com bordados e jóias discretas, porém elegantes. Vemos também duas mulheres que a observam e se posicionam uma à sua esquerda e outra, à direita. A da direita traça um vestido bege, de tecido fino e muito fluido, com bordado discreto no decote, que imita um colar. A da esquerda porta uma estola de pele na cor creme, o seu vestido é de seda, cor dourada muito clara. Parecem se preparar para uma festa ou que estão em um ambiente dela, numa dessas salas em que as mulheres se reúnem para retocar a maquiagem. Há um espelho grande pendurado na parede, acima da mulher que se encontra à esquerda. Ainda mais, a parede desse local é toda rebuscada, com toques de arquétipo rococó, contornados por tinta dourada. Essa sala nos lembra um aposento de um castelo da era renascentista. Há três cadeiras de veludo: a mulher da direita está sentada sobre uma delas; a mulher da esquerda tem seu braço encostado no assento de uma delas e segura um colar de pérolas; ao lado da mulher da esquerda, está a terceira cadeira, sobre a qual estão uma bolsa feminina dourada e alguns apetrechos femininos também dourados. Ao pé da página, encontramos o seguinte texto: “O que essas mulheres têm em comum?”. Nenhuma delas recebe especificação nominal, de modo que representam mulheres comuns, mas que são elegantes damas da sociedade.



Figura 1. Damas da sociedade

Vira-se a página e depara-se com a segunda cena enunciativa (figura 2). Aquelas três mulheres agora vestem outro tipo de roupa. A do centro está em pé, com os olhos cobertos por uma máscara preta, que desenha o contorno da cabeça de uma gata; veste lingerie vermelha, luva preta transparente, meia de seda preta 7/8, com renda na parte superior e um sapato vermelho de salto plataforma. A da direita, também em pé, está com o cabelo preso num rabo-de-cavalo bem no alto da cabeça, o pescoço está envolto por uma coleira preta, veste um corselete preto de couro, luvas pretas presas ao dedo médio, que cobrem o dorso das mãos, os antebraços e vão um pouco além da dobra do cotovelo, usa meia arrastão e botas pretas de couro que deixam à mostra uma pequena parte superior das coxas, em sua mão direita, segura um chicote. A da esquerda, igualmente em pé, usa peruca de cabelos pretos, lisos, de corte Chanel na altura dos ombros, corselete preto de decote tomara-que-caia, que evidencia seus seios fartos, luvas pretas e transparentes, que cobrem somente as mãos; a saia é de tecido que imita um material emborrachado e tem um recorte profundo na parte de trás; as meias são de seda preta e os sapatos, pretos de salto plataforma altíssimos. As três mulheres estão na mesma sala e seguem a mesma disposição da primeira cena. O espelho do toucador reflete a imagem da nuca e das costas da mulher que está à direita, sendo que uma de suas pernas está

repousada de modo provocativo sobre o tocador. Ressaltamos o fato de duas delas (a do centro e a da direita) estarem com o olhar voltado para quem vê a cena. Todas recebem denominação e tem suas profissões especificadas: a do centro e a da direita são atrizes; a da esquerda é diretora. O texto ao pé da página contém a resposta da pergunta feita na primeira cena: “Elas são estrelas de filme pornô.” Retratam, assim, o objeto de desejo masculino.



Figura 2. Atrizes Pornôs

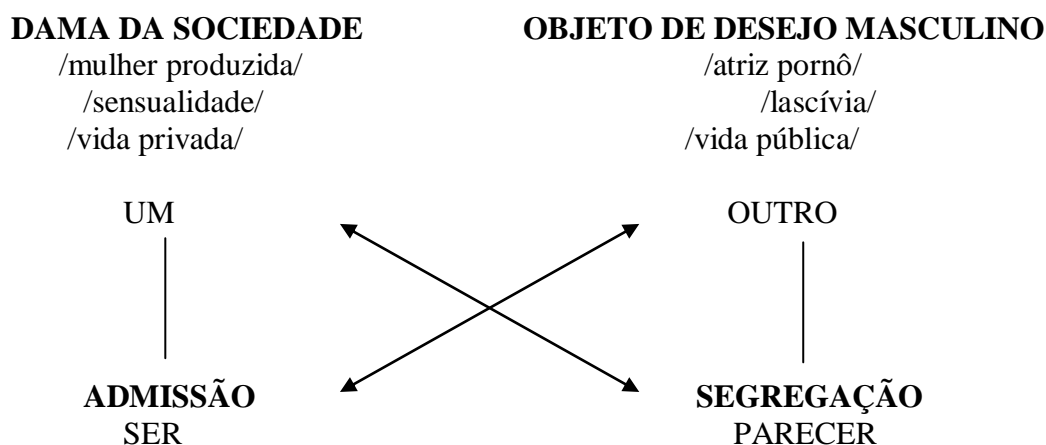
Na primeira cena, observamos a disposição de cores suaves, tecidos lânguidos que insinuam a silhueta feminina e objetos que remetem ao luxo (vestidos longos, jóias, cadeiras de veludo, ornamentos dourados etc.). Na segunda cena, porém, as cores são fortes, os tecidos são encorpados e ajudam a evidenciar os contornos do corpo feminino. Os objetos remetem ao fetiche sexual (máscara, coleira, *lingeries*, luvas, chicote etc.).

Na *primeira cena enunciativa*, temos a figurativização do valor /*dama da sociedade*/, ao passo que, na *segunda cena enunciativa*, está figurativizado o valor /*objeto de desejo masculino*/. Esses valores figurativizados fazem parte do imaginário coletivo, sendo que o

enunciatório recupera as imagens já moldadas e vinculadas a determinados valores sociais agregados à figura feminina.

Foram construídas no texto determinadas imagens, com base em figuras femininas estereotipadas. As imagens construídas pelas cenas enunciativas nos auxiliam a configurar dois simulacros no texto: dama da sociedade e atriz pornô. O primeiro *simulacro dama da sociedade* é figurativizado pelos valores /esposa/, /namorada/, /profissional bem sucedida/, /adaptada/, /admitida/ e /convívio social/. Por sua vez, o *simulacro atriz pornô* pode ser figurativizado por valores opostos como /amante/, /prostituta/, /dominadora/, /transgressora/, /marginalizada/ e /descaso social/. Ficam, então, estabelecidas as diferenças existentes entre os dois simulacros, sendo que atribuímos ao *simulacro dama da sociedade* a denominação *um* e ao *simulacro atriz pornô*, *outro*.

Os simulacros configurados representam, respectivamente, os valores /vida privada/ e /vida pública/. Conforme a teoria postulada por Landowski (2002, p. 50), transpomos para o quadrado semiótico os valores referendados aos simulacros analisados:



Landowski (2002) afirma que o *outro*, quando se encontra segregado, corre o risco de exclusão, mas pode ser admitido se houver a valorização de sua diferença; será convocado, então, a se alinhar pela normalidade local, de modo a se deixar assimilar. O *simulacro atriz pornô* está em contrariedade ao que é estipulado pela sociedade, pois a função laboral exercida por esse ator atriz pornô requer o desempenho de atos referentes ao estímulo do desejo sexual. A concepção cultural estabelece a preservação de intimidade no momento do ato sexual, uma vez que a pornografia é considerada uma “violação ao pudor, ao recato, à

reserva socialmente exigidos em matéria sexual” (HOUAISS; VILLAR, 2001). De acordo com os valores estabelecidos pela sociedade, que elege como grupo referente o do *simulacro dama da sociedade*, o *simulacro atriz pornô* está disjunto do valor /moralidade/, sendo assim passível de segregação social.

No que se refere à situação dos simulacros analisados, percebemos que na intimidade de suas vidas assumem a posição de damas da sociedade. Exercem, portanto, papel atribuído a esse simulacro, ou seja, seu papel social equivale ao do ser que se produz de maneira sensual, com indumentária que encobre seu corpo, mas deixa revelar sutilmente partes estratégicas que estimulam o olhar do outro a imaginar e tentar descobrir a silhueta oculta pelo traje elegante, atraindo para si lisonjeiros olhares masculinos. No entanto, ao assumirem profissional e publicamente o papel de atriz pornô, correspondem à figurativização de valores referentes ao *simulacro atriz pornô*: o ser que desempenha o papel social de atriz, que simula emoções e sentimentos, mas, nesse caso, relativos ao ato sexual propriamente dito. Desse modo, devem portar trajes apelativos e chocantes, pois querem atentar os olhares cobiçosos masculinos aos seus corpos torneados e exibidos por peças de roupas provocantes.

Nesse sentido, evocamos aqui o pensamento de Landowski (2002), cuja discussão foi transcrita em *Jogos ópticos em torno do ser: publicidade e/ou privacidade?* (cf. *supra*), acerca dos regimes de visibilidade dos atores em suas diferentes posições sociais. Entendemos tratar-se, no caso da análise em questão, de uma superexposição aos olhares alheios no tocante às suas vidas públicas, o que significa ser necessário que portem indumentária chamativa como ferramenta de trabalho. Há, então, uma propensão a se mostrarem demasiadamente, como bem afirmou Landowski (1992), ao se projetarem como corpos-objetos. No que concerne aos momentos de vida íntima, tais mulheres já não mais cumprem o mesmo papel social, ou seja, o de uma atriz pornô; cumprem agora o papel temático de uma mulher comum, pois ou são esposas, ou namoradas e/ou donas de casa. O enunciado que aqui reproduzimos demonstra a clara distinção feita pelas enunciatórias-atrizes quanto à vida íntima e à vida pública: “É diferente gravar e ter prazer. Em cena, o sexo é mecânico. Acontece de eu gozar, mas é raro. Tenho que me concentrar. Em casa, entre quatro paredes, posso relaxar” (LELLES; QUEIROZ, 2008, p. 74).

Percebemos que são dois os papéis temáticos cumpridos por esse simulacro de mulher configurado na matéria. Na intimidade cumpre o papel temático de uma dama da sociedade, ou seja, uma mulher comum, cujos valores a ele agregados são /esposa/, /namorada/, /mãe/ e /dona de casa/. Por isso, enquanto cumpre o papel temático de uma dama da sociedade, é

admitida para o convívio social. No entanto, em público, por motivos profissionais, deve cumprir papel temático de uma atriz pornô. Em razão de também assumir tal papel, não corresponde mais aos valores do grupo de referência – damas da sociedade. Ao cumprir o papel de atriz pornô é marginalizada socialmente, o que pode ser visualizado no seguinte relato:

Depois das filmagens, porém, veio a ressaca. “Passei uma semana arrasada”, diz. “Eu pensava: Todas as portas se fecharam. Nenhum homem jamais vai se interessar por mim”. [...] Mas o lado mais duro da carreira, acredita Helaine, é o preconceito. “Quando comecei, era xingada na rua. Mas sempre levantei a cabeça”. (LELLES; QUEIROZ, 2008).

Além disso, diante da observação das duas cenas enunciativas constantes da matéria, percebemos a importância não só da projeção das imagens das mulheres, como também a reflexão das mesmas por meio do espelho. É pertinente, então, que apontemos a definição do termo espelho antes de elucidarmos a discussão em torno de seu significado e sua simbologia.

Houaiss e Villar (2001) consideram espelho como sendo a “superfície extremamente polida, localizada na fronteira entre dois meios ópticos e que reflete a luz que sobre ela incide”, ou, ainda, o “objeto com as características acima, geralmente emoldurado, preso verticalmente numa parede, porta de armário etc., ou com cabo para segurar, usado para que alguém se veja enquanto veste, se barbeia, se penteia etc., ou para adornar o ambiente” (HOUAISS; VILLAR, 2001).

Conforme já destacamos na descrição das cenas enunciativas, vemos na primeira delas que há uma mulher no centro da fotografia (figura 1) e que ela segura um pequeno espelho na mão direita. Há também mais dois espelhos: um que adorna a parede e nos permite visualizar o ambiente; outro que compõe o toucador. Por que uma dessas mulheres segura o espelho em uma das mãos, posicionado à sua frente, na altura de seu rosto, entendemos que ela vê a imagem de seu próprio rosto refletida pelo espelho. Em termos semióticos, trata-se da reflexão da imagem do sujeito para si mesmo, no momento em que se constrói para si mesmo. Evocamos, assim, o mito de Narciso, cuja figura ronda o imaginário cultural como aquela do ser que se inebria com a reflexão de sua própria imagem nas águas cristalinas de um riacho, uma vez que “Narciso é arrebatado pela sua imagem n’água / Leva um choque com a visão de si mesmo / olha fixamente a imagem / olha com admiração tudo o que vale a pena ser olhado” (OVIDE, 1957 *apud* SILVA, 1995, p. 130).

Na cena enunciativa analisada, verificamos o fato de a reflexão da imagem do rosto da mulher que segura o pequeno espelho denotar uma evidência ao rosto e, por isso, uma valorização do *eu*. O sujeito está ali figurativizado como o ser que ama a si próprio, tal como aconteceu com Narciso. Percebemos, então, a configuração patêmica de um sujeito a contemplar sua própria imagem e também preocupado com a reflexão de uma imagem que agrade aos olhares alheios, denotando assim uma beleza sensual.

Para Umberto Eco (1989), há um efeito de sentido mágico na relação do homem com o espelho, visto que ele “[...] não somente nos permite olhar melhor o mundo mas também ver-nos como veem os outros: trata-se de uma experiência única, e a espécie humana não conhece outras semelhantes” (ECO, 1989, p. 18). Sendo assim, o espelho, nessa cena enunciativa, cumpre o papel do actante que coadjuva com o ator, cujo papel temático é o de uma dama da sociedade. O único modo possível de o sujeito poder ver sua própria imagem é por meio da imagem refletida pela luz incidida na superfície do espelho que, dessa forma, crê na fidelidade da radiação luminosa da imagem especular. Ainda de acordo com Eco (1989, p. 17), “confiamos nos espelhos assim como confiamos, em condições normais, nos próprios órgãos perceptivos”.

É importante, portanto, que apontemos o pensamento de Eco (1989, p. 17, grifo do autor) acerca do uso que o homem faz do espelho, ou seja, sobre “[...] uma *pragmática* do espelho”. Antes de tudo, o teórico italiano discorre que é preciso saber que há um espelho à nossa frente e que saibamos também que a imagem percebida é uma imagem especular. Então, de acordo com o linguista italiano,

[...] partimos sempre do princípio de *que o espelho “diga a verdade”*. [...] Ele não “traduz”. Registra aquilo que atinge da forma como o atinge. Ele diz a verdade [...]. O cérebro interpreta os dados fornecidos pela retina, o espelho não interpreta os objetos. (ECO, 1989, p. 17, grifos do autor).

Na mesma cena enunciativa, vemos também a imagem de outras duas mulheres, com seus olhares dirigidos àquela que segura o espelho. Poderíamos considerar como invejosos tais olhares? Ao lançarmos olhares analíticos e tomando por base a teoria semiótica, a resposta é negativa. Vejamos o motivo.

Em *Semiótica das Paixões*, Greimas e Fontanille (1993) apontam duas formas de inveja, de acordo com as definições do dicionário. Para os autores, inveja “[...] de um lado, ‘é

sentimento de tristeza, de irritação ou de ódio que nos anima contra quem possui um bem que não temos’, e de outro lado, ela pode também ser entendida como o ‘desejo de gozar de uma vantagem, de um prazer igual ao de outrem’” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 176, grifo dos autores). Eis que estão presentes, nas definições transcritas, termos que exprimem valores disfóricos tais como /tristeza/, /irritação/, /ódio/, pois o sujeito invejoso considera como rival o sujeito possuidor da coisa que não possui. Seu objeto-valor é a coisa possuída, de modo que sua *performance* é modalizada pelo querer tomar para si esse objeto, retirando-o de seu sujeito rival.

Analisando a questão em nível mais aprofundado, percebemos que se trata, portanto, de uma emulação figurativizada na cena. Mas por quê emulação? De acordo com Greimas e Fontanille (1993, p. 174, grifo dos autores), a emulação é o “[...] ‘sentimento que leva a igualar ou ultrapassar alguém em mérito, em saber, em trabalho’”. No caso, os olhares voltados para a mulher com o espelho transmitem-nos uma sensação eufórica, haja vista o fato de também contemplarem a imagem dessa mulher. É possível entender que a situação demonstrada figurativiza uma simultaneidade de objetos-valores, pois elas desejam ser tão belas, desejadas e poderosas quanto a outra. Isso, então, caracteriza a vontade de se igualarem e serem dignas do mesmo mérito.

Como se não bastasse, Greimas e Fontanille (1993) ao discorrerem sobre a emulação, bem afirmaram o seguinte: “Para que haja emulação, é preciso que S₂ tenha dado provas, em seguida que S₁ iguale ou ultrapasse S₂, o que faz de S₁ o ‘êmulos’ e de S₂ o modelo, o sujeito de referência” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 176, grifo dos autores). Na cena enunciativa, a mulher que segura o espelho ocupa a posição central e, por isso, a de destaque, o que nos leva a crer na sua condição de sujeito referencial, do ser que cumpre o papel temático de modelo. É ele o nosso S₂, ou seja, o sujeito com o qual o êmulos (S₁) deseja se igualar. Sendo assim, o enunciador simula um efeito de proximidade com o enunciatário que, por identificação espelhada¹, possa se ver no lugar não só dos sujeitos êmulos, ou seja, as duas mulheres que dirigem seus olhares para a que ocupa a posição central, modalizando um fazer querer ser igual ao sujeito considerado o modelo, como também, e principalmente, possa se ver ocupar o lugar do sujeito referencial, o que significa poder também ter uma imagem de beleza e elegância.

¹ Sobre o termo identificação espelhada, reproduzimos aqui o pensamento de Edward Lopes (1986, p. 88, grifo do autor): “[...] o espectador, que começara observando o ator em cena [...] como ‘um outro, não-eu’, embreia a dado instante a identidade dele, assumindo-o e personificando-o por espelhamento, quando passa a observar aquele mesmo ator em cena não mais como ‘um outro, não eu’, mas como ‘um outro eu’.”

Passemos agora para a análise da segunda cena enunciativa. Nela, como já descrito, estão presentes as mesmas mulheres da primeira cena enunciativa, ocupando o mesmo ambiente. No entanto, não mais estão vestidas elegantemente, mas sim portam indumentária provocante, chamativa e que revela os contornos corporais. A mulher que ocupa a posição central não mais segura o espelho nas mãos, mas permanecem nas mesmas posições os dois espelhos maiores: o da esquerda a nos revelar o ambiente; o da direita, compondo o toucador, reflete a imagem de uma parte do corpo de uma das mulheres (figura 2).

Tomando por base o que Eco (1989) discute sobre o enquadramento de imagens no espelho, e afirma que:

O espelho é sempre o artifício que enquadra, e o fato de incliná-lo de um certo modo explora esta sua propriedade. Mais uma vez, o artifício semiósico não diz respeito à imagem especular (que, como sempre, restitui as coisas tal como o espelho as vê) mas à manipulação do canal. (ECO, 1989, p. 30)

O espelho enquadra, no caso, a imagem das costas e da nuca desse ator, revelando assim uma faceta de sua intimidade, de modo que o enunciatário possa ver o que supostamente não seria revelado pela fotografia. A figurativização desse espelho representa a modalização do valor provocação², pois contribui para a demonstração e valorização corporal, colocando em evidência a imagem para o enunciatário – o outro. É o reflexo da imagem para o outro que está em evidência, não o rosto, mas sim o corpo, ali colocado no quadro de estratégias sedutoras, sendo projetada sua imagem como a de um corpo-objeto. Nessa cena enunciativa, vemos corpos-objetos, inseridos no quadro de estratégias de sedução, para nos revelar o poder de uma beleza provocante.

Além disso, é possível visualizar que dois atores – a atriz que está em frente ao toucador e a outra que está na posição central – têm seus olhares voltados para o enunciatário e são igualmente provocantes. Pelo fato de tais atores cumprirem agora o papel temático atriz pornô, os olhares por eles lançados ao enunciatário somente poderiam ser provocativos. A provocação, no sentido de atrair os olhares alheios – no caso, esse outro é um ser do sexo masculino –, tem o intuito de chamar a atenção de sua clientela. Assim, esses atores, enquanto cumprem o papel temático de atrizes pornôs, tendem a se projetar como *objeto de desejo*

² O termo deve ser aqui entendido com o sentido de “chamar atenção e agir de modo a estimular a aproximação com objetivo sexual; atrair, tentar, convidar”, como definiram Houaiss e Villar (2001).

masculino, uma vez que o imaginário social atribui o fato de um indivíduo do sexo masculino se sentir atraído por situações deste tipo³.

Notamos ainda, a configuração do luxo nas duas cenas enunciativas, tendo em vista o ambiente, que nos remete a uma sala de um antigo palácio renascentista; as roupas, sejam os lânguidos e elegantes vestidos de damas da sociedade, sejam as provocantes peças e acessórios das atrizes pornôs. No entanto, a diferença diz respeito à motivação do valor /luxo/ dada às configurações dos simulacros.

Para que explanemos essa alteridade, antes é preciso adentrar na conceituação de carência e falta apontada por Houaiss e Villar (2001). O termo *carência* é definido como “falta de algo necessário” (HOUAISS; VILLAR, 2001) e, num sentido figurado, “necessidade afetiva” (HOUAISS; VILLAR, 2001); já o termo *falta* corresponde à “supressão de um bem ou de uma faculdade ou estado considerados normais” (HOUAISS; VILLAR, 2001).

Com base nisso, afirmamos a possibilidade de distinção dos termos falta e carência, pois concordamos com o pensamento de E. Nascimento e M. C. Leonel (2007). *Falta* é considerada uma privação social de caráter exógeno ao ser humano, sendo que a *carência* se refere a uma privação natural de caráter endógeno.

Ao *simulacro dama da sociedade* atribuímos o valor /carência/. Na cena estereotipada, esse sujeito cumpre o papel temático de uma dama da sociedade: uma mulher chique, poderosa e que se veste de maneira sensual, mas com classe e elegância porque está adequada ao evento do qual vai participar, por exemplo, uma festa luxuosa. O exercício da sedução é voltado para sua diversão, pois ela se veste sensualmente para atrair os olhares alheios e, dessa forma, poder se sentir bela. A atribuição da /carência/, nesse caso, corresponde a uma questão endógena, ou seja, é inerente ao ser humano ser belo. O motivo /luxo/ está atrelado ao valor /diversão/.

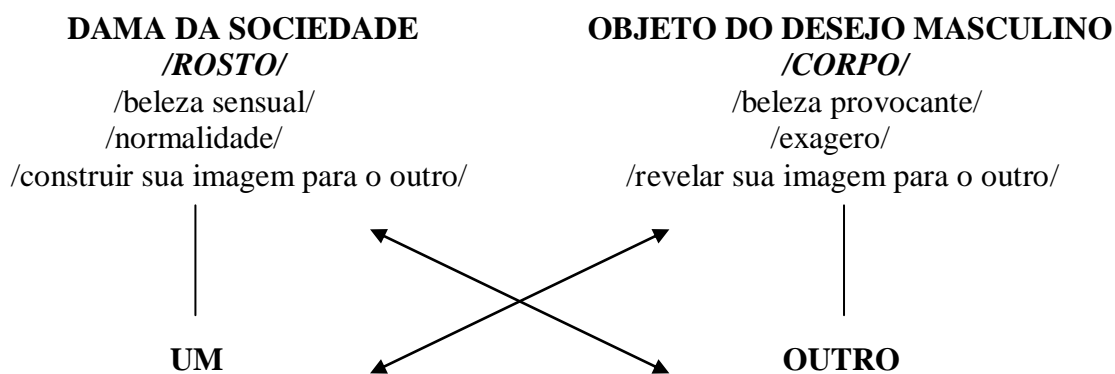
No tocante ao valor /falta/, atribuímo-lo ao *simulacro atriz pornô*, que na segunda cena estereotipada cumpre o papel temático de uma estrela de filmes pornográficos. Em situações desse tipo, uma atriz pornô deve se vestir de maneira provocante, de maneira a evidenciar/mostrar seu corpo, para atrair os olhares alheios. Portanto, o motivo para que se vista assim advém de sua atividade laboral, sendo que a roupa é considerada, então, uma ferramenta de trabalho. Além disso, o exercício de sua função requer que reflita uma imagem bela. Já nesse caso, a atribuição da /falta/ corresponde a uma questão exógena, pois é preciso

³ O universo pornográfico é um mercado de alta rentabilidade e atrai um número majoritário de seres masculinos. Além disso, é uma característica psicológica atribuída a seres desse sexo o fato de se sentirem estimulados sexualmente pelo que abrange o visual.

ser exageradamente bela para se trabalhar nesse ramo de atividade. Então, o motivo /luxo/ nessa cena está relacionado ao valor /trabalho/.

Construir ou revelar sua imagem para o outro

Dito isso, podemos transpor para o quadrado semiótico os valores referendados à beleza, no tocante a cada um dos simulacros de mulher analisados:



Podemos discutir a valoração da beleza, conforme transpusemos no quadrado semiótico acima. Em se tratando do *simulacro dama da sociedade*, vimos que há uma valorização do *eu*, da construção de sua imagem para o outro, valores esses figurativizados pela imagem de seu rosto refletida pelo espelho. Destacamos, então, as figuras /espelho/ e /rostos/. Ainda mais, percebemos que se trata de uma beleza considerada comum e, por esse motivo, padronizada, evidenciando um rosto bonito e projetando uma imagem de elegância. A produção de seu visual, portanto, agrega o valor /desejo/, pois esse ator dama da sociedade quer se produzir para ser desejável.

No que se refere ao *simulacro objeto de desejo masculino*, a valorização é dada ao *outro*, à revelação de sua imagem para o outro, o que está configurado no texto pela imagem das costas e da nuca de uma das atrizes refletidas pelo espelho do toucador. São reveladas partes do corpo ali evidenciado, que nos fazem perceber a valorização corporal, sendo possível destacar as figuras /espelho/ e /corpo/. Por isso, visualizamos uma beleza que não é tão comum, pois foge do padrão, evidencia o corpo. No entanto, para o imaginário social, o

que a mulher deve evidenciar é seu rosto, não seu corpo. Trata-se, então, da configuração de uma beleza exagerada, em razão da projeção de uma imagem provocante. O motivo para que produza seu visual está relacionado ao valor /objeto/, pois para cumprir o papel temático de uma atriz pornô, deve se produzir de modo a revelar/expor seu corpo e se tornar alvo de olhares masculinos.

Recapitulando o que foi explanado por Greimas e Courtés (1988) acerca das modalizações do ser e do parecer⁴, vemos que no nível do parecer, o *simulacro dama da sociedade* está modalizado pelo valor /rosto/. No entanto, pelas figuras que compõem o *simulacro atriz pornô*, entendemos que no nível do ser a modalização diz respeito ao valor /corpo/.

Com base na configuração dos simulacros analisados, podemos perceber que, na intimidade, são mulheres que cumprem o papel temático de damas da sociedade, ao se produzirem de maneira sensual, porém elegante. No entanto, profissionalmente, são atrizes pornôs, e ao cumprirem esse papel temático, devem se produzir de maneira sensual, porém provocante. Para elas, tais papéis estão claramente definidos e podem ser separados. Isso acontece, pois são seres adaptados à realidade social de nossa contemporaneidade e correspondem à configuração de valores referentes ao termo “modernidade” (leia-se: contemporaneidade): buscam por meios que proporcionem a felicidade, de modo a transgredirem normas sociais, se necessário. É preciso, porém, se assimilarem ao grupo tido como referência, por fatores de necessidade de convivência.

Assim, enquanto a isotopia /vida privada/ corresponde à configuração de valores do *simulacro dama da sociedade*, a isotopia /vida pública/ está figurativizada pelos valores do *simulacro atriz pornô*. Em outras palavras: na esfera de vida privada, são mulheres casadas ou solteiras, que têm ou não filhos, cuidam de suas casas e cumprem o papel temático de dona de casa e, portanto, adequadas ao papel temático de damas da sociedade. Socialmente, porém, desempenham um trabalho cuja função não é admitida, pelo fato de serem consideradas profissionais do sexo. Profissionalmente, cumprem o papel temático de uma atriz pornô; por isso, devem portar roupas que apelam provocativamente o desejo sexual masculino.

⁴ Credo que o desenvolvimento da veridicção se baseia na oposição entre o parecer e o ser, Greimas e Courtés (1988) projetaram a categoria modal da veridicção “[...] pela colocação em relação de dois esquemas: o esquema parecer/não-parecer é chamado de manifestação, o do ser/não-ser, de imanência. É entre essas duas dimensões da existência que atua o ‘jogo da verdade’ [...]” (GREIMAS; COURTÉS, 1988, p. 488, grifo dos autores). Isso corresponde a analisar de que maneira estão modalizados os simulacros no nível do parecer e também o que deles fica imanente, no tocante às modalizações do nível do ser.

Não fosse isso bastante, na tentativa de fisgar a atenção do enunciatário, o enunciador figurativiza uma identidade que há entre o simulacro atriz pornô e o *simulacro dama da sociedade*: tanto um quanto outro simulacro exerce, em dado momento, um mesmo papel temático, seja ele o de mulher que se veste de maneira sensual/provocante para despertar desejo aos olhares alheios – masculinos ou femininos.

Parece-nos que a presença dos relatos desse simulacro atriz pornô na revista *Marie Claire* tem o intuito velado de fisgar a atenção daquele eleito seu enunciatário. O enunciador constrói seu texto de modo a criar um efeito de sentido de empatia com o enunciatário. Na tentativa de fazer com que seu enunciatário se identifique com o simulacro que está ali construído, age no sentido de persuadi-lo a se comportar de modo adequado a certos parâmetros. O enunciador veicula, portanto, por meio de seu texto, a ideia de um aviso, ou seja, para que seu enunciatário garanta seu posicionamento no grupo de referência, é preciso que se vista de maneira clássica. É permitido que seus trajes insinuem seus contornos corporais, porém não lhe é possível mostrar demasiadamente seu corpo, senão o enunciatário arrisca-se a ser considerado um ser vulgar.

Desse modo, percebemos ainda que o enunciador delineia em seu texto um programa narrativo cujo objetivo é ensinar o enunciatário a ser um sujeito que cumpra o papel temático de uma mulher clássica⁵.

Além disso, o enunciador tem o intuito de poder veicular normas sociais que são consideradas os ditames para a vida do grupo de referência – *simulacro dama da sociedade* –, mas de forma adaptada aos valores contemporâneos. Isso quer dizer que é permitido à mulher atual se vestir de modo sensual, insinuante e que, por isso, atraia os olhares alheios: os femininos, para que possam ser motivo de exemplo, tal qual um modelo a ser copiado; os masculinos, para que se sintam tentados a desvelar o que está encoberto.

Referências

ECO, U. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

⁵ Entenda-se aqui o termo clássica conforme acepção dada por Houaiss e Villar (2001): “que serve como modelo, exemplar; que segue ou está de acordo com os cânones ou usos estabelecidos ou que é conforme um ideal; tradicional.”

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. CD-ROM.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et. al. São Paulo: Cultrix, 1988.

_____; FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões*. Tradução de Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

LANDOWSKI, Eric. **A sociedade refletida**: ensaios de sociosemiótica I. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.

_____. *Presenças do outro*: ensaios de sociosemiótica II. Tradução de Mary A. L. de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LELLES, P., QUEIROZ, R. O que essas mulheres têm em comum? Elas são estrelas de filme pornô. *Revista Marie Claire*. São Paulo, n. 209, p. 72-78, ago. 2008.

LOPES, E. *Metáfora*: da retórica à semiótica. São Paulo: Atual, 1986.

NASCIMENTO, E. M. F. S.; LEONEL, M. C. Vidas secas: o romance e o filme. In: CARMELINO, A. C. et al. (org.). *Nos caminhos do texto*: atos de leitura. Franca: UNIFRAN, 2007. p. 39-59.

OVIDE. *Les métamorphoses*. Tradução de G. Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1957. In: SILVA, I. A. *Figurativização e metamorfose*: o mito de Narciso. São Paulo: EdUNESP, 1995.

RAQUEL, T. *A evolução da mulher no mercado de trabalho*. 31 ago. 2008. Disponível em: <<http://www.webartigos.com/articles/5115/1/a-evolucao-da-mulher-no-mercado-de-trabalho/pagina1.html>>. Acesso em: 27 abr. 2009.