

**UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
RAQUEL KÄMPF**

PARA UMA ESTÉTICA NA PORNOGRAFIA

**PALHOÇA
2008**

Raquel Kämpf

Para uma Estética na Pornografia

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientador: Prof. Fernando Simão Vugman

Palhoça

2008

Folha de Assinaturas

EPÍGRAFE

“No seio da natureza o homem criou um mundo à parte, composto por conjunto de práticas, instituições, ritos e idéias que chamamos cultura. A sexualidade é cultura por ser uma criação e por suas funções na sociedade. Uma das finalidades da sexualidade é domar o sexo e inseri-lo na sociedade. Sem sexo não há sociedade, pois não há procriação; mas o sexo também ameaça a sociedade. O sexo é tremor, pânico, explosão vital. O sexo é subversivo: ignora as classes e hierarquias, as artes e as ciências, o dia e a noite; dorme e só acorda para fornicar e volta a dormir. Nova diferença com o mundo animal: a espécie humana padece de uma insaciável sede sexual e não conhece, como os outros animais, períodos de excitação e períodos de repouso. Ou dito de outra forma: o homem é o único ser vivo que não dispõe de uma regulação fisiológica e automática da sexualidade.

Assim como nas cidades modernas ou nas ruínas da Antiguidade, figuras do falo e da vulva às vezes aparecem nas pedras dos altares ou nas paredes das latrinas. Príapo em ereção perpétua e Astarte em sinuoso e eterno cio acompanham homens em todas as suas peregrinações e aventuras. Por isso teve-se que inventar regras que ao mesmo tempo canalizam o instinto sexual e protegem a sociedade de seus excessos. Em todas as sociedades há um conjunto de proibições e tabus – também de estímulos e incentivos – destinados a regular e a controlar o instinto sexual. Essas regras servem simultaneamente à sociedade (cultura) e à reprodução (natureza)”.

OCTAVIO PAZ

RESUMO

O presente estudo analisa elementos estéticos dos filmes pornográficos e sua evolução desde o início da década de 1910, passando pelos filmes em película dos anos 1970 e chegando aos filmes realizados em VHS e em novas tecnologias audiovisuais contemporâneas. As transformações estéticas observadas são relacionadas com transformações culturais da sociedade ocidental ao longo deste período. A partir dos conceitos de pornografia e suas relações com o poder, do estudo da estética na psicanálise freudiana e lacaniana, da definição de fetiche e cultura *commodity*, das considerações de Jameson sobre o fim das narrativas e da morte do sujeito, fez-se uma breve análise dos primeiros filmes pornográficos de 1915, os filmes da década de 1970, como *Garganta Profunda*, *Emanuelle*, *A História de "O"*, e os filmes pornográficos atuais, realizados com tecnologia digital.

Palavras chave: estética; pornografia; cinema; filme pornográfico.

ABSTRACT

The present study analyses aesthetic elements of pornographic films and its evolution since the beginning of the decade of 1910, passing for films in movies of year 1970 and arriving at the films carried through in VHS in new audiovisuals technologies. The observed aesthetic transformations are related to the cultural transformations of occidental society throughout this period. From the concept of pornography and its relation to the theory of power by Foucault, the study of aesthetic in Freud's and Lacan's psychoanalysis, from the definition of fetish and culture commodity, and the considerations of Jameson on the end of the narratives and the death of the "I", one brief analysis of the first films of 1915 became, the films of the decade of 1970, as *Deep Throat*, *Emmanuelle*, *The History of "O"*, and the current pornographic films carried through in digital technology.

Key words: aesthetic; pornography; movie; pornographic film.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	07
1.1 CONSIDERAÇÕES GERAIS.....	07
1.2 JUSTIFICATIVAS DO TRABALHO.....	09
1.3 OBJETIVOS.....	11
1.3.1 Objetivos Gerais.....	11
1.3.2 Objetivos Específicos.....	11
1.4 METODOLOGIA	12
1.4.1 Método.....	12
1.4.2 Objeto do estudo.....	12
2 REVISÃO DA LITERATURA	13
2.1 HISTÓRIA DA PORNOGRAFIA.....	13
2.2 O CINEMA COMO DISCURSO ESPECÍFICO.....	28
2.3 UMA NOÇÃO ESTÉTICA NA PSICANÁLISE DE FREUD.....	32
2.4 A MULHER SOB O OLHAR MASCULINO NO CINEMA.....	33
2.5 O SUJEITO MODERNO E O SUJEITO PÓS-MODERNO.....	37
3 SOBRE A HISTÓRIA E A ESTÉTICA PORNÔ	46
3.1 PEQUENA HISTÓRIA DO FILME PORNÔ.....	46
3.2 A MUDANÇA DE FILME PARA VÍDEO NA PORNOGRAFIA.....	50
4 CONCLUSÃO	69
5 FILMOGRAFIA	73
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	74

1 INTRODUÇÃO

1.1 CONSIDERAÇÕES GERAIS

O sexo tem provido o cinema com uma de suas maiores atrações. A presença do sexo no cinema tem um poder forte de sedução e pode prover imagens e idéias que afetam expectativas, fantasias, a sexualidade e o desejo.

O sexo e o cinema têm uma relação íntima, especial e algumas vezes tempestuosa. O sexo no cinema mostra atos transgressivos, violência, relações de domínio e trás noções idealizadas do sexo como uma expressão do amor platônico e romântico. O sexo tem causado, provavelmente, mais controvérsias do que qualquer outro aspecto do cinema; é um assunto que flutua entre os extremos do liberalismo e do conservadorismo.

Através da história do sexo no cinema, pode-se ver que a definição e a compreensão de conceitos relacionados ao tema são tão variados quanto a civilização, a perversão, o prazer, a moralidade, a vergonha, o amor, a obscenidade, e são todos temas de re-interpretação e mudança.

O sexo no cinema é estruturado por uma ampla variedade de fatores, alguns formais e genéricos, alguns relacionados às instituições que regulam o que é permitido e o que é proibido ser visto, e outros baseados nas configurações mais gerais do contexto sócio-cultural no qual um filme é produzido e consumido.

O filme pornô tem uma história que de algum modo é paralela à do cinema *mainstream*. Passando pelas exhibições nos cinemas no início dos anos 1970 para o VHS e para o *marketing* caseiro em 1980.

De acordo com Lehman (2006) quando o cinema e os filmes começaram a ser aceitos como objeto de estudo pela academia, este foi inserido no debate sobre a distinção entre alta cultura e cultura de massas, o que implicou em um embate ideológico em torno da possibilidade de se criar um cânone e da sua própria definição. De todo modo, a partir da aceitação dos estudos de cinema como disciplina acadêmica, bem como de seu status de arte, o pornô passou a disputar um lugar no cânone cinematográfico o que se traduziu numa disputa entre o que era filme erótico e o que era apenas pornografia. No caso dos filmes pornôs,

havia ainda a implicação de seu poder desestruturador dos valores estabelecidos. Há, ainda, que observar que dentro da área da representação sexual tem-se outra versão da dicotomia erótico/pornô. A primeira possui algum valor compensatório, prazeres e significados; enquanto a última apela somente para interesses moralmente reprováveis.

A pornografia moderna, mais conhecida do público em geral, originou-se com a invenção da fotografia e com a disseminação fácil e barata de fotografias da sexualidade explícita para as massas, sendo que anteriormente a sexualidade explícita e o material erótico eram feitos apenas para a classe abastada e para a alta literatura. Lehman (2006) observa que a exibição pornográfica de filmes de 1970 no cinema tem uma pequena linha narrativa, freqüentemente envolvendo um problema sexual que motiva o homem e a mulher na história a manter encontros sexuais freqüentes, envolvendo uma variação de posições sexuais e um número de parceiros e culminando numa orgia.

Há outro problema que desafia a tentativa de se traçar uma distinção precisa entre arte e pornografia: alguns filmes, romances e trabalhos de arte moveram-se diretamente de uma categoria para outra ao longo do tempo. Para compreender tal fato, deve-se olhar para a história do cinema e também para a história da arte e da literatura. Podemos citar a obra do Marquês de Sade, provavelmente o mais famoso nome na história da pornografia. Se existia um obsceno, pornógrafo e blasfemo, este era o Marquês de Sade e, provavelmente, todas as pessoas “certas” nos lugares “certos” na França do século dezanove também sabiam disso no minuto que o viam. Entre outras coisas, seu trabalho foi censurado e ele acabou na prisão. Mais tarde os trabalhos de Sade foram publicados e seus livros foram vendidos para as bibliotecas das universidades para serem estudados e ensinados. Assim, este pornógrafo banido e preso em um século passou a ser publicado em edições escolares, incluído no currículo universitário e produzido em filme para o mercado livre.

Na introdução escrita por Costa e Cevalco (1995, p. 07) do livro “Pós-Modernismo, ou a lógica cultural do capitalismo tardio” de Jameson (2000) compreende-se:

O pós-modernismo como um componente do estágio atual da história, que investiga suas manifestações culturais - como o vídeo, o cinema, a literatura, a arquitetura, a retórica sobre o mercado - não só como veículos para um novo tipo de hegemonia ideológica, a qual é funcional para o novo estágio do capital globalizado, mas também como configurações que permitem ao crítico de cultura destrinchar as novas formas do coletivo.

Ainda nesta introdução, Durham (1990, p.14), salienta que:

Na cultura pós-moderna, a própria "cultura" se tornou um produto, o mercado tornou-se o seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem. O pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo. O "estilo de vida" da superpotência tem, então, com o "fetichismo" da mercadoria de Marx, a mesma relação que os mais adiantados monoteísmos têm com os animismos primitivos ou com as mais rudimentares formas de idolatria.

Portanto, neste estudo, o exame do cinema pornográfico como uma variedade de expressão da cultura contemporânea é também analisado com base nas considerações de Jameson sobre o fim das narrativas, a morte do sujeito e as incompatibilidades cada vez mais acentuadas entre as possibilidades de figuração disponíveis para a cultura na economia do capitalismo tardio.

1.2 JUSTIFICATIVAS DO TRABALHO

Pelo contraste entre o consumo disseminado da pornografia e a reprovação social que paira sobre esta, em uma época em que nada mais parece capaz de causar choque.

A pornografia também deve ser estudada como uma forma de compreender a sexualidade humana. Um dos mais simples mitos sobre pornografia é o de que o pornográfico constitui uma categoria natural. Entretanto, como todo gênero ou forma de expressão, o filme pornô é uma categoria ideológica que possui diferentes significados de acordo com o momento histórico. Certos tipos de formas explícitas de representação sexual, que chegam ao público em determinado contexto no tempo, podem dizer muito sobre a cultura daquele momento. Pesquisadores, como Linda Williams, têm notado, por exemplo, que a exibição do filme pornô de 35 mm no cinema emergiu ao redor do período do movimento feminino e as histórias, como a do filme *Garganta Profunda* (1972), permitem essa

relação ao tomar como tema as dificuldades da protagonista em atingir o orgasmo em suas experiências sexuais.

O pornô pode também ser estudado em relação ao desenvolvimento de novas tecnologias. Dois exemplos da intersecção do pornô com a tecnologia incluem o vídeo, especialmente o VHS, em um primeiro momento, e a *internet*. Com o advento do vídeo caseiro, as pessoas não precisavam mais sair para ver pornografia; elas podiam fazê-lo no conforto de suas casas. Além disso, casais se permitiam filmar a si mesmos fazendo sexo. Pela primeira vez na história tornava-se possível que pessoas se filmassem em atos íntimos, de forma barata e relativamente simples. Similarmente, a câmera Polaroid tornou simples e privado pela primeira vez para qualquer pessoa tirar fotos nuas de si mesma e de outros.

A *internet* tem tido um enorme impacto sobre a distribuição e o consumo de pornografia. Inicialmente, assim como o vídeo, reciclou as velhas exibições de filmes 35 mm para uso doméstico, mostrando fotos de celebridades nuas e cenas de nudez tiradas de filmes comerciais. Desta forma, vídeo e *internet* se tornaram novas tecnologias apresentando velhos conteúdos. Mas, assim como os vídeos pornôs caseiros criaram novas formas, a *internet* também as criou e um dos exemplos mais interessantes são os *sites* e vídeos amadores, apresentando atores não-profissionais.

A tecnologia digital torna fácil tirar fotos ou fazer vídeos e distribuí-los pelo mundo, criando uma galeria interminável e permanentemente disponível. E, diferentemente das fotografias Polaroid, apresentam alta definição. A implicação disso é imensa. Antes da *internet*, pessoas comuns não tinham como distribuir imagens de si mesmas, embora tivessem tecnologia para criar tais imagens. Além disso, a distribuição sem necessidade de intermediação de terceiros é instantânea e produz respostas instantâneas. A *internet* também capacita pessoas que são fisicamente ou psicologicamente isoladas em seus gostos ou práticas sexuais para se tornarem parte de uma comunidade de pessoas que dividem estas predileções. É difícil exagerar o impacto disto na sexualidade, na auto-imagem e no imaginário de cada um.

Por constituir um negócio que envolve cifras e números superlativos, com as correspondentes implicações sociais, atualmente com dimensões certamente globais.

1.3 OBJETIVOS

1.3.1 Objetivo Geral

O objetivo primeiro deste estudo é investigar as diferenças estéticas que se deram em filmes pornográficos a partir do advento do VHS (vídeo-cassete), relacionando as transformações de cunho tecnológico do filme pornô das últimas décadas na sociedade ocidental com aquelas de cunho cultural (econômicas, sociais e históricas).

1.3.2 Objetivos Específicos

A primeira etapa inicia com um panorama da história da pornografia. Desde a definição do conceito, à importância do tema na literatura, incluindo o nascimento de um discurso político, técnico e econômico ao se falar de pornografia.

A segunda etapa tem início com a discussão da questão da especificidade cinematográfica que vai ser abordada do ponto de vista da tecnologia, da linguagem, da história e institucional.

Na terceira, será discutida a noção de *unheimlich* (*uncanny*, ou estranho-familiar), conceituado por Freud.

Na quarta, será desenvolvido o tema sobre a imagem da mulher e o papel do voyeurismo, do fetichismo e do narcisismo na construção de uma visão masculina da mulher.

A quinta, apresenta uma abordagem psicanalítica sobre o sujeito moderno e hiper-moderno em Freud e Lacan e considerações sobre a estética pornô dentro deste paradigma.

Para finalizar, apresentamos a análise de algumas mudanças ocorridas nos filmes pornográficos em diferentes épocas, do início de sua projeção em cinema até o momento, e a análise fílmica e cultural da passagem de alguns filmes pornográficos do cinema para o vídeo.

1.4 METODOLOGIA

1.4.1 Método

Investigar, através de pesquisa bibliográfica, os filmes pornográficos para observar e descrever a estética desses filmes e suas relações históricas e culturais.

1.4.2 Objeto do estudo

Serão estudados os seguintes filmes: *Emanuelle*, *A História de "O"*, *Garganta Profunda* e filmes pornográficos americanos atuais.

2 REVISÃO DA LITERATURA

2.1 HISTÓRIA DA PORNOGRAFIA

Muitos autores vêm explorando o tema da estética, não apenas de grandes obras de arte, mas também de objetos a princípio sem fins artísticos, mas voltados para o entretenimento, para a promoção comercial ou para a satisfação de pulsões eróticas, como determinadas imagens provenientes do cinema, da televisão e outras mídias. O estudo da estética nunca foi algo absoluto e imutável, pois assumiu faces diversas para cada período histórico. Por isso, como se vê, não existem regras únicas para todos os povos em todas as épocas, mas antes diferenças.

Pode-se considerar que a civilização ocidental tem se transformado de maneira muito dinâmica, especialmente a partir do evento da reprodução e disseminação de imagens visuais de modo sem precedentes. Isto tem implicações nas formas de desejar e representar o corpo. São alguns exemplos de eventos históricos decorrentes destas transformações: a instituição matrimonial, o adultério, a liberação e afrouxamento das relações sociais, a independência da mulher, o aparecimento de métodos anticoncepcionais mais eficazes e menos perigosos e a mudança de crenças e valores em relação ao corpo. A gradativa mudança da forma de apresentação dessas imagens tem sido obra de mudanças tanto nos costumes como na poesia, no romance, no teatro, na fotografia e no cinema.

A pornografia, o sexo explícito e não reprimido, promove um excesso de exposição dos corpos, um quantum de submissão dos corpos femininos, um sadismo, uma falta de limites, onde o que deveria estar dentro, está fora, como se buscasse algo que está além de qualquer sentido e de qualquer significado.

Hunt (1999) esclarece que a pornografia não constitui um dado da natureza humana, nem é universal. Ela foi inventada e tem história. Embora o desejo, a sensualidade, o erotismo e até mesmo a representação explícita dos órgãos sexuais possam ser encontrados em muitos, senão em todos os lugares, a

pornografia como categoria legal e artística parece ser um conceito tipicamente ocidental, com cronologia e geografia particulares. A pornografia adquiriu existência simultaneamente como prática literária e visual e como categoria de pesquisa, acompanhando a longa emergência da modernidade no Ocidente. Está relacionada aos principais momentos desse processo: o Renascimento, a Revolução Científica, o Iluminismo e a Revolução Francesa. Os autores e gravadores pornográficos surgiram entre os hereges, livres-pensadores e libertinos.

A pornografia não foi espontânea, foi definida num longo processo de conflitos entre pintores e escritores, por um lado, e espiões, policiais, padres e funcionários públicos, por outro. Seu significado político e cultural não pode ser separado de seu aparecimento como categoria de pensamento, representação e regulamentação.

A pornografia moderna inicial revela algumas das mais importantes características da cultura moderna. Vinculada ao livre pensamento e à heresia, à ciência e à filosofia natural e aos ataques à autoridade política absolutista, ressalta especialmente as diferenças de gênero que se desenvolviam na modernidade.

Hunt (1999) salienta que seus estudos sobre pornografia foram influenciados pelas diversas obras de Foucault sobre a emergência histórica dos discursos da vida moderna. Assim como a medicina, a loucura, a prisão e a sexualidade, a pornografia deve ser considerada como produto das novas formas de regulamentação e dos novos desejos de saber.

Hunt (1999) investiga o nascimento de uma cultura erótica no interior da história moderna. O ponto de partida dessa tradição foi dado pela nova tecnologia de impressão do século XVI, que colocou em circulação reproduções baratas, criando um próspero mercado para o obsceno. O sentido moderno do termo obsceno vem do vocábulo latino *obscenus* que significava “mau agouro”, ou ainda “impuro, desonesto, ofensivo ao pudor”; obsceno seria o que não deve ser visto em cena, portanto aquilo que viola as regras da cena social. Assim, a tradição pornográfica que se inaugurou na Europa a partir do Renascimento, caracterizou-

se pela difusão de imagens e palavras que feriam o pudor, fazendo da representação explícita do sexo seu ponto central.

L'école des filles é considerada uma das obras fundadoras da pornografia francesa, e é provavelmente a origem para o gênero, pois revela que a pornografia sempre se baseou na repetição e na enumeração. Existe uma discussão sobre o *status* autoral da obra e diversos autores hipotéticos são enumerados, particularmente um par improvável: o romancista Paul Scarron e sua mulher Françoise D'Aubigne. Admitiu-se, também, por muito tempo que os autores teriam sido dois homens, Michel Millot e Jean L'Ange que pagaram por sua impressão e que, mais tarde, teriam sido julgados e condenados por isso.

O conteúdo de *L'école des filles* não permite sua inclusão na tradição clássica da pornografia francesa, em que a forma do diálogo é o veículo preferido para uma mistura de subversão filosófica e sexual. Apesar da evidente falta de intenção corruptora ou de ambivalência em *L'école des filles*, Lachèvre (1920) não hesitou em considerá-la a primeira obra escrita na França para promover diretamente a libertinagem dos costumes e o terreno da cultura da descrença.

Além disso, o posicionamento de *L'école des filles* evidencia uma mudança revolucionária que envolve a criação de uma episteme, categoria identificada por Foucault presente na história do conhecimento, não-delimitada por marcos temporais tradicionais, mas por mudanças intelectuais.

No lugar de épocas e disciplinas, e conforme a denominação de Foucault (1966), a arqueologia do conhecimento mapeia as camadas das formações discursivas. A episteme é a totalidade das relações entre as ciências, analisadas no plano de suas práticas discursivas verificadas em um determinado período. Um conjunto de regras de pensamento que valem para todos os indivíduos de uma época, impondo-lhes até mesmo os critérios de definição do que é ou não empírico, do que pode e do que não pode ser pensado.

A tradição interpretativa que considera *L'école des filles* uma obra politicamente subversiva surgiu somente no século XVIII, quando vários fatores já prenunciavam o Iluminismo e o desenvolvimento de uma tradição pornográfica. Inicialmente, quando ainda não havia uma tradição, mas apenas alguns poucos

exemplos isolados, e no momento pouco anterior àquele em que Foucault inicia sua história da sexualidade moderna, não há evidências suficientes que permitam uma interpretação das intenções de autores e de censores. *L'école des filles* foi cultuada como ponto de partida, mas é importante lembrar que essa obra é produto de um momento de transformação. É uma das raras obras em que se pode perceber uma transição entre modos diferentes de pensar o mundo. A única afirmação segura que se pode fazer sobre a intenção desses autores (desconhecidos) é que não podia ser explícita. Acima de tudo, *L'école des filles* é uma obra de experimentação, criada para pôr à prova os limites do decente.

A pornografia pode ter sido uma tentativa de transportar para o contexto literário a energia recentemente dedicada à agitação política. A tradição pornográfica francesa clássica situa a literatura pornográfica na interseção entre explicitação sexual ou obscena e divergência política. Assim, ao mesmo tempo em que essa censura foi instituída, a sexualidade foi usada para subverter o controle oficial. No início da França moderna, escrever obscenidades sobre o corpo feminino também era escrever sobre o corpo político.

Na obra *The secret museum*, Kendrick (1987) atribui a invenção da pornografia à conjunção de dois fatos muito diferentes ocorridos entre o fim do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX: a criação de “museus secretos” para objetos classificados como pornográficos e o volume crescente de escritos sobre prostituição. Com o crescimento da alfabetização e a difusão da educação, o expurgo das obras clássicas pornográficas tornou-se necessário. Assim, a promiscuidade das representações do obsceno gerou o desejo por barreiras, catalogações, novas classificações e censura. A pornografia como categoria regulamentada surgiu em resposta à ameaça de democratização da cultura. A obscenidade existiu justamente como distinção entre o comportamento privado e o público, no limite entre as zonas da escuridão e da luz, do secreto e do revelado, do oculto e do evidente.

A pornografia começou a aparecer como gênero distinto de representação quando a cultura impressa possibilitou às massas a obtenção de escritos e ilustrações. No fim do século XV, a Europa ocidental já possuía algumas das

ferramentas necessárias para o desenvolvimento de uma cultura pornográfica. O advento da imprensa não só ofereceu um meio mais eficaz de disseminar o saber, mas também gerou atividades subsidiárias que tiraram proveito da formação de um público leitor urbano e do poder de reprodução de imagens. A reação das autoridades ao surgimento de material impresso erótico e obsceno refletiu uma inquietante transição social: de uma sociedade em que o acesso ao conhecimento era restrito à elite social e intelectual para uma sociedade que divulgava seus segredos cotidianos indiscriminadamente. Os mecanismos de censura, usados para definir os limites entre o lícito e o ilícito, eram um modo de controlar a circulação de mercadorias consideradas na época moralmente perigosas e impróprias.

Em termos lingüísticos os meados do século XIX foram cruciais. Em 1857, a palavra pornografia apareceu pela primeira vez no *Oxford English Dictionary*, e a maioria de suas variações – pornógrafo e pornográfico – datam do mesmo período.

A pornografia constituiu-se a partir de sua regulamentação e da existência de um mercado para as obras impressas. Os esforços das autoridades religiosas e políticas para regulamentar, censurar e proibir os trabalhos contribuíram, por um lado, para sua definição e por outro para a existência de um público leitor para tais obras e de autores empenhados em produzi-las.

Moraes (2000) constatou que foi preciso esperar que o romance se consolidasse como gênero narrativo moderno para que uma nova divulgação em matéria de escritos obscenos aparecesse. O ano de 1740 assinala esse marco, com a publicação de uma série de obras que rapidamente se incorporaram aos clássicos da tradição: entre elas destacam-se *Le Sopha*, de Crébillon Fils (1742); *Les Bijoux Indiscrets*, de Diderot (1748); *Thérèse Philosophe*, de autor anônimo (1748); e *Fanny Hill* de John Cleland (1749). Assim como o romance, a pornografia floresceu no apogeu do Iluminismo, coincidindo também com a crise geral que se instalou sobre a França.

A tradição pornográfica francesa era fundamental para o mercado de consumo europeu. A tradução francesa de *Memoirs of a Woman of Pleasure*

(conhecida popularmente como *Fanny Hill*), escrita entre 1748-1749 por John Cleland, foi uma das obras pornográficas mais vendidas.

A tradução dos clássicos pornográficos ingleses, e principalmente franceses, constituiu o núcleo da literatura pornográfica na Espanha, Alemanha e Holanda, assim como em outros países europeus, e essas traduções eram complementadas pelos originais em francês e inglês.

De acordo com Hunt (1999) o predomínio de títulos ingleses e franceses pode ser constatado no catálogo da *Private Case*, da biblioteca britânica, em que a maioria dos 1920 títulos é inglesa e francesa. Seguem-se obras em alemão (127 títulos), em italiano (38 títulos), em latim (32 títulos, em espanhol (9 títulos), em holandês (8 títulos), além de livros em húngaro (2 títulos) e um título em finlandês. Antes de 1800, foi rara a publicação de obras pornográficas fora da França e da Inglaterra. Até meados do século XIX, pelo menos, as publicações francesas e inglesas dominavam a literatura pornográfica europeia.

Embora os livros franceses constituíssem o núcleo da tradição pornográfica dos séculos XVII e XVIII, a primeira fonte moderna citada pelos estudiosos de pornografia é o escritor italiano Pietro Aretino do século XVI, que escreveu duas obras pornográficas, uma em prosa, *Ragionamenti* (1534-1536) e outra em verso, *Sonnetti Lussuriosi* (1527). Aretino trouxe alguns elementos decisivos para a formação da tradição pornográfica: a representação explícita da atividade sexual, a forma do diálogo entre mulheres, a discussão sobre o comportamento das prostitutas e o desafio das convenções morais da época.

Nas páginas de *Ragionamenti* de Aretino, a estrutura moral da sociedade renascentista é exposta a todos. Nesta perspectiva uma investigação da pornografia no Renascimento é uma tentativa de entender os fundamentos sexuais da sociedade italiana do século XVI e de compreender o sentido sexual e moral da produção cultural desse período.

Numa época em que a pornografia era definida pela novidade de sua mensagem e por seu conteúdo sexual gráfico, os sonetos e os diálogos de Aretino representaram o pior dos mundos possíveis para as autoridades censoras. Ao usar a pornografia como um veículo para atacar tudo, Aretino expôs

para um leitor indistinto os vícios das elites e ofendeu o decoro das mesmas ao colocar suas opiniões na boca de uma prostituta.

No universo de Aretino, todas as formas de representação abrigam um potencial erótico. Esse potencial reside não só no veículo, mas no olhar do observador, que não consegue conter sua reação emocional à visão de uma imagem provocante.

Em 1527, Aretino imprimiu *O livro de sonetos e de ilustrações luxuriosas*; a investida desse livro foi julgada por seus contemporâneos como mais completa do que qualquer outra obra anterior. Nos versos iniciais, Aretino (1527) manifesta ruidosamente tanto a novidade da intenção como da forma:

Este não é um livro de sonetos [...]
 Mas aqui existem cacetes indescritíveis
 E a boceta e o cu que os abrigam
 São como caixas de bombons
 Aqui existem pessoas que fodem e são fodidas
 Além de anatomias de bocetas e cacetes
 E de cus preenchidos por almas perdidas
 Aqui as pessoas trepam dos jeitos mais fascinantes,
 De um jeito jamais visto
 Dentro de quaisquer hierarquias libertinas
 No fim, só os tolos
 Desgostam desses saborosos petiscos
 E a quem no cu não fode, deus perdoe.

As imagens de encontros amorosos que, até aquele momento, estavam confinadas aos círculos humanistas e que eram freqüentemente apresentadas como arte de elite, passaram a circular em reproduções baratas, destinadas a um público popular.

No final da década de 1740, a tradição pornográfica estava estabelecida e associava-se claramente ao romance como forma literária. As publicações francesas predominavam apesar da notável influência internacional de *Fanny Hill*. Entre 1740 e 1790, a literatura pornográfica francesa tornava-se cada vez mais política. Nas críticas mais agudas à monarquia, os panfletos pornográficos atacavam o clero, a corte e o próprio rei.

A Revolução Francesa provocou na década seguinte um novo dilúvio de panfletos pornográficos e de uma literatura que retomou a tradição pornográfica,

culminando nos escritos de Sade. O marquês abordou praticamente todos os temas da pornografia moderna e especializou-se na catalogação das práticas pornográficas. Em sua obra, o estupro, o incesto, o parricídio, a profanação, a sodomia, a pedofilia e todas as mais terríveis formas de tortura e assassinato eram associadas à excitação sexual. Ninguém foi capaz de superar Sade, pois ele explorou realmente a derradeira possibilidade lógica da pornografia: a aniquilação do corpo – base real do prazer – em nome do desejo.

Para Sade, a prostituta é a filha da natureza, uma mulher em sua verdadeira forma, inteiramente dotada de sua sexualidade. As heroínas sadianas, ferozes em busca de prazer, não estão preocupadas com o sexo de seus amantes. No bordel ideal de Sade, a diferença entre os sexos desaparece. Para a maioria dos homens e mulheres do século XVIII o termo “prostituta” era feminino, mas para Sade era neutro, o gênero é praticamente irrelevante e a perversão é polimorfa.

O Marquês de Sade produz a sua obra antes e depois da Revolução Francesa, num período em que se dá a passagem de uma “pornografia” clandestina, libertina, filosófica e política para uma pornografia comercial. Esta passagem de uma “pornografia” de barricada para uma pornografia de mercado não está presente na sua obra, a qual continua fiel às posições, libertinas, filosóficas e políticas do Marquês. Já o escritor francês Andréa de Nerziat (1739-1800), por sua vez, é um dos autores que marcam a passagem de uma “pornografia” clandestina e política para uma pornografia comercial que tem como objetivo, para a sua venda, produzir prazer sexual com escritos ou imagens.

Segundo Nagy (1975), a literatura pornográfica, assim como o romance, era freqüentemente associada à libertinagem. Influenciada pela nova ciência, a libertinagem constituiu-se no século XVII como uma revolta da classe alta contra a moralidade e a ortodoxia religiosa, seguindo a mesma trajetória da pornografia. No século XVIII, difundiu-se entre os artesãos e a classe média baixa de muitos países ocidentais; principalmente Inglaterra e França. Os libertinos seriam livres pensadores abertos à experimentação sexual e literária.

Os resultados foram profundas transformações nas formas de representar a sexualidade. Na literatura houve o aparecimento de uma série de novos

personagens, temas e formas narrativas que vieram somar-se aos antigos diálogos entre mulheres voltados para a vida das prostitutas. Em paralelo às inovações formais e temáticas que marcaram o romance europeu a partir da segunda metade do século XVIII, a literatura pornográfica expandiu-se em vertentes diversas, ora aproximando-se da política, da filosofia, ou da medicina, ora criando um mundo à parte, completamente imaginário. As obras *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire e *Les 120 Journées de Sodome* do Marquês de Sade, são exemplos nesse sentido.

Nos séculos XVI e XVII, a pornografia era escrita para uma elite masculina, urbana, aristocrática e libertina. No século XVIII, o público ampliou-se quando os temas pornográficos entraram nos discursos populistas, processo que ganhou força com a Revolução Francesa. No período que vai do século XVI até XVIII, a pornografia, como estrutura de representação literária visual, apresentou o corpo feminino como um objeto do prazer masculino. Os novos ideais e também os padrões biológicos e morais que se desenvolveram nos séculos XVIII e XIX exigiram a reafirmação da diferença sexual e, portanto, social e política fundamental entre homens e mulheres. Entre 1790 e 1830, a função social e a política da pornografia mudam para tornar-se um negócio comercial.

Para Riaviz (2002), nos séculos XVII e XVIII, a pornografia estava ligada à política e à filosofia e constituía uma parte sublime da história das artes, podendo ser considerada como uma pornografia “artística”. A pornografia de hoje contida nos filmes, imagens, fotos e escritos perdeu sua qualidade crítica para dar lugar a uma pornografia mercadológica. Sua estética está agora atrelada ao mercado.

Segundo Moraes e Lapeiz (1986), pornografia e obscenidade são palavras que geralmente andam juntas. Pornografia vem do grego *pornographos*, que significa literalmente “escrever sobre as rameiras”, ou seja, a descrição da vida das prostitutas. A característica essencial do discurso pornográfico é a sexualidade e supõe-se que ele tenha capacidades de suscitar e excitar as demandas de seus expectadores, provocando-lhes a vontade de saber e de conhecer a sua sexualidade.

De acordo com Hunt (1999), as definições da palavra *obscène* no século XVIII não são muito diferentes das atuais, mas são mais vagas. Embora a noção de obscenidade varie, há pouca dúvida acerca do significado da palavra. Portanto a ausência do elemento sexual nas definições do século XVIII e XIX pode ser atribuída a uma forma de censura, uma questão de decoro. Como a representação escrita de cenas e imagens eróticas pode ser considerada obscena mesmo sem quaisquer palavras grosseiras, a pornografia e o obsceno se sobrepõem largamente.

Entendida de modo restrito, a palavra obscena pertence a uma categoria lexical específica, um registro lingüístico vulgar associado à nomeação de práticas sexuais e partes anatômicas; ou seja, a palavra obscena atua denotativamente. A palavra obscena na pornografia depende do contexto. Em primeiro lugar existe o contraste entre dois registros de linguagem – ‘cru’ e elegante – contraste que realiza a transgressão no plano lingüístico. Esse efeito é ampliado quando palavras usualmente associadas às classes populares são ditas por bocas aristocráticas, principalmente se repetidas por narradoras femininas – ocorrência freqüente que acentua seu impacto. A segunda forma de contextualização é a inserção em um enredo, necessidade que se estende a outros elementos associados à pornografia, mas que também afeta a palavra obscena.

Foucault (1988) faz um estudo profundo sobre a história da sexualidade e aponta que a partir do fim do século XVI, “a colocação do sexo em discurso” foi submetida a um mecanismo de crescente incitação em vez de sofrer um processo de restrição. O século XVII seria o início de uma época de repressão própria das sociedades chamadas burguesas. Denominar o sexo seria, a partir desse momento, mais difícil e custoso. Como se, para dominá-lo no plano real, tivesse sido necessário, primeiro, reduzi-lo ao nível da linguagem, controlar sua livre circulação no discurso, bani-lo das coisas ditas e extinguir as palavras que o tornam presente de maneira demasiado sensível.

Até o final do século XVIII, três grandes códigos explícitos regiam as práticas sexuais: o direito canônico, a pastoral cristã, e a lei civil. Eles fixavam, cada qual à sua maneira, a linha divisória entre o lícito e o ilícito. A pastoral cristã inscreveu

como dever fundamental passar tudo o que se relaciona como o sexo pelo crivo interminável da palavra, não somente confessar os atos contrários à lei, mas procurar fazer de seu desejo um discurso.

De acordo com Foucault (1988), discursos sobre o sexo não cessaram de proliferar, uma fermentação discursiva que se acelerou a partir do século XVIII. Nasce uma incitação política, econômica e técnica ao falar de sexo. E não tanto sob a forma de uma teoria geral da sexualidade, mas sob a forma de análise, de contabilidade, de classificação e de especificação, através de pesquisas quantitativas ou causais.

No século XIX a sexualidade se muda para dentro de casa. O casal legítimo é procriador, dita a lei, ao mesmo tempo em que se faz silêncio sobre o sexo. Isso seria próprio da repressão e é o que a distingue das interdições mantidas pela simples lei penal: a repressão funciona, decerto, como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção ao silêncio, afirmação de inexistência e, conseqüentemente, constatação de que em tudo isso não há nada para dizer, nem pra ver, nem para saber.

Uma das grandes novidades técnicas de poder, no século XVIII, foi o surgimento da população como problema econômico e político. No cerne deste problema, é necessário analisar a taxa de natalidade, a idade do casamento, os nascimentos legítimos e ilegítimos, a precocidade e a freqüência das relações sexuais, a maneira de torná-las fecundas ou estéreis. O efeito do celibato ou das interdições, a incidência das práticas contraceptivas.

Passa-se das lamentações rituais sobre a libertinagem estéril dos ricos, dos celibatários e dos libertinos, para um discurso onde a conduta sexual da população é tomada, ao mesmo tempo, como objeto de análise e alvo de intervenção. Através da economia política da população forma-se toda uma teia de observações sobre o sexo. Para Foucault (1988) o que é próprio das sociedades modernas não é terem condenado o sexo a permanecer na obscuridade, mas sim a sua dedicação a falar dele sempre, valorizando-o como segredo.

A explosão discursiva dos séculos XVIII e XIX provocou a inscrição, em dois registros distintos, dos dois grandes sistemas de regras que o Ocidente concebeu

para reger o sexo, a Lei da aliança (leis do matrimônio) e a Ordem do desejo (o dispositivo da sexualidade). Desta forma, o prazer se difunde através do poder cerceador e este fixa o prazer que acaba de desvendar. Um mecanismo de dupla incitação: prazer e poder. Prazer em exercer um poder que questiona, fiscaliza, espreita, espia, investiga, apalpa, revela; e, por outro lado, prazer que se abrasa por ter que escapar a esse poder, fugir-lhe enganá-lo ou travesti-lo.

O dispositivo da aliança conta, entre seus objetivos principais, o de reproduzir a trama de relações e manter a lei que as rege, como por exemplo a monogamia heterossexual; o dispositivo da sexualidade produz uma extensão permanente dos domínios e das formas de controle; “casar com um parente próximo ou praticar a sodomia, seduzir uma religiosa ou praticar o sadismo, enganar a mulher ou violar cadáveres tornam-se coisas essencialmente diferentes” (Foucault, 1988).

Para o dispositivo da aliança, o que é pertinente é o vínculo entre parceiros com *status* definido; para o dispositivo da sexualidade, são as sensações do corpo, a qualidade dos prazeres, a natureza das impressões, por tênues ou imperceptíveis que sejam. Enfim, se o dispositivo da aliança se articula fortemente com a economia devido ao papel que pode desempenhar na transmissão ou na circulação das riquezas, o dispositivo da sexualidade se liga à economia através de articulações numerosas e sutis, sendo o corpo a principal – corpo que produz e consome. O dispositivo da aliança está ordenado para uma homeostase do corpo social, a qual é sua função manter, daí o vínculo privilegiado com o direito; daí também o fato de o momento decisivo para ele ser a reprodução. O dispositivo da sexualidade tem como razão de ser não o reproduzir, mas o proliferar, inovar, anexar, inventar, penetrar nos corpos de maneira cada vez mais detalhada e controlar as populações de modo cada vez mais global.

A sociedade “burguesa” do século XIX foi uma sociedade de perversão explosiva e fragmentada. Trata-se do tipo de poder que exerceu sobre o corpo e o sexo, um poder que, justamente, não tem a forma da lei nem os efeitos da interdição. Não fixa fronteiras para a sexualidade; provoca suas diversas formas, seguindo-as através de linhas de penetração infinitas.

Tais comportamentos polimorfos foram extraídos do corpo dos homens, dos seus prazeres; ou melhor, foram consolidados neles; mediante múltiplos dispositivos de poder, foram solicitados, instalados, isolados, intensificados, incorporados. O crescimento das perversões é o produto real da interferência de um tipo de poder sobre os corpos e seus prazeres.

De acordo com Foucault (1988) a implantação das perversões é um efeito-instrumento: é através do isolamento, da intensificação e da consolidação das sexualidades periféricas que as relações do poder com o sexo e o prazer se ramificam e multiplicam, medem o corpo e penetram nas condutas. E, nesse avanço dos poderes, fixam-se sexualidades disseminadas, rotuladas segunda uma idade, um lugar, um gosto, um tipo de prática. Essa conexão, sobretudo a partir do século XIX, é garantida e relançada pelos inumeráveis lucros econômicos que, por intermédio da medicina, da psiquiatria, da prostituição e da pornografia, vincularam-se ao mesmo tempo a essa concentração analítica do prazer e a essa majoração do poder que o controla. Prazer e poder não se anulam: se seguem, se entrelaçam e se relançam. Encadeiam-se através de mecanismos complexos e positivos de excitação e de incitação:

O importante é que o sexo não tenha sido somente objeto de sensação e prazer, de lei ou de interdição, mas também de verdade e falsidade, que a verdade do sexo tenha-se tornado coisa essencial, útil ou perigosa, preciosa ou temida, em suma, que o sexo tenha sido constituído em objeto da verdade.

Existem, historicamente, dois grandes procedimentos para produzir a verdade do sexo: *ars erótica* e *scientia sexualis*. Países com a China, o Japão, a Índia, Roma e as nações árabe-muçulmanas desenvolveram uma *ars erótica*. Na arte erótica, a verdade é extraída do próprio prazer, encarado como prática e recolhido como experiência; não é por referência uma lei absoluta do permitido e do proibido, nem a um critério de utilidade, que o prazer é levado em consideração, mas, ao contrário, e, portanto, segundo sua intensidade, sua qualidade específica, sua duração, suas reverberações no corpo e na alma. (FOUCAULT, 1988, p. 56-57)

Nossa civilização não possui *ars erótica*. É a única a praticar uma *scientia sexualis*. A *scientia sexualis*, desenvolvida a partir do século XIX, paradoxalmente, guarda como núcleo o singular rito da confissão obrigatória e exaustiva, que constituiu, no Ocidente cristão, a primeira técnica para produzir a verdade do sexo.

Desde o século XVI, esse rito fora pouco a pouco desvinculado do sacramento da penitência e, por intermédio da condução das almas e da direção espiritual – *ars artium* – emigrou para a pedagogia, para as relações entre adultos e crianças, para as relações familiares, a medicina e a psiquiatria. Um complexo dispositivo foi instaurado para produzir discursos verdadeiros sobre o sexo. É um dispositivo que abarca amplamente a história, pois vincula a velha injunção da confissão aos métodos da escuta clínica. E, através desse dispositivo, pôde aparecer algo como a sexualidade enquanto verdade do sexo e de seus prazeres.

A sexualidade é o correlato dessa prática discursiva desenvolvida lentamente, que é a *scientia sexualis*. As características fundamentais dessa sexualidade correspondem às exigências funcionais do discurso que deve produzir sua verdade. No ponto de intersecção entre uma técnica de confissão e uma discursividade científica, a sexualidade foi definida como sendo um domínio penetrável por processos patológicos, solicitando, portanto, intervenções terapêuticas ou de normalização; um campo de significações a decifrar; um lugar de processos ocultos por mecanismos específicos; um foco de relações causais infinitas, uma palavra obscura que é preciso, ao mesmo tempo, desencavar e escutar.

A história da sexualidade – isto é, daquilo que funcionou no século XIX como domínio de verdade específica – deve ser feita do ponto de vista de uma história dos discursos. Williams (1999) salienta a idéia de Foucault de que os prazeres do corpo são sujeitos para mudar historicamente as construções sociais, especialmente a idéia de que não estão em oposição a um poder repressivo, controlador e imutável, mas ao contrário são produzidos dentro das configurações de poder que os utilizam para um uso em particular.

Foucault (1988) oferece, ao menos potencialmente, uma maneira de conceituar o poder e o prazer dentro da história dos discursos da sexualidade. Ele argumenta, por exemplo, que o poder deve ser conceituado positivamente pelo que ele constrói no discurso e através do conhecimento. Se hoje se fala incessantemente sobre sexo em todos os modos, incluindo a pornografia, para Foucault isto somente significa que o maquinário do poder se tem incrustado nos

corpos e seus prazeres. Através da osmose de um prazer alimentado pelo poder e um poder alimentado pelo prazer, uma implantação de perversões acontece, com a sexualidade redefinindo através das identidades que são institucionalizadas pelos discursos da medicina, da psiquiatria, da prostituição e da pornografia.

Williams (1999) usa o conceito de mercadoria desenvolvido por Marx numa passagem famosa de “O Capital” (1867) para falar sobre o filme pornográfico. Marx diz:

O caráter misterioso da forma-mercadoria consiste, portanto, simplesmente em que ela apresenta aos homens as características sociais do seu próprio trabalho como se fossem características objetivas dos próprios produtos do trabalho, como se fossem propriedades sociais inerentes a essas coisas; e, portanto, reflete também a relação social dos produtores com o trabalho global como se fosse uma relação social de coisas existentes para além deles. É por este motivo que esses produtos se convertem em mercadorias, coisas há um tempo sensíveis e suprasensíveis (isto, é, coisas sociais). Também a impressão luminosa de um objeto sobre o nervo óptico não se apresenta como uma excitação subjetiva do próprio nervo, mas como a forma sensível de alguma coisa que existe fora do olho. Mas, no ato da visão, a luz é realmente projetada por um objeto exterior sobre um outro objeto, o olho; é uma relação física entre coisas físicas. Ao invés, a forma mercadoria e a relação de valor dos produtos do trabalho [na qual aquela se representa] não tem a ver absolutamente nada com a sua natureza física [nem com as relações materiais dela resultantes]. É somente uma relação social determinada entre os próprios homens que adquire aos olhos deles a forma fantasmagórica de uma *relação entre coisas*. O mesmo se passa no mundo mercantil com os produtos da mão do homem. É o que se pode chamar o fetichismo que se aferra aos produtos do trabalho logo que se apresentam como mercadorias, sendo, portanto, inseparável deste modo-de-produção.

Para Freud (1923), o fetiche também é uma ilusão: “é um substituto do falo criado no inconsciente da criança que não quer render-se à crença de que sua mãe tem um pênis”. Para Marx e Freud, o fetichismo envolve a construção de um objeto substituto para escapar das realidades complexas das relações psíquicas e sociais.

Lauretis (1984) esclarece que tomar o estudo do aparato cinemático como uma tecnologia social, implica além de uma mudança de conceitos centrais para o discurso no cinema, a colocação dos fatos do cinema e suas condições de possibilidade a partir de uma articulação teórica-discursiva diferente. Como o aparato cinemático opera na história, produz efeitos ideológicos na prática social, o debate corrente na representação, identificação, subjetividade, gênero, e

diferença sexual, não ocupa somente um espaço crítico dentro de uma teoria materialista histórica do cinema, mas investe diretamente suas premissas básicas.

Como ser social, a mulher é construída através dos efeitos da linguagem e da representação; assim como o espectador é constituído em termos das séries de movimento das imagens fílmicas, absorvendo sucessivas posições de significados, uma mulher, ou um homem, não é uma identidade indivisível, uma unidade estável de consciência, mas o resultado de uma série de mudanças de posições ideológicas. Posto de outra forma, o ser social é construído dia a dia como o ponto de articulação de formações ideológicas, um encontro provisório de temas e códigos na intersecção das formações sociais e suas histórias pessoais; enquanto os códigos e as formações sociais definem posições de significado, o individual reelabora estes significados numa construção pessoal da subjetividade.

Uma tecnologia social de representação como, por exemplo, o cinema, é ao mesmo tempo um aparato material e uma prática significativa no qual o sujeito é implicado, e construído. Lauretis (1984) diz que a mulher é produzida pelo cinema e pelo filme, assim como o homem também o é, no entanto, os modos de montagem são claramente diferentes. Estes modos de representação dependem da diferença sexual e da relação da mulher com a sexualidade que é tomada como uma teorização do processo cultural.

2.2 O CINEMA COMO DISCURSO ESPECÍFICO

Stam (2003) salienta que a teoria do cinema se refere a qualquer reflexão generalizada sobre padrões e regularidades relativos ao cinema como meio, à linguagem cinematográfica, ao dispositivo cinematográfico (à natureza do texto cinematográfico) e à recepção cinematográfica.

A teoria do cinema é parte de uma longa tradição de reflexão teórica sobre as artes em geral. Desde o início do século XX, os teóricos do cinema ficaram impressionados com a incrível semelhança entre a caverna alegórica de Platão e o dispositivo cinematográfico. Tanto a caverna platônica como o cinema apresentam uma luz artificial, colocada atrás dos prisioneiros e dos expectadores.

Alguns dos debates iniciais desenvolvidos pela teoria do cinema dizem respeito à estética, à especificidade do meio, ao gênero e ao realismo.

Os filmes pornográficos existem desde a época do cinema mudo, nos anos 1915 e eram rodados em bordéis. Em 1970, nos Estados Unidos, o cinema pornô começou a ser difundido graças à eliminação do código das produções e à instituição de classificação dos filmes por faixa etária. Nessa época alguns filmes se destacaram, como *Garganta Profunda*, *O Garanhão Italiano*, *Atrás da Porta Verde* e *O Diabo na Carne de Ms. Jones*.

A difusão do videocassete, nos anos 1980, permitiu que os consumidores vissem os filmes muito mais comodamente no conforto de sua casa. A popularização do aparelho de vídeo e das câmaras também permitiu que os mais ousados comesçassem a filmar seus próprios vídeos, tornando corriqueiro o filme pornô amador. Com o advento do DVD e da *internet*, a produção de vídeos pornô ficou ainda mais fácil, apesar de concentrada em algumas empresas.

Os filmes pornográficos de hoje podem ser divididos em diversos subgêneros: pelo sexo dos atores, tipos de ato sexual e gosto sexual da audiência. Geralmente se classificam como: pornô heterossexual, pornô homossexual, pornô casal, pornô bissexual, pornô gonzo (“câmera na mão” uma única pessoa faz os papéis de diretor, operador de câmera sem cortes nem edição – Buttman e John Stagliano são os dois mais famosos expoentes deste estilo), pornô amador (feito em casa ou gravado por amadores), pornô BDSM (acrônimo para a expressão *bondage* dominação e submissão e sado-masiquismo), pornô fetiche (pés, pernas, orelhas, sapatos, etc.). Os filmes possuem tipos de cenas característicos, como por exemplo: anal, oral, orgia, dupla penetração, duplo vaginal, duplo anal, gang bang (mais de três homens praticam sexo ao mesmo tempo com uma única mulher ou homem), gozada e coprofilia ou escatologia.

Bordwell, Staiger e Thompson (1985) delinearam com grande precisão os procedimentos do cinema hollywoodiano clássico, qualificando-o como “um cinema excessivamente óbvio”. Combinando questões de representação denotativa e de estrutura dramatúrgica, salientaram as formas como a narração hollywoodiana clássica constitui uma configuração particular de opções

normalizadas para a representação da história e a manipulação do estilo. O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos psicologicamente definidos como seus principais agentes causais. Eles lutam para dar solução a problemas claros ou alcançar objetivos específicos à história finalizando-se ou com a resolução do problema ou com um claro alcance ou não-alcance dos objetivos. As cenas são demarcadas pelos critérios – unidade de tempo, espaço e ação. A narração clássica tende a ser onisciente, altamente comunicativa e apenas moderadamente autoconsciente. Se há um salto no tempo, a informação é feita por uma seqüência de montagem ou por um fragmento de diálogo; se uma causa é omitida, sua ausência é informada. A narração clássica opera como uma “inteligência editorial” que seleciona certas porções de tempo para um tratamento a fundo, ao mesmo tempo em que recorta e elimina outros acontecimentos “inconseqüentes”.

Quando mudanças da sensibilidade e do sentimento coincidem com outras no domínio do pensamento e da arte, surgem novas concepções e novas formas de manifestação da sexualidade. Nesse sentido, Jameson (2000) propõe que o pós-moderno busca rupturas, busca os deslocamentos e mudanças irrevogáveis na representação dos objetos e do modo como eles mudam. Segundo o autor, o pós-modernismo não é a dominante cultural de uma ordem social totalmente nova, mas é apenas o reflexo e aspecto concomitante de mais uma modificação sistêmica do próprio capitalismo. Jameson (2000) salienta que a inter-relação do cultural com o econômico é uma contínua interação recíproca, um circuito de realimentação.

Se considerarmos com Jameson que qualquer ponto de vista a respeito do pós-modernismo na cultura é ao mesmo tempo uma posição política, implícita ou explícita, com respeito à natureza do capitalismo multinacional em nossos dias, a nova ótica inclui uma reavaliação da instituição estética.

Para realizar uma reflexão a respeito da missão da arte política no novo espaço mundial do capitalismo tardio e das transformações da esfera da cultura na sociedade contemporânea, Jameson (2000) propõe alguns elementos importantes constitutivos do pós-moderno: uma falta de profundidade ou um novo tipo de superficialidade, um conseqüente enfraquecimento da historicidade, um

novo tipo de matiz emocional básico – denominado “intensidades”, uma mudança nas categorias de tempo e espaço e um esmaecimento do afeto e da memória na cultura contemporânea.

O desenvolvimento da técnica desencadeou um processo em que o patrimônio cultural transforma-se na expressão da alienação, da anomia, da solidão, da fragmentação social e do isolamento. Assim, para a lógica do capitalismo tardio, enquanto a produção pornográfica no modernismo trabalha com formas escandalosas, imorais, subversivas, obscuras e até anti-sociais, no pós-modernismo ela parece não mais escandalizar ninguém, e não só é recebida com a maior complacência como é condescendente com a cultura pública ou oficial da sociedade ocidental.

Com o desaparecimento do sujeito individual, ou descentramento do sujeito que existiam na época do capitalismo clássico e da família nuclear, determinados tipos de expressão dos sentimentos e das emoções foram dissolvidos; nada mais garante sua estabilidade. Isto implica não apenas a liberação da ansiedade, mas também a liberação de qualquer outro sentimento, o que não significa que os produtos culturais do pós-modernismo são completamente destituídos de sentimentos, mas que estes sentimentos se caracterizam pela euforia e pela intensidade:

Estes termos nos levam inevitavelmente a um dos temas em voga na teoria contemporânea, o da “morte” do próprio sujeito – o fim da mônada, do ego ou do indivíduo autônomo burguês – e a ênfase correlata, seja como um novo ideal moral, seja como descrição empírica, no descentramento do sujeito, ou psique, antes centrado. (JAMESON, 2000, p.42)

Para Jameson (2000) o pós-modernismo tem revelado um enorme fascínio pela paisagem “degradada” das subcategorias, dos bolsilivros dos aeroportos aos anúncios e motéis, uma espécie de populismo estético. O apagamento da antiga fronteira entre a alta cultura e a assim chamada cultura de massas ou comercial, e o aparecimento de novos tipos de texto impregnados das formas, categorias e conteúdos da indústria cultural. As diferentes posições sobre o pós-modernismo, em seu entendimento, trazem consigo uma postura específica com relação ao capitalismo enquanto muitos críticos pós-modernos enfatizam o estético, Jameson

assinala as conexões entre o econômico e o estético, na era pós-moderna; a conjunção do econômico e do cultural resulta em uma “estetização da vida cotidiana”. Segundo Jameson:

O que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção das mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas a aviões), com um ritmo de *turn over* cada vez maior atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo. (JAMESON, 2000, p. 30)

O pós-modernismo contribuiu para o enriquecimento da teoria do cinema e da análise de filmes ao chamar atenção para a mudança estilística rumo a um cinema autoconsciente como meio, caracterizado pela multiplicidade de estilos.

Stam (2003) salienta que a contribuição mais importante do pós-modernismo é a idéia de que praticamente todas as lutas políticas contemporâneas são disputadas no campo de batalha simbólico da mídia. A batalha pela representação no campo dos simulacros reproduz a da esfera política, na qual os problemas de representação transformam-se em questões de voz e de delegação. O aspecto mais negativo do pós-modernismo é a redução da política a um esporte esportivo passivo em que o máximo que se pode fazer é reagir a pseudo-acontecimentos por meio de pesquisas ou programas interativos. Seu aspecto mais positivo, por outro lado, é a advertência de que novos tempos exigem novas estratégias.

2.3 UMA NOÇÃO ESTÉTICA NA PSICANÁLISE DE FREUD

Freud em seu artigo *Das unheimlich* (1919), entende por estética a teoria das qualidades do sentir. Dentre estas qualidades se interessa pelo tema do estranho, ou sentimento de estranheza, e o relaciona com o que é assustador, com o que provoca medo e horror. Freud cita, ainda, o texto de Jentsch (1906) que faz um estudo do estranho, destacando o obstáculo apresentado pelo fato de que as pessoas variam muito na sua sensibilidade a essa categoria de sentimento.

Através do exame do uso lingüístico, diz que o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e a muito de familiar. A palavra alemã *unheimlich* é o oposto de *heimlich* (doméstica), oposto do que é familiar, concluindo que aquilo que é “estranho” é assustador precisamente porque não é familiar e conhecido.

Dessa forma, *heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto. Pertence a dois conjuntos de idéias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista.

Assim, se é essa a natureza secreta do estranho, pode-se compreender por que o uso lingüístico estendeu *das heimlich* (doméstico, familiar) para o seu oposto, *das unheimlich*, pois esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão. Essa referência ao fator da repressão permite, ademais, compreender a definição de Schelling citada por Freud (1919) no seu texto sobre o estranho: “*unheimlich* é o nome de tudo que deveria ter permanecido... secreto e oculto, mas veio à luz”

2.4 A MULHER SOB O OLHAR MASCULINO NO CINEMA

Em seu artigo *Visual pleasure and narrative cinema*, Mulvey (1975) estuda a variedade de modalidades de incrição do olhar no processo fílmico. Mulvey distingue três diferentes olhares: o olhar da câmara quando ela grava o evento fílmico, o olhar da audiência na imagem e o olhar que os espectadores trocam dentro da diegese.

Mulvey (1975) explica que as convenções da narrativa no filme negam os primeiros dois olhares e os subordinam ao terceiro olhar, o alvo é eliminar a presença intrusiva da câmara e evitar que a atenção da audiência se distancie. Tal consciência distanciada ocorre precisamente quando o espectador é confrontado com as marcas do objeto, que interpelam diretamente o espectador destinatário

com uma mensagem construída, forçando-o a abandonar o disfarce de invisibilidade que o permitia se fantasiar como objeto do discurso.

Considerando o olhar emitido pelo espectador, Mulvey (1975) o divide em dois tipos: o espectador pode estar em contato escopofílico direto com o objeto de desejo ou ele pode estar fascinado pela imagem de 'si-mesmo', identificando-se com esse 'ego-ideal' e de uma forma indireta, obtendo o controle do objeto desejado na diegese. Desta forma, o olhar do espectador no espetáculo e no olhar intra-diegético pode ser articulado um ao outro através da identificação narcísica do espectador com sua representação na diegese.

Considerando que no patriarcado, a forma feminina é um objeto privilegiado de desejo scopofílico, Mulvey (1975) argumenta que a contemplação da forma feminina evoca a ansiedade original de castração. Explicando que o inconsciente masculino tem duas formas para escapar desta ansiedade: uma preocupação com o reestabelecimento do trauma original, a eterna tentativa de ver seu segredo culpado, contrabalançado pela desvalorização/punição/salvação do objeto censurado por provocar a ansiedade; a completa negação da castração pela substituição de um objeto fetiche, até o ponto de tornar a figura representada como o fetiche em si mesmo, como aconteceu com a veneração dos astros.

Mulvey (1975) considera que a atração dos espectadores masculinos pelas personagens femininas possui um aspecto ambivalente, em que o feminino é visto não somente como um atrativo, mas também como uma ameaça: a ameaça da castração gerada pela falta real do pênis no corpo da mulher.

Existem circunstâncias em que o olhar em si mesmo é uma fonte de prazer, assim como, na formação inversa, o prazer em ser olhado. Originalmente, em seu artigo "Os três ensaios sobre a teoria da sexualidade", Freud isola a escopofilia como um dos componentes do instinto sexual o qual existe independentemente das zonas erógenas. Nesse ponto ele associa a escopofilia com o fato de tomar outras pessoas como objetos, sujeitando-os a um controle e a um olhar curioso. Seus exemplos em particular centram-se em torno das atividades voyeurísticas das crianças, seus desejos de ver e ter certeza do privado e do proibido

(curiosidade sobre os genitais de outras pessoas e funções corporais, sobre a presença e ausência do pênis, e retrospectivamente sobre a cena primária).

O cinema satisfaz o desejo primitivo do prazer em olhar, desenvolvendo a escopofilia em seu aspecto narcísico e as convenções da maioria dos filmes focam sua atenção na forma humana. A curiosidade e o desejo de olhar se misturam com uma fascinação, com semelhança e reconhecimento: a face humana, o corpo humano, a relação entre a forma humana e seus ambientes, a presença visível da pessoa no mundo.

Lacan (1998) descreveu o Estádio do Espelho como o momento em que uma criança reconhece sua própria imagem no espelho, fator crucial para a constituição do ego. O Estádio do Espelho acontece quando as ambições físicas da criança superam suas capacidades motoras, resultando que o reconhecimento de si mesmo é gratificante, pois imagina que a sua imagem no espelho é mais completa, mais perfeita do que ele experimenta em seu próprio corpo. A imagem reconhecida é concebida como o corpo refletido do *eu*.

Este é o momento em que uma antiga fascinação pelo olhar (a face da mãe) coincide com o início da autoconsciência. É o nascimento do longo caso/descaso entre imagem e auto-imagem que encontra tal intensidade de expressão em filmes e tal reconhecimento gratificante na audiência de cinema. Apesar das semelhanças estranhas entre tela e espelho (a forma humana em seus ambientes), o cinema tem estruturas de fascínio bastante fortes para permitir a perda temporária do ego enquanto simultaneamente o reforça. A sensação de esquecer o mundo como o ego veio a perceber de modo subsequente (esqueci quem sou eu e onde eu estava) é nostalgicamente uma reminiscência daquele momento pré-subjetivo de reconhecimento da imagem.

Durante a sua história, o cinema parece ter construído uma ilusão particular de realidade na qual a contradição entre libido e ego encontrou um lindo mundo complementar de fantasia, mas na realidade o mundo de fantasia da tela é sujeito à lei que o produz. Instintos sexuais e processos de identificação têm um significado dentro da ordem simbólica que articula o desejo. O desejo, nascido com a linguagem, permite a possibilidade de transcender o instintual e o

imaginário; mas este ponto de referência continuamente retorna ao momento traumático do seu nascimento: o complexo de castração. O olhar, aprazível na forma, pode ser ameaçador no conteúdo, e é a mulher como representação/imagem que cristaliza esse paradoxo.

Em um mundo ordenado pelo desequilíbrio sexual, o prazer em olhar tem sido dividido entre masculino/ativo e feminino/passivo. O olhar determinado do homem projeta sua fantasia sobre a figura feminina. No seu papel de exibição tradicional as mulheres são olhadas e simultaneamente exibidas, com o seu aparecimento codificado para um forte impacto visual e erótico de forma que elas podem conotar a idéia de serem olhadas. A mulher exibida como objeto sexual é o *leitmotiv* do espetáculo erótico: de *pin-ups* para *strip-teaser*, ela capta o olhar, e significa o desejo masculino. Por um momento o impacto sexual da performance da mulher leva o filme a uma “terra de ninguém” fora de seu próprio tempo e espaço.

De acordo com os princípios da ideologia governante e das estruturas psíquicas, a divisão entre espetáculo e narrativa apóia o papel do homem como o ativo da história, aquele que faz as coisas acontecerem. O homem controla a fantasia do filme e também emerge como o representante do poder: como o portador do olhar do espectador. Isto se torna possível pelos processos que estruturam o filme ao redor de uma figura de controle principal com quem o espectador pode se identificar. Como o espectador se identifica com o protagonista masculino, ele projeta o seu olhar sobre algo semelhante a ele, de forma que o poder do protagonista masculino e o modo como ele controla eventos coincide com o poder ativo do olhar erótico, ambos dando uma sensação satisfatória de onipotência.

A personagem na história pode fazer as coisas acontecerem e pode controlar os eventos melhor do que o sujeito/espectador, da mesma maneira que a imagem no espelho tinha mais controle da coordenação motora. Em contraste com a figura da mulher como ícone, a figura masculina ativa (o ego ideal do processo de identificação) demanda um espaço tridimensional que corresponde ao reconhecimento do espelho, no qual o sujeito alienado internalizou sua própria

representação desta existência imaginária. Ele é uma figura em uma paisagem. O protagonista masculino é livre para comandar o estágio de ilusão de espaço no qual ele articula o olhar e cria a ação. Por meio de identificação com ele, através da participação de seu poder, o espectador também a possui indiretamente. A beleza da mulher como objeto e o espaço da tela se fundem. A mulher passa a ser vista como um produto perfeito, cujo corpo, estilizado e fragmentado através de *close-ups*, passa a ser o conteúdo do filme e o recipiente direto do olhar do espectador.

2.5 O SUJEITO MODERNO E O SUJEITO PÓS-MODERNO

É indispensável o exame da pornografia como um mundo próprio com regras e linguagens específicas que traduzem à sua maneira a riqueza das contradições da realidade sócio-histórica. A sexualidade não deve ser considerada como um fenômeno natural numa visão 'a-histórica', mas pode-se levar em consideração a variedade dos impulsos biológicos do ser humano.

No século XX se evidencia um relativo afrouxamento da moral sexual, os pressupostos sócio-econômicos da família nuclear burguesa clássica começam a ser bombardeados. Torna-se necessário estabelecer novas formas de controle social condizentes a este fato. Assim, os controles deixam de ser realizados pela família e são gradativamente reintegrados em aparatos coletivos como meios de comunicação de massa e indústria cultural. Articula-se uma nova individualidade liberal e abstrata ao mundo do consumo, do gozo e do desejo.

Na medida em que esse processo avança, abre-se caminho para novas formas de relacionamento, liberando parcialmente a sexualidade. Procura-se resgatar elementos da sexualidade pré-genital integrando-os ao curso do consumo. A idéia de corpo tende a fragmentar-se, especializando-se e promovendo fixações exibicionistas e voyeuristas.

Sintomas de uma nova sexualidade parecem emergir gerando efeitos perversos. A pornografia, mercadoria da indústria cultural, tenta unificar sob esta

nova ordem todas as formas de relacionamento, estabelecendo modelos comportamentais reprodutíveis, como os filmes pornográficos.

A pornografia captura o olhar que conduz à gratificação, realizando toda sorte de fantasias sexuais e vai abrindo passagem para as perversões ligadas à sexualidade polimórfica. As mulheres não menstruam, não procriam e parecem masculinizar-se no seu desejo insaciável, gozando sob o efeito do olhar masculino.

A fantasia sadomasoquista da pornografia rebaixa a mulher, objeto de amor. As mulheres apreciam ser estupradas, chicoteadas, engasgadas pelo pênis e sêmen, acorrentadas, sodomizadas; jamais se machucam e procuram tirar o máximo de proveito de situações extremas e limítrofes. A violência se constitui um elemento de excitação e em nenhum momento o desejo diminui.

A pornografia possibilita na fantasia a realização sexual além das limitações concretas do cotidiano. Assim, as imagens mostradas em alguns filmes pornográficos não contam uma história, estruturam-se partindo de representações sobre a sexualidade. A passagem da vida banal para a ordem que se poderia chamar de desregramento de todos os sentidos é marcada por uma referência bem artificial: caras orgásticas, vagina e ânus arreganhado, pênis chupado, esperma escorrendo. O gozo do corpo é sempre parcial: o pênis sem dono, a vagina anônima, a sombra da felação em momentos de crua carnalidade.

Neste sentido, Riaviz (2002) utiliza as noções sobre a modernidade e a pós-modernidade desenvolvidas por Bauman (1998), para explicar algumas diferenças e situar o sujeito da psicanálise de acordo com estas noções. Lembra que para Lacan (1988), existe uma descontinuidade entre a episteme do mundo antigo e a episteme do mundo moderno. A possibilidade desta descontinuidade é dada pela singularidade do contexto religioso da época, o corte que inaugura a ciência no sentido moderno se caracteriza por pensar que há na natureza um saber articulado segundo leis matemáticas.

Este corte tem por um lado a emergência da física e da matemática nos séculos XVI e XVII, com Galileu e Newton, e por outro lado a invenção do sujeito

cartesiano inaugurado por Descartes, sujeito este que, para Lacan, (1988) também é o sujeito da psicanálise.

Outro marco do corte entre a episteme do mundo antigo e do mundo moderno é a relação que Descartes estabelece entre ciência moderna e o discurso do mestre. No entanto, a modernidade necessita da universalização que a ética kantiana estabelece na ordem prática do século XVIII. É Kant (1997) quem leva o universal da física de Newton à ética, introduzindo, com isto, um sujeito que universaliza a regra de sua ação, pensando no lugar de todos. A lei moral, o imperativo categórico, enquanto se apresenta na ética kantiana como universalmente válido, não pode ser um princípio prático subjetivo que sirva como meio para obtenção de um fim prazeroso. Esta lei moral exclui toda dimensão libidinal, tudo o que Kant chamava de *objeto patológico*, porque o patológico é relativo, valorável, e dele não se pode depreender um valor absoluto.

O sujeito moderno aparece como um sujeito que, em todos os planos do vínculo social, busca uma resposta universal. Assim, para este sujeito há um outro da lei, um outro que não deixa de estar encarnado e tem a resposta – ou seja, um outro que diz o que é referente; e este dizer, para o sujeito moderno, tem valor de verdade.

Contudo, há um paradoxo na posição subjetiva moderna que Kant (1997) inaugura que é o seguinte: o primeiro ciclo de secularização celebrou a obrigação moral infinita, o espírito do dever cívico, nacionalista, familiar e produtivista. Portanto, o sujeito moderno é um sujeito com ideais, é um sujeito que acredita e persegue a verdade que confere significado ao ideal. E por perseguir uma verdade – na medida em que esta verdade está faltante, e ainda não foi alcançada -, ele é um sujeito de desejo, um sujeito insatisfeito.

O sujeito moderno é corrompido pelo *patológico kantiano*, pelo seu prazer pessoal que se antepõe à lei, ou seja, no fracasso de cumprir a lei universal. A consciência moral exige por um lado o cumprimento da lei universal e por outro goza da própria renúncia; nada do que o sujeito moderno faça estará à altura do que a consciência moral quer, introduzindo no sujeito renúncia e sentimento de culpabilidade, estabelecendo deste modo a castração como *modo de gozo*.

Lacan (1988) articula a relação do discurso do mestre com o mercado capitalista. No discurso do mestre, o sujeito está representado pela lei. A lei funciona como resposta, implica valores, sustenta tradições. No discurso capitalista, o qual é uma perversão do discurso do mestre, encontra-se ainda a lei, mas velada no lugar da verdade. Esta lei não é mais a lei do pai, não é mais aquela lei que sustenta uma ética e uma tradição. Trata-se da fria lei do mercado, uma lei que permite tudo desde que se venda, destruindo aquilo que - por não possuir valor de mercado - não se consegue vender.

Portanto é a lei do mercado que ordena o discurso capitalista. Resulta daí que o sujeito do discurso capitalista – o sujeito pós-moderno – não busque uma resposta, não acredite na verdade. O sujeito pós-moderno não espera pela realização de um ideal, não articula o seu desejo como uma falta que espera ser satisfeita na realização de uma fantasia. O sujeito pós-moderno, por ser efeito de um discurso – e de um discurso que emergiu mediante a queda do pai, ou seja, o discurso capitalista -, é um sujeito para quem o desejo não é falta, senão capricho, vontade de gozo.

Poder-se-ia dizer que a lógica capitalista é a consciência moral do sujeito pós-moderno. Esta lógica liga a ciência ao modo de produção capitalista, e transforma o mundo num supermercado onde só se pode subsistir consumindo-se e gozando daquilo que se consome, ou seja, não mais que dos resultados possibilitados pelo discurso da ciência. Com isto, a força ilimitada do discurso capitalista suprime toda diferença ao nível do desejo e do gozo, e instaura a monotonia de um gozo extraviado nos objetos produzidos pela técnica.

Riaviz (2002) irá esclarecer, através do lugar de Sade na terceira escansão do ensino de Lacan, o que faz limite ao desejo em sua via de acesso ao campo da coisa. Esta compreensão pode se estender inclusive para os estudos sobre pornografia. Este limite será apresentado por Lacan como consistindo de barreiras que obstaculizam a via de acesso do desejo ao gozo. Trata-se não só do imaginário narcísico, mas também do bem e da beleza. Lacan (1988) situa a beleza como a última barreira à casa da coisa. Para nomear esta nova perspectiva do gozo, Lacan recorrerá ao termo alemão *das Ding* (a Coisa), que encontra tanto

em *O projeto para uma psicologia científica*, de Freud, quanto numa conferência de Martin Heidegger intitulada *A pergunta pela Coisa*. Referindo-se à Coisa freudiana nos dirá Lacan que *Das Ding*, em Freud, é originalmente o que chamaremos de o fora-do-significado.

O bem, segundo Lacan (1988) “sempre teve que se situar em alguma parte dessa barreira”. Porém, se a psicanálise abre a via do desejo, que é uma cura das ilusões que o retém, Lacan adverte ao psicanalista para que ele esteja atento de maneira a não fechar esta via, o que acontece quando este almeja a ilusão do bem do sujeito.

Tanto o bem quanto o belo (ou a beleza) se apresentam como uma ilusão que retém o desejo. Mas o belo, ao contrário do bem, por ser uma última barreira ao campo da coisa, não deixa de ter relação com o alvo do desejo, ou seja, com o gozo. Lacan (1988) diz:

Não quer dizer que o belo não possa com o desejo, em tal momento, se conjugar, porém, muito misteriosamente, é sempre sob essa forma, que não se pode designar de outra maneira senão chamando-a por um termo que traz em si a estrutura da passagem de não sei que linha invisível – o ultraje. Parece, todavia, que é da natureza do belo permanecer, como se diz, insensível ao ultraje, e isso não é dos elementos menos significativos de sua estrutura.

Portanto, o caráter duplo do belo leva-o tanto a proibir o desejo quanto, em certo momento, conjugar-se com ele. Sabe-se, pelo que diz Lacan (1988), que esta conjugação do desejo com o belo só se faz a partir do ultraje ou, melhor ainda, do paradoxo do ultraje, posto que o belo, que se liga ao desejo pelo ultraje, permanece *insensível* a ele.

Pode-se, no entanto, dizer com Lacan (1988) que o enredo sádico se sustenta nesse limite que o ultraje representa para o belo. O tipo de sofrimento que produz o sádico “não leva a vítima a esse ponto que a dispersa e que a aniquila. Pelo contrário, parece que o objeto de tormentos deve conservar a possibilidade de ser um suporte indestrutível”. Mas este suporte, que é a tanto a vítima como objeto, não deixa de se situar no limite que instaura o belo:

(...) O sujeito destaca um duplo de si mesmo, que ele torna inacessível ao aniquilamento, para fazê-lo suportar o que se deve chamar, no caso, por um termo extraído do âmbito da

estética, dos jogos da dor. Pois se trata justamente aí da mesma região que aquela em que os fenômenos da estética se deleitam, um certo espaço livre. E é nisso que reside a conjunção entre os jogos da dor e os fenômenos da beleza, jamais ressaltada, como se pesasse sobre ela não sei que tabu, não sei que interdição. (LACAN, 1988)

Justamente em razão da vítima, na fantasia “sadeana”, se apresentar como um ser que subsiste eternamente no sofrimento, sem perder por isto o decoro de sua beleza, Lacan (1988) se verá levado, nesta terceira escansão, a definir a fantasia fundamental¹ de Sade nos termos de um sofrimento eterno.

Por um lado, em Lacan, a fantasia se apresenta como um operador defensivo que transforma, pela história que introduz, o horror do gozo em prazer, permitindo, com isto, um equilíbrio homeostático. Por outro lado, o mesmo operador fantasmático, e nisto Sade é um exemplo paradigmático, permite que o desejo aceda ao gozo. Não obstante, neste paradigma é pela fantasia que o desejo atravessa a barreira que lhe impõe o princípio de prazer. Mas não é qualquer fantasia que possibilita este franqueamento, mas tão-somente, como mostra Lacan com Sade, aquela fantasia que põe em função o sofrimento e a dor, fazendo da própria dor um prazer.

Os objetos da sublimação são introduzidos por Lacan, no seminário VII, quando ele retoma à teoria freudiana da sublimação. Do mesmo modo que em Freud a sublimação é situada por Lacan como uma forma de satisfação da pulsão, onde o *trieb* é desviado do que Freud chama de *ziel*, seu alvo. Isto significa que a sublimação responde à pergunta da satisfação por fora da atividade sexual.

¹ Lacan, 1988. *A fantasia fundamental*, nesta perspectiva proposta por Lacan, tem o mesmo valor que os axiomas no discurso da ciência. Na ciência, os axiomas se encontram por fora do saber que possibilitam e o saber, que a ciência formaliza, não pode ir além da axiomática que o determina; da mesma maneira, a **fantasia fundamental** se encontra por fora da selva fantasmática que a possibilita, e as fantasias que povoam esta selva não podem fazer outra coisa senão repetir a lógica que impõe a **fantasia fundamental**. Miller retomará esta temática, ao comentar o texto de Freud *Batem numa criança*, e dirá que “El fantasma fundamental, para Lacan, está ligado a una significación absoluta. A una significación despegada, separada de todo. La significación de: *Se pega a un niño* no tiene motivación anterior y es en sí misma un comienzo absoluto: “Hágase la luz, y la luz se hizo” es lo que cada uno repite cada vez que postula un axioma. *Se pega a un niño* no dice: “se pega a un niño y me gusta”, o: “se pega a un niño y me da miedo”. En este sentido podría ser la frase inicial de una infinidad de novelas y dar lugar a un desarrollo imaginario que no puede saberse de inmediato. Pero como tal, en si, la frase no dice más que: *Se pega a un niño*” (J-A Miller. **Dos dimensiones clínicas: síntoma y fantasma**. Buenos Aires: Fundación del campo freudiano. p. 54-5).

A sublimação não é uma operação metafórica² que produz uma mensagem que deve ser interpretada; como diz Lacan, ela eleva um objeto à dignidade da coisa. Mas isto só é possível porque o *Das Ding* é pensado, neste paradigma, como uma falta central na linguagem, que permite à obra de arte vir a envolver esse vazio. Estes objetos, tanto de ordem imaginária quanto simbólica, não deixam de ter relação com o princípio de prazer, mas, por habitar a casa do *Das Ding*, assumem um caráter absoluto.

Este pequeno *unheimlich*,³ que se produz no encontro com a beleza e que faz, como nos diz Lacan, os olhos pestanejarem, mostra muito bem que esta beleza não é da mesma ordem que o deslumbramento produzido pela imagem do outro numa relação especular. Se o outro nos fascina, na relação narcísica, o faz na medida em que encarna a nossa própria imagem. Porém, se a imagem especular deslumbra, por arraigar-se no mesmo, o fascínio horroroso, evidentemente apresenta outra coisa, deixando transluzir, além da sua imagem, o horror de *das ding*.

Na segunda escansão, o fim de análise é formalizado por Lacan (1988) a partir da resolução da metáfora paterna. A resolução desta metáfora permite ao sujeito, pela via da interdição paterna, enlaçar o amor e o gozo por fora das figuras parentais, e com isto entrar no sistema de intercâmbio que humaniza o seu desejo.

Na terceira escansão, a interdição volta a estar presente, a lógica de uma sociedade disciplinar continua norteadando o argumento lacaniano; mas nesta nova perspectiva, o fim de análise está pensado na via transgressiva de Sade. A interdição cria um além, da casa do gozo. Nesta casa habitam os objetos do

² Sobre este tema Miller nos dirá que, “En lo que respecta al estructuralismo y al neoestructuralismo, opera la misma lógica cuando se piensa que tanto las lenguas como las obras de arte son puros sistemas significantes. Se ha enfatizado que las obras, en especial las de lenguaje, están tomadas en un proceso de sustituciones infinitas y que la verdad última no sería otra que *eso no se refiere a nada*. De hecho, cuando se tratan las lenguas desde el esquema del efecto de sentido, uno no puede concluir sino en la ausencia de referencia, en la sustitución indefinida de los significantes. De modo tal que hablar, escribir o producir una obra de arte no parece mas que el comentario de una ausencia. (...) Lo central en el arte es sin duda una ausencia, pero una ausencia que vale en tanto el goce está perdido y la creación es lo que siempre viene a envolver ese vacío (J-A Miller, op. cit., p. 321-2).

³ Este pequeno **Unheimlich**, na dimensão escópica, que produz o encontro com a beleza fascinante de Antígone, na medida em que esta beleza deixa ver o além que a imagem vela, antecipa a **esquize do olho e do olhar** que será introduzida por Lacan no Seminário XI, como veremos na quinta escansão.

“desejo”, únicos, absolutos. O neurótico⁴ sonha com eles, mas não consegue franquear a barreira do interdito. O desejo neurótico se articula com a fantasia numa relação metonímica, infinita, que inibe sua ação; com isso, o objeto desejado se torna impossível, e o possível é marcado pela insatisfação. Tal como Sade, após esta saída transgressiva, consegue não retroceder ante o seu “desejo”. O desejo deixa de inibir a ação e se realiza, de um modo finito, como vontade de gozo.

A estética pornô, como toda estética, afeta o nosso corpo, gerando nele um afeto que pode oscilar entre o horror mais angustioso e o prazer mais intenso. Mas o próprio da estética pornô é que não se pode separar o valor estético da obra do gozo que produz. A estética pornô é uma estética que só pode ser medida em termos de gozo.⁵ Nesta perspectiva, a estética pornô apresenta uma semelhança com o gozo toxicômano, e o pornógrafo certas similitudes com o alcoólatra e o viciado em qualquer tóxico. Não obstante, no toxicômano o tóxico vale pela sua fórmula química; esta fórmula garante tanto a qualidade do produto quanto a repetição, sem diferença, do mesmo. Isto, evidentemente, não é assim para o pornógrafo; para ele, cada texto, cada foto, cada filme é único e diferente. Mais: ele necessita da diferença para poder gozar. O seu prazer estético, a sua vontade barroca, busca, no mesmo, a diferença que assegure o seu gozo, e na sua estética gozada diferentes narrativas, diferentes jogos retóricos que seguem as

⁴ Riaviz, 2002. Imagina-se, a modo de brincadeira, uma versão neurótica de Sade e Antígone encarnada na figura de um professor universitário. Nosso professor cumpre a lei trabalhista e, por ela, é conduzido a percorrer, todos os dias, o caminho que vai da casa ao trabalho e do trabalho a casa. Num desses dias encontra, na beira da estrada, uma “puta” que cativa o seu desejo. A “puta” consegue separar-se dos objetos que povoam a sua vida e, por um instante, conquista um valor **único, absoluto**. Nosso professor, que é pura cabeça, incapaz de um ato acefálico, pensa na lei do trabalho, na responsabilidade como educador, na família, no permitido e no interdito. Com isto, a “puta” perde seu brilho, o objeto se relativiza e, momentaneamente, é mais um. Mas o acontecimento tocou o seu desejo e, isso, nosso professor não consegue apagar. Não está, como Sade e Antígone, à altura de seu desejo: “resolve-o” de outro modo. No banheiro, quando a lembrança da “puta” volta a cativar o seu desejo de uma maneira irresistível, ele agita a sua mão e goza imaginando as infinitas façanhas que teria feito, ao sair da estrada, com ela. Triste e vermelho, sai do banheiro e, uma vez mais, tudo termina em culpa.

⁵ Quando a censura proibia os filmes pornôs, encontrávamos, na sala de cinema, o nosso esteta num lugar distante do resto, ‘olhandogozando’ no filme o que ninguém olha. A sua estética é outra. Mas ele, do seu lugar escuro e ao contrário da multidão, valora o seu filme. Aquele filme que, para toda uma crítica, não tem valor nenhum pode, para o nosso pornógrafo, ser o filme da sua vida, já que a sua vida está em jogo nisso. Quando ele chega numa cidade, não busca museus para reconstruir a história da cidade, não pretende fazer visitas guiadas, não busca os seus prédios, a sua última arquitetura; ele só espera encontrar um cinema – um cinema pornô, claro está – que mantenha vivo o seu concerto barroco.

dobras de uma mesma história: o rebaixamento do objeto à indignidade da coisa. O Barroco (palavra cujo significado tanto pode ser pérola irregular quanto mau gosto) pode ser considerado como uma forma de arte emocional e sensual, ao mesmo tempo em que se caracteriza pela monumentalidade das dimensões, opulência das formas e excesso de ornamentação.

Mas é sem razão – sem pensamento – que o pornógrafo busca o seu objeto, a sua obra de arte. Trata-se duma lógica ‘a-cefálica’.⁶ Neste ponto se situa em posição semelhante à do toxicômano, e segue a mesma lógica. O filme comanda a sua vida, a sua vida é pelo filme; por isto, a sua estética se confunde com o seu capricho: ele é caprichosamente esteta. O simples fato de saber que há um novo lugar onde se negocia o seu produto o faz perder a cabeça. Esse novo lugar não é um a mais na série, não é relativo, não entra na lógica do desejo metonímico. Esse lugar, sagrado para o pornógrafo, não se confunde com um ponto no infinito, impossível de alcançar. Esse lugar, o seu templo de concentração de gozo, adquire, por um instante, o valor do infinito, torna-se absoluto, e causa, por isto, a sua louca vontade. Nada o detém; uma estranha força comanda os seus passos, que só se interrompem no encontro do que, para ele, nesse instante é o infinito, o absoluto.

Esta lógica caprichosa que agita e consome o pornógrafo é a mesma que se encontra no sujeito pós-moderno, no consumidor contemporâneo. O sujeito pós-moderno, por ser efeito de discurso, e de um discurso que emergiu mediante a queda do pai – o discurso capitalista –, é um sujeito para quem o desejo não é falta, mas capricho, vontade de gozo. Esta vontade realiza-se ‘a-cefalicamente’ nos objetos técnicos que lhe impõe o mercado capitalista. Talvez por isto o pornógrafo seja o esteta desta nova ordem.

⁶ O caráter ‘a-cefálico’, a posição caprichosa do pornógrafo, este perder a cabeça ante, por exemplo, o encontro com a locadora de fitas de vídeo (“Destas vezes não paro, prossigo com o meu carro, continuo a minha viagem – mas não há razão para a minha vontade, já estou na sala de filmes eróticos buscando uma nova raridade”) situa-o como a figura-chave da modernidade tardia, momento último da história da metafísica. Ele realiza a vontade de potência até às suas últimas conseqüências, não deixa ser o SER, é escravo da lógica do Um. Por isto, ele é uma das figuras do herói pós-moderno, morre pelo “seu” gozo, perdendo, com isto, o sentido da comunidade.

3 SOBRE A HISTÓRIA E A ESTÉTICA DO FILME PORNÔ

3.1 PEQUENA HISTÓRIA DO FILME PORNÔ

De acordo com De Renzy (1970), o documentário *The History of The Blue Movie* realiza uma extensa pesquisa sobre a história do filme pornográfico, esclarecendo que no momento da invenção do cinema já se mostravam homens e mulheres tendo relações sexuais. *A Free Ride* foi feito em 1915 e é um dos filmes pornôs mais antigos da coleção do instituto de pesquisa sexual da Universidade de Indiana, nos EUA.

Há roteiros de filmes pornôs ainda mais antigos, mas os filmes já não existem mais; deterioraram-se há muitos anos. Um dos problemas de pesquisar essa área é que as distribuidoras dão outros títulos aos filmes. Não se sabe exatamente quando o primeiro filme pornô foi feito, mas se sabe que muitos eram produzidos em Buenos Aires já em 1904. De Buenos Aires, os filmes eram vendidos para todo o Ocidente. A maioria ia para a França e para a Inglaterra.

Em 1910, a Europa já tinha sua indústria de filmes pornôs. Naquela época todos os filmes eram em 35mm. O equipamento era caríssimo e os compradores eram de dois tipos: indivíduos ricos e casas de prostituição. Após a virada do século, os filmes pornôs se tornaram uma necessidade nos bordéis caros. Os primeiros filmes não eram acessíveis para qualquer homem; por exemplo, na França a entrada para um filme pornô custava o equivalente a US\$ 20. Isso antes da Primeira Guerra Mundial.

On the Beach é um filme muito engraçado. Contém cenas de nudez e sexo. Mas seu apelo é como o de uma piada suja, oferecendo uma abordagem bem humorada do sexo. Nos filmes antigos a piada era mais importante que o sexo visual. Um filme chamado *The Pickup*, feito no início dos anos 20, conta a história de um homem que leva uma garota para o campo. Estaciona o carro e pede que ela escolha entre fazer sexo com ele ou ir embora andando. Ela vai andando. No dia seguinte, ele a leva mais longe antes de fazer a proposta, e ela decide andar de novo. No terceiro dia vão ainda mais longe e então ela cede. Ele pergunta por

que ela não cedeu no primeiro dia, poupando trabalho e economizando tempo. A garota diz: Eu ando 15 km ou 30 km, mas até parece que eu vou andar 50 km para poupar alguém de gonorréia.

Os primeiros filmes pornôns eram feitos por profissionais. Havia poucos cinegrafistas amadores naquela época. A fotografia e a edição eram muito mais caras do que hoje. *A Free Ride* e *On the Beach* são filmes simples. Mas em técnica de fotografia, não ficam a dever para as comédias que eram exibidas há 50 anos. Os primeiros filmes eram bem editados e tinham roteiro. Tinham efeitos, como as dissoluções em *On the Beach*, que necessitavam de habilidade e força de vontade, características que desapareceram dessa indústria.

Na década de 20 e 30, o maior mercado para os filmes pornôns eram as organizações masculinas que queriam dar festas. Grupos de veteranos, organizações civis e grêmios de universidades alugavam o equipamento por 50 ou 100 dólares. Como o equipamento era caro e difícil de encontrar, o pacote incluía um projetor, a tela e também duas ou três horas de filme. Até recentemente filmes pornôns eram vistos somente por homens, talvez por refletir a atitude sexual do homem americano de classe média.

A estimulação oral dos órgãos genitais é comum em filmes atuais, mas era muito menos comum nos filmes antigos. A felação e a colocação do pênis na boca pela mulher apareciam em 37% dos filmes nos anos 20. A cunilíngua, a estimulação da vulva pela língua do homem aparecia em 11% destes filmes. Mesmo hoje, a felação é mais mostrada que a cunilíngua.

No passado, os homens americanos acreditavam que beijar os genitais de outra pessoa era degradante. Para os homens parecia mais aceitável a mulher se degradasse beijando o pênis, do que ver o homem se degradando ao beijar a vulva. Esses filmes antigos ainda estão no mercado, mas devem ser considerados como momentos de humor do passado. Os Estados Unidos mudaram muito, inclusive em sua atitude em relação ao sexo, assim como o filme pornô também mudou.

Buried Treasure é especial na história do filme pornô. É um desenho animado feito no final da década de 20. O filme inteiro precisou de mais de dez mil

desenhos. Hoje a animação é um processo muito caro mesmo para os desenhos infantis feitos para a televisão. *Buried Treasure* foi feito mais pela diversão e prazer do que pelo lucro e, nesse sentido, é provável que continue um filme realmente único.

Os homens que não podiam assistir aos filmes pornô podiam contar com os *peep-shows*. Durante a Segunda Guerra Mundial, os *peep-shows* da *Market Street* cresceram e eram mostrados para milhares de soldados que não tinham a chance de ver uma garota de calcinha e sutiã.

Os filmes para *peep-shows* evoluíram e passaram a ser feitos para o cinema. Nos prósperos dias do burlesco, havia filmes sonorizados feitos durante apresentações ao vivo em teatros. As atrizes e o figurino podem ter sido a prata da casa burlesca, mas eram uma prata cara. As atrizes eram famosas, e os filmes tinham uma trilha sonora, na qual se ouvia a banda tocando e o público aplaudindo.

Com a extinção das casas burlescas, os cinemas pornô se multiplicaram. A oferta de filmes não era suficiente para atender a procura. As primeiras inovações foram os filmes feitos em estúdio, decorados para parecer um palco. Eram exibidos com música e pareciam os filmes de *peep-show*. O próximo passo foi promover um refinamento psicológico. Em vez de imitar uma performance no palco, os novos filmes de *strip* queriam mostrar uma garota comum, com roupas comuns, despindo-se em seu quarto em casa.

Claro que a garota não se parecia com a sua vizinha, mas pelo menos se parecia com as prostitutas da vizinhança. Depois de ficar de calcinha, elas faziam poses na cama. Algumas tiravam toda a roupa e se moviam discretamente para não mostrar os bicos dos seios, ou pêlos púbicos. Quando descobriam os seios, estavam de costas para a câmera e quando abriam as pernas se cobriam com um travesseiro, ou estavam fora do foco. O filme pornô dos anos 50 oferecia cada vez mais sexo e menos qualquer outra coisa; a história se limitava às paredes do quarto.

Smart Aleck é um dos filmes que tem uma pessoa reconhecida no elenco. A estrela é a famosa *striper* Candy Barr que fez o filme num motel do Texas, no final

dos anos 40. Essa história ilustra várias tendências da indústria; não há intertítulos como nos filmes antigos e não há tentativas de se contar uma história. A ação sexual começa quase que imediatamente. Em vez de diversão leve, há forte exibição sexual.

A fotografia é muito menos cuidada que nos filmes antigos. Os *cameramen* distraidamente filmam uma lâmpada ou uma sombra ou o cotovelo de alguém. Essas coisas não deveriam aparecer no filme, mas nenhum esforço foi feito para cortá-las na edição. Essas mudanças se deram devido a equipamentos mais acessíveis e a uma abertura maior em relação ao sexo.

Os primeiros filmes eram feitos por profissionais, porque ninguém mais tinha equipamentos ou habilidades para manejá-los. Hoje há exércitos de amadores que possuem câmeras e projetores. A fotografia e a edição foram simplificadas e qualquer pessoa pode apertar um botão e gerar uma imagem na tela. Alguns profissionais ainda fazem filmes pornô por diversão, mas seus esforços se perdem na maré de lixo dos amadores.

Nos anos 40, surgiu o formato 16 mm, que possibilitava o alcance dos filmes para a maioria, e a era dos filmes caseiros começou. No meio dos anos 50 o maior lucro já não vinha do aluguel, mas da venda para particulares, e os filmes passaram a ser alugados e vendidos para uso doméstico em lojas respeitáveis.

No fim da década de 50, o formato dos filmes de 16 mm passou para 8mm. Os aperfeiçoamentos tornaram o formato 8 mm completamente satisfatório para o uso doméstico, contribuindo para a extinção dos filmes de 16mm. No entanto, os filmes antigos podem ser transferidos dos formatos de 35 mm, e de 16 mm para o de 8 mm. Assim, a rica herança do passado não precisa se perder.

De Renzy (1970) observa que a mudança do uso dos filmes para diversão doméstica foi acompanhada por uma mudança social, uma vez que os filmes pornô já não eram mais considerados exclusivamente para homens. As reuniões de antigamente eram chamadas de “Smokers”, pois as mulheres da família burguesa não fumavam, nem viam estes filmes; também não votavam, nem trabalhavam fora. Antes, era possível acreditar que os filmes pornô não

excitavam as mulheres, agora eles são vistos em casa por casais e é mais provável que os homens saibam que eles excitam muitas mulheres.

Nos anos 60, o teatro de revista morrera, os *peep-shows* agonizavam e o cinema pornô parecia ser a onda do futuro. No meio da década, depois que a Corte Suprema dos EUA decidiu que a nudez não era obscena, o próximo avanço foi colocar duas pessoas juntas na cena. Não havia contato sexual real, a partir daí alguns cineastas começaram a usar o som direto e fizeram o ator e a atriz dialogarem, foi um passo para que logo a seguir acontecesse o contato sexual.

Atualmente o cineasta pode não conhecer o casal, e, a princípio, mesmo sem um roteiro em mente, o filme é realizado. O filme pornô saiu das lojas e deixou de ser um produto que só pode ser comprado, e ninguém, nem mesmo o diretor do filme, sabe qual será o programa da próxima semana.

3.2 A MUDANÇA DE FILME PARA VÍDEO NA PORNOGRAFIA

Na apresentação do filme pornô de Paul Anderson, *Boogie Nights* (1997), a primeira parte do filme acontece em uma festa “de final de década”, em 1979, na casa do diretor Jack Horner (Burt Reynolds), que aspira fazer filmes pornôs de qualidade que as pessoas querem ver, tanto pela história quanto pelo sexo. No meio da festa, uma nova figura aparece, Floyd Gondolli (Philip Baker Hall), o homem do dinheiro por trás da operação, para anunciar que o futuro do negócio está na produção de vídeo. Horner resiste, determinado a mostrar que faz filmes de arte. Mas na segunda metade dos anos 1980, Horner está fazendo vídeos rápidos e baratos, que ele sabe que são péssimos, consciente de que ele vendeu sua aspiração para ganhar dinheiro rápido e fácil. Assim, o filme mostra a marcante mudança econômica, técnica e estética que o vídeo trouxe para o mundo pornô.

Nos anos 1980, uma drástica mudança aconteceu na pornografia nos Estados Unidos. A forma dominante de apresentação dos filmes no cinema quase desapareceu quando o videocassete caseiro se espalhou pelo mercado. De acordo com Lehman (2006), este desenvolvimento aconteceu simultaneamente às

mudanças sócio-políticas, tais como a nova onda de censura das imagens sexuais, as mudanças nas práticas sexuais, e ideologias devido à crise da Aids, além do aumento da visibilidade pública de sexualidades previamente estigmatizadas como o sadomasoquismo.

De arte para objeto de consumo, a tecnologia avançou a ponto do formato de vídeo ultrapassar em vendas o do filme, e tornou-se quase mais atrativo para uma nova geração de consumidores. A essência dos filmes pornográficos foi reduzida à forma mais básica, e vídeos adultos foram produzidos por poucos milhares de dólares, freqüentemente filmados em um dia e lançados dentro de um mês, para serem rapidamente esquecidos.

Williams (1999) faz uma comparação entre o fetiche de Marx e o fetiche de Freud, que ajuda a entender como a cultura da *commodity*, o prazer sexual e a subjetividade fálica interpenetram na cena do *money shot* (ejaculação visível) do filme pornô *hardcore*. Assim como o termo criado pela indústria pornô para o momento em que o filme *hardcore* “entrega a mercadoria” do prazer sexual, a cena do *money shot* parece ser a personificação perfeita da ilusória e não-substancial sociedade do espetáculo do capitalismo tardio, uma sociedade que consome avidamente mais imagens do que objetos: é na conexão das peculiaridades entre a ejaculação e o dinheiro que a cena do *money shot* torna-se obviamente um fetiche. Combinando dinheiro e prazer sexual – ‘coisas’ simultaneamente sujas e valiosas – a cena do *money shot* personifica a profunda alienação dos consumidores da sociedade contemporânea. A mulher enquanto *commodity* existe tanto como um corpo natural (um valor de uso), quanto como um corpo social (um valor de troca), que espelha o desejo masculino.

Baseando-se no artigo de Susan Buck-Morss (1980), “Estética e Anestésica: O ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin reconsiderado”, Soares (2006) argumenta que o corpo do homem moderno é armado pela tecnologia. Mesmo glamurosa, a nudez é coberta com tecnologia (adquirida nas farmácias, academias de ginástica ou instituições médicas e nutricionais) para tornar o corpo similar ao grande modelo coletivo do homem autotético e autogenético – o mesmo homem que alegoriza a modernidade como uma promessa de felicidade, aquela

que foi sempre sonhada, mas que, na modernidade, foi oferecida pela tecnologia. A nudez adequada, em sumo, não é nudez. Genitais explícitos, ao contrário, não são incluídos nos sonhos modernos. O grande ideal do corpo moderno, como Buck-Morss aponta, é forte, invulnerável, masculino - e castrado. É 'anestetizado' ou seja, uma estética que adormece o corpo, que desvia da memória, que afasta de toda continuidade de sentido, que não tem responsabilidade sobre os choques ou imprevisíveis acontecimentos inconvenientes; está acima de tudo isso, acima das ereções.

Com o advento do vídeo caseiro, o *status* precário da narrativa no filme pornô é intensificado. O formato de vídeo convida o espectador a passar rápido por algumas cenas, repetir outras, e até diminuir a velocidade e paralisar momentos favoritos dentro das cenas. Tal contexto provoca uma desordem na estrutura narrativa, já que é quase literalmente possível para o espectador deixá-la totalmente de fora (avançando rapidamente todas as partes narrativas e assistindo apenas às cenas de sexo) ou reestruturá-la temporalmente.

Williams (1999) utiliza os argumentos de Foucault sobre uma enorme intensificação do corpo como objeto do saber e um elemento nas relações de poder. Esta intensificação emergiu na proliferação dos discursos sobre a sexualidade, os quais têm produzido um campo de comportamento sexual categorizado como perverso. Para Foucault esta implantação de perversões é o resultado do encrustamento do poder nos corpos e seus prazeres. Segundo Foucault (1988), não se escapa de uma determinação social quando se recorre aos prazeres supostamente naturais do corpo, pois estas formas particulares que os prazeres formam são produzidas pela necessidade de poder.

A invasão da sexualidade e a implantação de suas perversões têm sido bastante evidentes depois da invenção do cinema, provocando uma intensificação do olhar direcionado ao corpo. Este maquinário, que também funciona como um veículo de observação e mensuração tornou-se um instrumento menos imparcial no estabelecimento do poder sobre este corpo, constituindo-o como sujeito e objeto do desejo, oferecendo uma imagem degradada do mesmo.

A nova onda de pornografia visual do início dos anos 1970 não apenas celebra a permissividade sexual liberada pela revolução sexual americana. Estes filmes e vídeos são explícitos, porque mostram o sexo falado em si mesmo; são filmes que se situam no campo da *scientia sexualis*.

Em 1972, com o filme *Garganta Profunda*, um discurso científico sobre a sexualidade propondo evocar confissões ou verdades sobre o sexo mais uma vez encenou seu maior papel. A pornografia *hardcore* tornou-se então um tema doméstico e familiar, uma produção *unheimlich* da cultura de acordo com o conceito de Freud (1919), pois saiu das grandes telas com suas convenções e restrições para circular no espaço íntimo de quatro paredes.

Como o pornô não investe muito na credibilidade de seu mundo ficcional, é aceito que os espectadores estão realmente assistindo à performance sexual dos atores, não dos personagens. Os fãs do filme pornô depositam a fascinação que têm pelos astros inteiramente no ator/atriz e em seu corpo. Como indica a função masturbatória do pornô, ao invés de se perder numa identificação com os corpos ficcionais na tela, o espectador do filme pornô dirige sua atenção ao seu próprio corpo.

A presença de uma atriz pornô conhecida pode ser uma porção mais significativa do prazer na forma do que a estrutura narrativa na qual ela aparece. A continuidade de sua presença pode, para muitos espectadores, ser mais importante do que a dessemelhança narrativa entre os filmes. Com a troca da exibição do filme pornô para o mercado de vídeo nos anos 1980, tanto a natureza tênue da narração no pornô quanto a ênfase na presença da atriz mostram que o espectador pode enfatizar menos a forma narrativa e superenfatizar o corpo num sonho fetichista de controle quase total sobre a passagem do tempo, assistindo ao filme tantas vezes quanto ele quer, ou diminuindo a velocidade e congelando a imagem.

Na maioria dos espectadores do filme pornô, o prazer erótico pode derivar da aparência física de uma atriz que eles acham atraente, e também pode derivar de um breve fragmento visual e momentos de luxúria, tais como uma expressão facial ou um gemido em particular.

No filme *hardcore*, a mostra sexual é tudo, menos breve. De fato, nada no cinema é mais ritualisticamente padronizado e menos cheio de surpresas do que o número *hardcore* com seus previsíveis *meat shots* (*close-ups* no pênis entrando e saindo da vagina) e *money shots* (ejaculação visível, freqüentemente no corpo da mulher). Este tipo de padronização ataca os atributos da narrativa.

Ao mostrar desta forma o sexo, ou ainda o símbolo de poder que esta forma media, são colocados em jogo, além dos padrões morais estabelecidos para esta época, os padrões de visualidade existentes, e que orientam a apreciação das imagens que se vê. Se não há mais espanto, é porque cenas deste tipo são mostradas cotidianamente em vários meios de comunicação, e não são mais uma novidade visual. Nada contém nelas de violação ou de limites estabelecidos apropriados e consentidos pela moral.

No filme *hardcore*, a materialidade corporal do sexo é enfatizada para provar a realidade do ato sexual e, fazendo isso, pode tornar-se expressão de uma cultura marginalizada. Este *status* é refletido nos termos coloquiais como as exhibições *hardcore* são chamadas: filmes sujos e filmes de foda. Estes termos podem também revelar que a intenção de promover o corpo é considerada mais baixa na hierarquia de classes que a intenção de promover a mente. Por isso, o termo pornografia freqüentemente remete à idéia de que o filme não tem narrativa ou valor artístico e está preocupado somente em explorar os ganhos comerciais ou conteúdos de encorajamento sexual.

Os filmes de sexo chamados *softcore* como, por exemplo, *Emmanuelle* (1974), apresentam com freqüência o sexo em tons melódiosos e visualmente idealizados. Até a escravidão, sujeição e dominação do filme *A história de "O"* (1975), é a maioria das vezes instantânea e branda neste foco.

A história de "O" é o mais desafiante de todos os filmes discutidos aqui pelo fato de "O" ser espancada, marcada e passada de um homem para outro. Estas violências erotizadas do filme marcam fortemente a diegese como fantasia. No filme *A história de "O"*, as ações de uma importante empresa vão ser vendidas e seu provável comprador é um conceituado empresário. Para impedir a realização deste negócio é contratada uma misteriosa mulher que cuidará para que haja um

grande escândalo sexual envolvendo este empresário e sua família. “O” penetra no mundo do empresário e começa a envolver cada membro da família deixando-os à mercê de suas chantagens.

A esposa do empresário já não suporta mais dormir no mesmo quarto com ele, e quando ele a procura para transarem ela demonstra desinteresse e enquanto é penetrada por trás folheia uma revista sem muita emoção numa relação fria e distante. Criam-se situações que atacam e colocam em cheque os valores da tradicional família burguesa: uma oportunidade para a esposa trair o empresário; uma história que envolve fantasias homossexuais por parte do filho do casal; e a iniciação da vida sexual da filha, que ainda é virgem.

Sendo levada por “O” ao clube de homens que frequenta, a filha numa atitude de submissão total se permite ser vendada e despida. Como num ritual de passagem com etapas bem demarcadas, a filha é espancada e depois penetrada por diversos homens enquanto várias mulheres lhe beijam e chupam os seios. Os diálogos e as relações de dominação que se estabelecem entre as personagens apresentam claramente uma disputa pelo poder.

Na apresentação desta cena, o empresário é convidado de “O” para uma festa particular. Neste cenário cheio de cortinas e espelhos, as mulheres estão paradas como manequins e seus olhos estão vendados; estão expostas fazendo poses e representando objetos. Algumas partes dos corpos destas mulheres são reveladas aleatoriamente e refletidas nos espelhos, a boca, os seios e os pêlos pubianos.

O mais interessante é que a esposa e a filha do empresário estão participando da festa também, mas de outra maneira. As duas mulheres são transformadas em meros objetos utilizados por “O” para rebaixar e humilhar o empresário. Enquanto isso, “O” conduz o empresário por galerias onde a luz e a sombra contribuem para criar um ambiente erótico; os vários espelhos e as mulheres seminuas e com máscaras que circulam, induzem fantasias de cunho sexual. O empresário é levado por este cenário envolvente até uma entrada que é vedada por uma cortina e ouve gemidos de prazer, quando a cortina se abre pode ver sua mulher gritar ao ser penetrada por outro homem. Surpreende-se e sente-

se primeiramente ultrajado, mas depois se recompõe e verbaliza que tal fato pode ser utilizado por ele em seu próprio benefício, mais um forte indicativo das relações de poder que ali se estabelecem através do sexo.

Entre dois homens presentes, inicia-se uma discussão. Apostam que é impossível perceber a diferença no rosto das mulheres quando atingem o orgasmo e quando são açoitadas, afirmando que sua expressão é muito parecida. Sugerem que o ponto em comum é aquele momento quando perdem o controle e se tornam objetos.

Continuando a jornada, “O” se insinua para o empresário que parece bastante interessado em dominá-la sexualmente; mas “O” intercepta o jogo sexual e convida um terceiro elemento para se juntar a eles, uma outra mulher que usa um chapéu que lhe esconde os olhos tornando-a irreconhecível. Os únicos olhos que o empresário pode ver são os de “O” enquanto penetra a outra mulher por trás. No êxtase de seu orgasmo, o empresário morde a nuca da mulher e “O” triunfa e sorri regozijando-se.

Na última cena do filme a família está reunida no café da manhã, e o empresário sente-se bastante confiante de seu poder e *status*, quando “O” aparece na escadaria da mansão chamando a filha que se aproxima dela e retira o lenço que cobre sua nuca revelando a marca da mordida. O pai completamente derrotado e humilhado presume que teve relações com a filha, quando na verdade era uma sócia. A filha aparece e o abraça reafirmando um valor do patriarcado.

Este material muito mais rico que um filme pornográfico *hardcore* possui uma trama bastante desenvolvida, num esforço claro para se aproximar da estrutura de um filme *mainstream*. O filme utiliza as convenções narrativas clássicas (segundo Bordwell [1985]), isto é, narrativa em três atos – apresentação dos personagens, primeiro ponto de virada, segundo ato com desenvolvimento dos conflitos desencadeados pelo primeiro ponto de virada, segundo ponto de virada e terceiro ato fechando a história.

Em conjugação com um *setting* de conto de fadas, o filme tem a qualidade de sonho. Esta aproximação empresta ao filme cenas de violência visualmente sensuais e eróticas, mais do que realismo brutal e sexo explícito. Isto também

amarra junto ao filme o esforço de capturar a natureza imaginária da fantasia sexual, onde o que seria, na realidade, profundamente desprazeroso transforma o mundo de faz-de-conta numa fonte de prazer sensual. Mantendo sua estética *softcore*, A história de “O” lida com o erótico da submissão de um modo altamente idealizado, em termos de estética e narrativa, e, no final do filme, “O” (Corinne Clery) encontra satisfação sexual e intelectual quando ela estabelece uma parceria de amizade com o homem dominante que ama, respeita e testa sua sexualidade. Deste modo, o filme é uma história de amor idealizada, em que a complementaridade do casal se encontra primariamente em suas predileções sexuais.

O filme *hardcore* entra no domínio do realismo principalmente através de sua promessa de descrever o sexo autêntico ao invés do sexo simulado. Entretanto, o realismo psicológico e social estão ausentes. Estes filmes dependem da codificação de certas atividades sexuais como indicativos de sexo autêntico para criar uma diferença marcante entre o filme *softcore* e a maioria dos filmes de sexo. Estes incluem penetração de vários tipos em primeiro plano, ereção, e a presença visível de fluidos do corpo (principalmente cenas de *money shot* e *meat shot*).

Os filmes *hardcore* excluem qualquer senso de romance ou complementaridade de atributos físicos para formar o “casal perfeito”. Seu modo característico é aquele movido pela atração do físico e do sexual. Em muitos destes filmes feitos durante os anos de 1970 e 1980, esta preocupação é descoberta freqüentemente por um cenário comum no qual uma mulher jovem e bonita faz sexo com um homem gordo, careca e feio de meia-idade.

Um dos impulsos primários do filme *hardcore* é a fantasia de que qualquer homem pode ter qualquer mulher que ele queira sem incorrer em repercussões morais e sociais; a complementaridade é baseada apenas na união das partes anatômicas. Estes filmes usam uma estância anti-romântica abrangente para dar suporte e marcar seu *status* como obsceno e como uma forma transgressiva. Comparando os casais que não se encaixam encontrados em muitos filmes *hardcore* com os casais apropriados das narrativas dos filmes românticos, é

possível ver como os últimos constroem retoricamente uma visão bastante idealizada do desejo sexual.

Na maioria dos filmes *hardcore* existe freqüentemente uma linha tênue entre o realismo comprovado pela presença de atos de sexo real e o grotesco. O foco nos vários fluidos corporais, poses designadas para capacitar à câmera o acesso à mecânica do sexo, as mulheres que parecem estar em estado de orgasmo perpétuo, uma atuação ruim e uma dublagem empobrecida podem transformar facilmente o filme *hardcore* numa novidade bizarra. Estas apresentações tentam traduzir a experiência extremamente tátil do sexo em um meio audiovisual, oferecendo ao espectador uma sensação visceral.

Apesar do modo como os vários aspectos do filme *hardcore* criam um senso de transparência e imediatismo, eles também convidam o espectador a fantasiar. No entanto, existe diferença entre os tipos de fantasia. Nos filmes *softcore* as fantasias são mais românticas, enquanto nos filmes *hardcore* são fantasias de potência e consumo sexual. Em quase todos os filmes *hardcore*, a satisfação sexual é atingida por todos os participantes; eles se apresentam sem problemas psicológicos e morais e não têm dificuldade para chegar à plenitude sexual.

Em *Emmanuelle* (1974) e *A história de "O"* (1975), a principal personagem feminina embarca numa jornada de autodescoberta sexual e desenvolvimento pessoal. Estas jornadas em particular são realizadas através de um estilo de cinema de arte com fotografia luxuosa, lentes macias, sets cuidadosamente planejados, música de sonho e locações glamorosas, cada aspecto constituindo um convite para uma fantasia delicada e romântica. O sexo é gracioso, com freqüência perfeitamente complementar (mesmo se os participantes não se encaixam convencionalmente), e visualmente rico, promovendo um contraste significativo com o cru: "veja-todos-os-detalhes" dos filmes *hardcore*.

Misturando elementos do cinema legitimado (o melodrama, por exemplo) com elementos derivados do filme *hardcore*, um comércio para outro gênero foi ativamente desenvolvido, ou seja, a criação de mais um produto de consumo e *commodity*. Este gênero, apesar de investir claramente na criação de prazeres

visuais, também introduz uma tensão narrativa através de aspectos que são mais familiares para o melodrama.

As narrativas que trazem temas de iniciação sexual e de autoconhecimento privilegiam a transição da inocência para a experiência. E como no melodrama, a experiência vem com muita busca interior, conflitos emocionais, alegrias e lágrimas. Em *A história de "O"* e *Emmanuelle*, a trajetória da narrativa de autoconhecimento é governada pelo engajamento da personagem feminina principal com o aumento da intensidade e dos desafios dos atos sexuais. Em *A história de "O"*, a forma é baseada na exploração da submissão sexual de "O" (Corinne Clery). Em *Emmanuelle* (Sylvia Kristel) busca o conhecimento sexual através de uma gama de aventuras eróticas. Em ambos os filmes, o sexo é conectado a temas existenciais. "O" e *Emmanuelle* aprendem a expandir seu campo sexual fora do amor e do casamento. Isto carrega consigo o risco de infringir valores morais estabelecidos para a época; no entanto, com as mudanças de valores sociais, estes riscos passam a ser diferentes dos incorridos pelas personagens do sexo feminino que se aventuram sexualmente em Hollywood.

É bom lembrar que a fantasia no filme é conduzida aparentemente por um ponto de vista feminino, devido à presença de um narrador feminino. Todos estes filmes têm alguma autoria feminina, seja escrevendo o *script* ou na autoria de romances nos quais alguns desses filmes são baseados. As protagonistas são, cada uma a seu modo, aventureiras sexuais, mulheres sem fronteiras que ousaram quebrar a barreira do sexo de convenções burguesas e dos códigos de gênero, e que ganham autoconfiança de suas experiências. O contexto de autoconhecimento e de iniciação sexual significa que elas não são apresentadas simplesmente para alcançar boas transas, o que geralmente acontece em filmes de iniciação sexual de homens.

Mesmo que pareça surpreendente, *Garganta Profunda* (1972) também trabalha com o formato do autoconhecimento sexual, baseado na premissa implausível de que o clitóris da protagonista é localizado em sua garganta. Ela é informada por um médico de que esta é a razão por que ela não consegue atingir o orgasmo durante o sexo vaginal. O filme é mais explícito, menos romântico do

que os outros filmes mencionados anteriormente. Poder-se-ia argumentar que o filme é dirigido para uma audiência masculina, parte por seu estilo ser mais realista, lembrando aquele visto com frequência nos filmes *hardcore*, e pela centralidade no ato sexual. O aspecto de autoconhecimento de *Garganta Profunda* acontece à luz de uma fantasia masculina de maneira mais óbvia que em outros filmes.

Pela primeira vez na história do cinema americano, um pênis aparecia em ação nas grandes telas dos cinemas legitimados. Ao mesmo tempo, este primeiro plano confirmando o que existe depois de um orgasmo masculino, este último momento confessional de verdade, pode ser visto também como um limite da representação sexual do prazer. Para mostrar quantitativamente o verdadeiro material de seu prazer, o ator de filme pornográfico deve se afastar de qualquer conexão tátil com os genitais ou boca da mulher para que sua ejaculação seja visível.

Segundo Williams (1999), os espectadores são convidados a acreditar que os atores querem passar de um prazer tátil para um prazer visual no momento crucial do orgasmo masculino. É comum na pornografia *hardcore* do início dos anos 1970, afirmar que a mulher prefere a visão do pênis ejaculando ou o toque externo do sêmen do que a pressão do pênis dentro dela. Ela irá chamar frequentemente pelo *money shot* por expressões sujas ou palavrões, dizendo, por exemplo, que ela quer que o homem “goze na cara dela”, para ver o gozo vindo de seu “pau grande e duro”, ou para sentir a substância quente espalhando-se em alguma parte específica do seu corpo. Todavia, é quase sempre evidente que este espetáculo não é realmente para seus olhos. Ela pode até fechar os olhos se o homem goza na sua cara; e, não é possível que ela o veja gozando como frequentemente ele faz, quando goza em suas nádegas ou costas.

Em contraste, o homem, quase sempre se vê ejaculando; o ato parece mais claramente planejado para seus olhos e para os olhos dos espectadores. O *money shot* é, então, obviamente uma perversão, no senso literal do termo, como um desvio de formas mais diretas de união sexual e da tátil conexão que ela produz. Isto substitui a relação entre os atores pelo mais solitário e desconectado prazer

visual do homem e dos espectadores. Talvez ainda mais perverso – ao menos para as espectadoras – é a insistência de que esta confissão visual de uma verdade solitária do homem coincide com o êxtase orgástico da mulher.

Williams (1999) argumenta que o *money shot* pode ser visto como outra forma de perversão cinematográfica – como um substituto para o que não pode ser visto, mas que permite uma instância mais direta da união genital; o *money shot* também pode ser visto como um exemplo ideal de um fetichismo *commodity*, como o exemplo mais representativo do poder fálico e do prazer.

O *money shot* é uma cena cujo nome deriva da tendência atual da indústria fílmica, uma gíria para a imagem do filme que custa mais dinheiro para ser produzida, já que os produtores de filme pornô pagam extra a seus atores masculinos para fazerem esta cena.

De acordo com a interpretação de Williams (1999), a história de *Garganta Profunda* traz a noção de diferença entre os orgasmos masculino e feminino, em quantidade e qualidade. Este filme procura mostrar a verdade do prazer feminino de um modo incomparável com os filmes pornográficos anteriores. Os numerosos *money shots* do filme são apresentados como a resposta para a insatisfação da protagonista na sua experiência sexual prévia. A história é a seguinte: uma jovem solteira chamada Linda (interpretada por Linda Lovelace) confessa para uma amiga mais experiente que ela acha o sexo prazeroso – “*a lot of little tingles*” – mas não tem orgasmo que é fundamental para fazer a terra tremer – “*no bells ringing, dams bursting, or bombs going off*”. Experimentos com vários e numerosos homens confirmam este fato. A ênfase nestes experimentos é primariamente nos *meat shots* do que nos *money shots*.

Garganta Profunda é um filme típico da nova onda pós 1972; a narrativa *hardcore* nesse caso problematiza a satisfação em si mesma. A dificuldade que Linda confessa no início do filme não é um pecadinho de uma aventura sexual transgressiva, mas um crime muito mais vergonhoso: a falha em encontrar ‘completude’ absoluta nestas aventuras.

O filme começa com a idéia de que o prazer sexual não é o mesmo para todos ou, como a amiga mais velha e sábia de Linda explica, há a necessidade de

“*different strokes for different folks*”. Este clichê bem conhecido dos anos setenta é a descrição da nova ética do filme *hardcore*, a qual dá as boas vindas e encoraja uma grande variedade de práticas sexuais. Na narrativa do filme, a descoberta da diferença anatômica de Linda parece se sustentar simbolicamente por uma percepção masculina da diferença do prazer sexual da mulher em geral. Esta diferença torna-se o motivo para futuras experimentações.

A experimentação acontece sob o amparo de terapia – outro clichê dos anos setenta. Em um exame clínico, o sexologista de Linda (Harry Reems) informa que ela é diferente: “*she doesn’t have one*”. Em um desentendimento falocêntrico, Linda responde: “*I’m a woman, I’m not supposed to have one*”.

Quando o doutor finalmente localiza o clitóris de Linda na sua garganta, ele reafirma que ter “um” lá é melhor do que não ter “nenhum”. A sua preocupação é com o *status* de singularidade que tal fato lhe empresta – “*what if your balls were in your ears!*” (a resposta dele “then I could hear myself coming”, mantém a obsessão masculina pela mensuração evidente do prazer). É indicada para seu socorro uma fisioterapia intensiva; começando com o doutor, Linda aprende a técnica da “garganta profunda” que a leva *ao money shot* – apresentado pela narrativa como sendo simultâneo ao orgasmo muito esperado de Linda.

A felação é o recurso utilizado em *Garganta Profunda* e que tem sido a prática sexual mais fotogênica. A felação – culminando numa cena de *money shot* na qual a ejaculação ocorre no rosto e na boca da mulher – traz para o filme *Garganta Profunda* uma enorme popularidade, a figura privilegiada da expressão do clímax e da satisfação (alcançando, de fato, a apoteose em *Atrás da Porta Verde*, feito mais tarde naquele mesmo ano).

Satisfeita pela primeira vez em sua vida, Linda quer casar com seu médico e ser, como ela diz, sua escrava. Porém, o doutor tem uma idéia mais moderna: ela irá se tornar uma fisioterapeuta. O que segue é um tipo de terapia sexual que Linda administra em vários homens excêntricos, enquanto continua se submetendo a sua “terapia” com o doutor. Ele logo cai de cama com um curativo em seu pênis, exausto e incapaz de satisfazer o desejo dela por mais sexo. Embora tratado de forma cômica, o fantasma da mulher insaciável aparece para

fazer de brinquedo os homens mais limitados. A piada que finaliza este filme “resolve” o problema introduzindo um pênis maior e melhor. No seu trabalho como fisioterapeuta Linda encontra Wilbur, que gosta de encenar o papel de um assaltante sádico, pego no ato de espiá-la. Por trás desta esquisitice, entretanto, ele é doce e gentil, o homem dos seus sonhos. Quando ele se declara para Linda, ela insiste que o homem com quem ela casar deve ter “a *nine-inch cock*” para satisfazer a demanda de sua “garganta profunda”. Wilbur instantaneamente chama o doutor, dizendo que ele está somente “four inches” longe da felicidade. O doutor o tranquiliza, e Wilbur se volta para Linda com a notícia de que seu “*thirteen-inch penis*” pode ser cortado para qualquer tamanho que ela queira. O pequeno Wilbur é o seu homem perfeito.

Pode-se dizer que o filme *Garganta Profunda*, com todo o seu discurso sobre o clitóris, fetichiza visualmente o pênis. Apesar de o filme eliminar a representação visual do clitóris de Linda Lovelace, e apesar do fetiche do *money shot* ocultar este órgão, sua narrativa está constantemente solicitando e tentando achar um equivalente visual para os momentos invisíveis do orgasmo clitoriano. Então, se por um lado o filme tenta ocultar a diferença sexual através de um recurso que apresenta a prática da felação de forma mais natural, por outro, este mesmo ocultamento pode alegorizar o problema da diferença.

Toda a preocupação do filme sobre a localização do clitóris precisa ser vista no contexto da nova distinção que este órgão recebeu das outras formas da *scientia sexualis*, citando Foucault (1988). Este novo conhecimento vê o clitóris não como uma versão diminuída ou ausente do pênis – como a teoria de Freud considera – mas uma nova economia que não é a da redução: mas uma economia de muitos: “*diffrent strokes for diffrent folks*”. Apesar da fetichização do falo no filme tentar negar a diferença do momento do orgasmo e padronizar o orgasmo num modelo fálico de “estouro de bombas”, e apesar da mulher ser mostrada como dependente do “um” do homem para o seu prazer, um subtexto contraditório de pluralidade e diferença também é registrado. O fato da extensão da narrativa do filme *hardcore* unir-se de forma paródica com a verdade científica da diferença

da mulher indica 'o quanto' o prazer invisível e não quantificável da mulher foi trazido para o primeiro plano.

O esforço obsessivo da economia visual fálica para representar e fixar o momento exato da convulsão involuntária do prazer pode ser descrito como o paradoxo do filme pornográfico contemporâneo e seu fetiche, o *money shot*. Para Williams (1999), a implantação perversa do clitóris em *Garganta Profunda* representa uma economia fálica altamente ambivalente e contraditória, uma tentativa de contar além do número "um", de reconhecer como a proliferação do discurso sobre a sexualidade se desenvolve e passa de uma sexualidade fixada para uma proliferação de sexualidades.

Colocando o clitóris de Linda Lovelace na garganta, o filme constrói sua narrativa na importância deste órgão sem jamais ter que olhá-lo. O *money shot* oferece um substituto real para o mito fálico da castração. Os longos primeiros planos que mostram o pênis ejaculador eternamente duro podem ser a incorporação literal desta fantasia do falo idealizado, que Freud diz que todos desejam. O pênis que ejacula da cena de *money shot* poderia, nesse sentido, negar a castração evitando a associação visual com a genitália feminina.

A fobia da sensação de que "não há nada para ser visto" na mulher, pode ser compreendida como o medo de ela não ter inveja do pênis que o homem presume que ela tem. O medo de a mulher possuir desejos diferentes do homem, já que ela possui uma multiplicidade de zonas erógenas e a localização do prazer no clitóris que não podem ser facilmente fixados e modelados.

A importância desta declaração não deveria ser que a pornografia é monoliticamente fálica; ao invés, deveria ser que a pornografia é insistentemente fálica em seu modo particular, neste momento e contexto, devido às pressões dentro de seu próprio discurso para representar a verdade visual do prazer feminino, a qual ele conhece muito pouco.

Para Laretis (1980), o cinema dominante especifica a mulher em uma determinada ordem social e natural, colocando-a em certas posições significativas, fixando-a a uma determinada identificação. Representada como o termo negativo da diferenciação sexual, espetáculo/fetiche ou imagem especular, em qualquer

caso obsceno, a mulher é constituída como o solo da representação e da sua estabilidade, o olhar de vidro exposto para o homem. Mas, como um indivíduo histórico, a mulher é também posicionada nos filmes do cinema clássico como espectador/sujeito colaborando para o comprometimento de seu desejo, para a extração de seu prazer, emoldurando sua identificação, e tornando-se cúmplice na produção de sua não feminilidade.

Lauretis (1980) se interroga sobre a representação da mulher como o falo e sobre a diferença sexual. Segundo ela, conceitos como voyeurismo e fetichismo, apesar de parecerem muito apropriados para descrever as operações do cinema dominante, são aparentemente convergentes. Seu desenvolvimento histórico como um aparato da reprodução social está implicado diretamente num discurso que circunscreve a mulher no sexual, amarrando-a na sexualidade, fazendo dela a representação absoluta do cenário fálico. É o caso dos efeitos ideológicos produzidos por aqueles conceitos; o discurso executa uma função política a serviço da dominação cultural, incluindo, mas não sendo limitado à exploração sexual da mulher e à repressão e retenção de sua sexualidade.

Lardeau (1978) salienta que o filme pornográfico repreende implacavelmente a sexualidade como campo do saber e do poder na descoberta da verdade quando diz:

Em nossa sociedade, a mulher nua tem sido sempre uma representação alegórica da verdade. Os primeiros planos são a sua operação de verdade, a câmara constantemente fazendo um *close* no sexo da mulher, exibindo-o como objeto de desejo somente para proteger-se da castração. Para afastar o objeto de sua própria falta.

Lardeau (1978) diz ainda que “acentuadamente marcado como um termo – sempre suscetível à castração – o falo é irrepresentável. O filme pornô é construído sob a negação da castração, e a sua operação de verdade é uma operação de fetiche”. A fragmentação e a fabricação do corpo feminino, o cenário da pele, da maquiagem, da nudez e do vestuário, a constante recombinação dos órgãos como termos equivalentes de uma combinação são apenas repetições. Dentro da cena erótica, das operações e técnicas do aparato – fragmentação da cena pela movimentação da câmara, construção do espaço representacional de profundidade do campo, difração das luzes e efeitos de cor, enfim, o processo de

fabricação do filme da *découpage* até a montagem - “tudo acontece como se o filme pornô estivesse colocando o cinema sob julgamento”, ou seja, “é o cinema em si mesmo, como meio, que é pornográfico” (LARDEAU, 1978, p. 49-52 e 61).

Para Lardeau (1978), a dissociação, o isolamento (autonomização) do corpo pelo primeiro plano, circunscrito na sua materialidade genital, possibilita a circulação livre do sexo fora do sujeito – como circulam as *commodities*, independentemente dos produtores ou como circulam os sinais lingüísticos, como valores independentes dos falantes. “A livre circulação de mercadorias, pessoas e mensagens no capitalismo – esta liberação é efeito do *close-up*, o sexo entregue como pura abstração” (LARDEAU, 1978, p. 49-52 e 61)

Nos filmes do diretor Stagliano, o corpo já não tem mais pudor de se mostrar. Completamente nu em todos os seus detalhes, sem esconder, nem omitir nenhum deles, tudo é mostrado sem mediações. Peitos, bunda, vagina, ânus, carnes arreganhadas, buracos expostos, tudo é dado a ver em todos os seus detalhes e peculiaridades. Boca, vulva, ânus, pênis, esperma, tudo isso em fração de segundos é dado, enquanto quase nada ou nada é realmente dado a perceber, pois a contínua exposição do sexo sem sensualidade vai colocar alguns valores estabelecidos em questão, forçando a perceber a maneira pelas quais se hierarquizam e valoram a sexualidade.

O sexo anal, tão presente no cinema pornográfico, é a forma de sexo que em si mesmo é a negação de qualquer idéia de família em geral e da família cristã em particular, por ser o sexo que pode ser só prazer, sem qualquer referência possível à procriação, ocasional ou intencional, o lugar da não-fertilidade por excelência.

Ao mostrar desta forma o sexo, ou ainda o símbolo de poder que esta forma media, são colocados em jogo, além dos padrões morais estabelecidos para esta época, os padrões de visualidade que se tem, e que orientam a apreciação das imagens que se vê. Se não causa mais espanto, é porque cenas deste tipo são mostradas cotidianamente em vários meios de comunicação, e não são mais novidades visuais. Nada contém nelas de violação ou de limites estabelecidos apropriados e consentidos pela moral.

As relações sexuais mostradas no filme pornográfico colocam em questão o seu lugar enquanto fonte de observação, da intromissão de um outro que olha, explicitando para cada qual o lugar que se ocupa quando se olha sem ser olhado, quando se experimenta sem ser visto, fazendo perceber o lugar que sempre se ocupa, mas do qual nem sempre se dá conta.

Nos filmes de Stagliano, a direção de atores faz com que o elenco, especialmente as mulheres, encare diretamente a câmera para “olhando nos olhos” do expectador, mostrar que estão sentindo prazer. A transformação dos atores em meros objetos é muito clara, a ausência de um roteiro e a utilização de uma luz que está sempre explodindo demonstra a utilização dos recursos de iluminação de forma muito empobrecida sem levar em consideração as diversas nuances possíveis. Nesses filmes, a ereção não é fruto apenas de uma simulação de prazer, mas possui o que é mais importante, um alto e significativo valor de exibição, expresso em seus primeiros planos incessantes além da imagem explícita do membro masculino sempre em atividade e esbanjando virilidade.

A ejaculação nos filmes pornográficos é quase sempre realizada de forma externa, fora do corpo do parceiro, para que todos tenham a comprovação visual de que a relação que acabaram de presenciar era verídica, e não uma simulação, independente dos cortes e montagens possíveis que a estendem por tempos bastante irreais. O importante é a certeza de que o que foi visto aconteceu de fato, de que o prazer, pelo menos o do homem, não foi simulado: penetração, atividade, ejaculação. A forma desta ejaculação no mais das vezes se dá de maneira bastante bizarra: quando a moça está de quatro, vê-se o gozo esparramar-se pelas suas costas; quando é fruto de sexo oral, em geral ele explode diretamente na sua cara, em suas faces e por fora da boca, com a tarefa bastante ridícula de ela então se esforçar para lambê-lo, para demonstrar também o seu prazer. Nada mais anti-erótico e sem sensualidade do que isso. Nada além de um exercício atlético por meio de uma encenação burocrática e profissional.

Para Lyra (2006), o gênero dos filmes de sexo, juntamente com o horror e o humor, faz a com que a parte maldita da cultura seja remetida ao que ela denominou de *Cinema de Bordas*. O Cinema de Bordas se faz sobre fragmentos

recicladados de gêneros, subgêneros e espécies. Tal reciclagem genérica tem como consequência a ausência da novidade e da originalidade, a abolição de qualquer profundidade em favor da continuidade e da repetição daquilo já anteriormente conhecido. O elemento sexo no cinema constitui-se em forma de pensar e atualizar um imaginário industrial, narrativo e formal, com a amplitude que caracteriza uma produção de gênero.

Neste sentido, os filmes pornográficos contemporâneos se aproximam do estudo que Lyra (2006) realiza sobre o filme de bordas. Este mantém um trânsito entre a cultura erudita e a cultura popular, e é feito para obter uma resposta de mercado de massas. Os procedimentos, técnicas e modos que caracterizam as formas que organizam o Cinema de Bordas primam pela valorização de idéias e de frases feitas, pela acumulação do sentido sensacionalista e envolvimento emocional, pelo desprezo devotado ao critério de originalidade, pela carga de descritividade, com ausência de contorno psicológico das personagens e repetição das tramas. As narrativas que delimitam o mundo diegético dos filmes de borda apresentam um feitiço unicelular e sem complexidades, desenvolvendo-se linearmente. Nesse sentido, o filme pornográfico de Buttman corrobora com estes aspectos, podendo ser estudado como um desdobramento do gênero sexo do Cinema de Bordas.

4 CONCLUSÃO

Este trabalho mostra que a pornografia acompanha as sociedades ocidentais, e é a contrapartida natural das restrições e proibições que são parte dos códigos sociais. Salieta que as proporções do fenômeno da pornografia como categoria legal e artística aparecem na mudança das transformações ideológicas que ele experimentou. No passado, a pornografia era uma atividade artesanal, hoje é parte essencial da economia de consumo.

O trabalho foi estruturado considerando-se que não foi a natureza que produziu o conceito de pornografia. Não temos um sexo natural, nem objeto de satisfação natural, com seus ciclos de preservação e procriação; isto ocorre pela desnaturação que é própria da cultura, provocando uma desmedida proliferação de objetos substitutos. Neste sentido, o filme pornô *hardcore* é mais um dos múltiplos objetos de nossa sexualidade que pode ser visto como aquele estranho familiar que provoca resistências.

A pesquisa iniciou pela investigação do nascimento de uma cultura pornográfica juntamente com a emergência da modernidade no ocidente. O ponto de partida foi dado pela nova tecnologia de impressão do século XVI, que colocou em circulação reproduções baratas e caracterizou-se pela difusão de imagens e palavras que feriam ao pudor. A reação das autoridades ao surgimento de material pornográfico refletiu uma inquietante transição social: de uma sociedade em que o acesso ao conhecimento era restrito à elite social e intelectual para uma sociedade que divulgava seus segredos cotidianos de forma indiscriminada.

Portanto, a pornografia que surge da passagem de uma pornografia política a uma pornografia comercial e apolítica, com Andréa de Nerciat e outros, inicia uma mutação que culmina na pornografia dos séculos XIX, XX e, ao que tudo indica, XXI. Esta seria uma pornografia que, em termos gerais, perde o seu caráter crítico-político-libertino-filosófico, e busca tirar partido - por meio do prazer sexual gerado com escritos, imagens, fotos e filmes - da lógica do mercado.

O segundo ponto a ser considerado foi o cinema como tecnologia de representação social. Lauretis (1984) salienta que o aparato cinematográfico

opera na história produzindo efeitos ideológicos na prática social, desta forma, a mulher como ser social é construída através dos efeitos da linguagem, da representação e também do filme.

O cinema como discurso específico é acompanhado pelo desenvolvimento da nova técnica, que provoca mudanças de representação, de narrativa e de tendências. A sua reprodutibilidade técnica promoveu uma ruptura estético-histórica para além do tempo e do espaço. Segundo Jameson (2000) o desenvolvimento da técnica desencadeou um processo em que o patrimônio cultural se transformou na expressão da alienação, da anomia, da solidão, da fragmentação social e do isolamento. Assim, enquanto a produção pornográfica no modernismo trabalha com formas escandalosas, imorais, subversivas, obscuras e até anti-sociais, no pós-modernismo ela parece não mais escandalizar ninguém, e não só é recebida com a maior complacência como é condescendente com a cultura pública e oficial da sociedade ocidental.

No plano do conteúdo, a pornografia *hardcore* parece ter se tornado um fetiche, tanto no sentido freudiano quanto no marxista. Temos no filme pornô, uma coleção aleatória de objetos sem vida, encenados na tela como se fossem bonecos, tão desprovidos de sinais de sua vida anterior como o que sobra de maquiagem no rosto depois da festa. Ou seja, “o aparecimento de um novo achatamento ou falta de profundidade, um novo tipo de superficialidade no sentido mais literal, o que é talvez a mais importante característica formal de todos os pós-modernismos”. (JAMESON, 2000, p. 35)

No artigo de Mulvey (1975) ela afirma que a mulher no cinema é exibida como objeto sexual, passando a ser vista como um produto perfeito, cujo corpo estilizado e fragmentado através de *close-ups*, passa a ser o próprio conteúdo do filme. A primazia emergente da reprodução mecânica, provoca, na sociedade contemporânea, a liberação e o descentramento do sujeito, o esmaecimento dos afetos e da memória. Ou seja, “o sujeito centrado que existia na época do capitalismo clássico e da família nuclear foi dissolvido no mundo da burocracia organizacional” (JAMESON, 2000, p. 42)

O desaparecimento do sujeito individual e a crescente inviabilidade de um estilo pessoal podem ser observados nos filmes pornôis atuais. Nos filmes de Buttman e Stagliano, por exemplo, a forte presença do sexo anal, que é uma forma de negação a qualquer idéia de família. A transformação dos atores em meros objetos, e seus corpos que passam a ter um alto e significativo valor de exposição. As genitálias isoladas circulam livremente fora do sujeito como circulam as mercadorias. Os excessos e as faltas se confundem e acaba-se por descobrir que as fronteiras entre esses termos nunca se estabelecem completamente.

Riaviz (2002), psicanalista lacaniano, desenvolve um estudo sobre o sujeito moderno e o sujeito pós-moderno apoiando-se nas idéias de Bauman (1998). Assim, o sujeito moderno aparece em todos os planos do vínculo social buscando uma resposta universal, por isso nada que este sujeito faça estará à altura do que a consciência moral quer, introduzindo no sujeito renúncia e sentimento de culpabilidade, estabelecendo deste modo a castração como modo de gozo. Já o sujeito pós-moderno não espera pela resposta, não acredita na verdade, ele é efeito do discurso capitalista que emergiu mediante a queda de uma lei e da autoridade. A força ilimitada deste discurso suprime toda a diferença ao nível do desejo e do gozo, e instaura a monotonia de um gozo extraviado nos objetos produzidos pela técnica. Neste sentido, a estética pornô busca no mesmo a diferença que reassegura seu gozo, e na sua estética gozada diferentes narrativas que seguem o caminho de uma mesma história: o rebaixamento do objeto. Estas diferenças aparecem de forma muito clara entre os filmes *A história de "O"*, *Emmanuelle*, *Garganta Profunda* e os filmes pornôis atuais.

O estudo aponta que será mais consumida aquela pornografia que melhor degradar o corpo. Neste sentido, seu valor estético se encontra na monótona repetição das cenas, uma estética atrelada ao mercado, que tira partido, para lucrar, dos avanços da técnica, e na qual o sexo, como causa do prazer, constitui a mercadoria que é oferecida no mercado. Trata-se de uma estética que, nas palavras de Susan Buck-Morss, poder-se-ia chamar de anestésica, ou seja, uma estética que adormece, que desvia da memória, que afasta de toda continuidade

de sentido. Por estar atrelada a um gozo masturbatório, tal estética distancia do Outro, do convívio, do social, e isola do mundo. A estética pornográfica não serve a nenhum tipo de acumulação, na medida em que é puro gasto e que não serve para nada, encontrando-se num espaço exterior a qualquer finalidade.

Estes resultados servirão de conhecimento inicial para futuras investigações sobre o tema da pornografia e seus derivados. No entanto, mais pesquisas são necessárias sobre as conclusões desta dissertação para confirmar estes resultados, além de investigações em outras áreas disciplinares para enriquecer e contribuir para obter melhores proveitos. O estudo aponta limitações, pois existe pouca literatura publicada especificamente sobre o cinema pornô, tendo sido encontrados muitos estudos sobre o lugar, o papel e a imagem da mulher no cinema.

Os filmes pornográficos contemporâneos circulam entre a cultura erudita e a cultura popular, e são produzidos para obter uma resposta do mercado de massas. Os procedimentos e técnicas que delimitam as características destes filmes prezam pelo sensacionalismo, pelo exibicionismo, pela falta de criatividade e de originalidade. Corroborando com Lyra (2006) o elemento sexo no cinema constitui-se em forma de pensar e atualizar um imaginário industrial, narrativo e formal, com a amplitude que caracteriza uma produção de gênero.

5 FILMOGRAFIA

DE RENZY, A. **The History of The Blue Movie**, 1970.

MITCHELL, J. **Atrás da Porta Verde**, 1972

DAMIANO, G. **Garganta Profunda**, 1972.

DAMIANO, G. **O Diabo na Carne da Srta. Jones**, 1973.

JAECKIN, J. **Emmanuelle**, 1974.

AMIGO, M. **História de “O”**, 1975

ANDERSON, P. **Boogie Nights**, 1997.

ESTEVEZ, E. **Censura Máxima**, 2000.

STAGLIANO, J. **As Mais Audaciosas Cenas de Rocco**, 2004.

THOMAS, P. **Jenna Jameson. A massagista**, 2005.

GASPAR, J. **Fidelidade à Prova**, 2005.

CAMPS, T. **Gonzo**, 2005.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, N. C. **O olhar pornô**: a representação do obsceno no cinema e no vídeo. Campinas, SP – Mercado de Letras, 1996.
- ARANGO, A C. **Os palavrões**. Virtudes terapêuticas da obscenidade. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- ARETINO, P. (Trad.) Raymond Rosenthal. Racionamenti, apud Arentino's Dialogues. Nova York: Ballantine Books, 1971.
- BALÁZS, B. (Trad.) Armindo Blanco. **Estética do filme**. RJ: Edições Verbum, Coleção 7ª. Arte, 1931.
- BARTHES. R. **A câmara clara**. R.J.: Nova Fronteira, 1984.
- BATAILLE, G. (Trad.) Cláudia Fares. **O erotismo**. SP: Arx, 2004.
- BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. (Trad.) Mauro Gama e C. M. Gama. RJ: J. Zahar, 1998.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, Arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 6ª. Ed. SP: Editora Brasiliense, 1993.
- BORDWELL, D. e Thompson, K. **Film art**: an introduction. 4th Ed. - Mcgraw-Hill, Inc, 1993.
- BORDWELL, D; Staiger, J. E Thompson, K. **The classical Hollywood cinema**: Film style and mode of production to 1960. New York: Columbia Press, 1985.
- BUCK-MORSS, S. **Estética e anestética**: o ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin revisitado. Travessia: 33(1996).
- DEBORD, G. (Trad.) Estela dos Santos Abreu. **A sociedade do espetáculo**. RJ: Contraponto, 1997.
- DE LAURETIS, T e Stephen, H. "Through the looking-Glass". In: **The Cinematic Apparatus**. London: Macmillan, and New York: St. Martin's Press, 1980
- DOR, J. **Introdução à leitura de Lacan**: o inconsciente estruturado como linguagem. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.
- ECO, U. (Org.). (Trad.) Eliana Aguiar. História da beleza. Rio de Janeiro: Record, 2004.

- FOUCAULT, M. (Trad.) Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. **História da sexualidade I.** A vontade de saber. Rio de Janeiro: Edição Graal, 1988.
- _____. **Les mots et les choses.** Paris : Gallimard, 1966.
- _____. **L'archéologie du savoir.** Paris : Gallimard, 1969.
- FREIXAS, R. & BASSA, J. El sexo em el cine y el cine de sexo. Paidós. 2000
- FREUD, S. "O estranho". In: **Historia de uma neurose infantil e outros trabalhos.** Ed. Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de S. Freud. Vol. XVII. (1919). R.J.: Imago, 1976.
- _____. **Além do princípio do prazer.** Ed. Standart Brasileira da Obras Psicológicas Completas de S. Freud. Vol. XVIII (1920). Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- _____. **O mal-estar na civilização.** Ed. Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de S. Freud. Vol. XXI (1929/1930). R.J.: Imago, 1969.
- _____. **O Fetiche.** Ed. Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de S. Freud. Vol. XXI (1927). R.J.: Imago, 1969.
- HUNT, L. (Org.). (Trad.) Carlos Szlak. **A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade 1500-1800.** 1ª. Edição SP: Hedra, 1999.
- JAMESON, F. **Pós-modernismo, ou, a lógica cultural do capitalismo tardio.** SP: Editora Ática, 2000.
- KANT, I. **Crítica da razão prática.** (Trad.) Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1997.
- KENDRIK, W. **The secret museum: pornography in modern culture.** New York: Penguin, 1987.
- KLOSSOWSKI, P. **Sade meu próximo.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- KRZYWINSKA, T. **Sex and the Cinema.** London & New York: Wallflower Press, 2006.
- LACAN, J. **Escritos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. "O estádio do espelho como formador da função de eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica". In: **Escritos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

- _____. **O seminário** – Livro VII. A ética da psicanálise. RJ: Jorge Zahar, 1988.
- LACHÈVRE, F. **Le libertinage au XVII siècle**. Mélanges, Paris, Honoré Champion, 1920.
- LARDEAU, Y. "Le sexe froid (du porno au delà)". **Cahiers du Cinéma**. June 1978, no. 289.
- LEHMAN, P. **Pornography**. Film and Culture. London: Rutgers University Press, 2006.
- LYRA, B. "Horror, Humor e Sexo no Cinema de Bordas". In: **Ilha do Desterro**. Film Beyond Boundaries. Florianópolis, No. 51, p.131-146, Jul/Dez 2006.
- MARCUS, S. **The other victorian: a study of sexuality and pornography in mid-nineteenth-century England**. New York: Basic Books, 1974.
- MENEZES, P. **À meia-luz: cinema e sexualidade nos anos 70**. São Paulo: USP, Curso de Pós-Graduação em Sociologia: Ed. 34, 2001.
- MILLER, G. (Org.). **Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- MILLER, J. A. **Lacan elucidado: palestras no Brasil (1981-1995)**. R.J.: Jorge Zahar, 1997.
- MORAES, E R. e LAPEIZ, S M. **O que é pornografia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- MORAES, E R. "O efeito obsceno". **Cult. Revista Brasileira de Literatura**. Número 30, São Paulo: Janeiro, 2000.
- MULVEY, L. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". (In) **Film Theory and Criticism : Introductory Readings**. (Eds.) Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999.
- NAGY, P. (Trad.) Christiane Grémillon. **Libertinage et Révolution**. Paris: Gallimard, 1975.
- NICHOLS, B. **Movies and Methods. Vol II**. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, LTD. 1985.
- PAZ, O. **A dupla chama: amor e erotismo**. São Paulo: Editora Siciliano, 2001.
- QUINET, A. **A descoberta do inconsciente: do desejo ao sintoma**. RJ: Jorge Zahar, 2000.

- RIAVIZ, E. **Em defesa da pornografia: por uma estética anti-sublimatória.** Florianópolis: Julho, 2002.
- _____. **Modernidade, Pós-modernidade e Hiper-modernidade.** Florianópolis: Julho, 2002.
- SADE, Marquês de. "Histoire de Juliette". In: **Oeuvres Complètes du Marquis de Sade.** Paris: Cercle du Livre Précieux, 1963.
- SOARES, Luiz Felipe G. "Genital Impacts". **Ilha do Desterro.** Filme Beyond Boundaries. Florianópolis, No. 51, p.183-194, Jul/Dez 2006.
- STAM, R. (Trad.) Fernando Mascarello. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- WILLIAMS, L. "Film Body: An Implantation of Perversions". In: Ciné-Tracts, 1981.
- _____. **Hard Core: Power, Pleasure, and The "Frenzy of the Visible"**. Berkeley, Los Angeles, London: Expanded Pbk Ed., 1999.
- VANIER, A. **Lacan.** São Paulo: Estação Liberdade, 2005.
- ZIZEK, S. **Eles não sabem o que fazem** – o sublime objeto da ideologia. (Trad.) Vera Ribeiro. R.J.: Jorge Zahar, 1990.