

CRÍTICA CULTURAL

СУГЛУБВАГ СБИТИЌЕ

ISSN 1980-6493

volume 9, número 2, jul./dez. 2014

ISSN 1980-6493 (eletrônica)

CRÍTICA CULTURAL

СУГЛУБАГ СВІТЦІОНЕ

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem
Universidade do Sul de Santa Catarina



Editora Unisul
Tubarão – SC

v. 9, n. 2, p. 169-343, jul./dez. 2014

Dados Postais/Mailing Address

Revista Crítica Cultural
Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem
Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL)
A/C Editores
Av. Pedra Branca, 25 – Cidade Universitária Pedra Branca
CEP: 88.132-000, Palhoça, Santa Catarina, Brasil
critica.cultural@unisul.br

Ficha Catalográfica

Crítica Cultural/Universidade do Sul de Santa Catarina. - v. 1, n. 1
(2006) - Palhoça: Ed. Unisul, 2006 -

Semestral
ISSN 1980-6493 (eletrônica)

1. Linguagem - Periódicos. I. Universidade do Sul de
Santa Catarina.

CDD 405

Elaborada pela Biblioteca Universitária da Unisul



Reitor

Sebastião Salésio Herdt

Vice-Reitor

Mauri Luiz Heerd

Chefe de Gabinete

Willian Corrêa Máximo

Secretária Geral da Unisul

Mirian Maria de Medeiros

Pró-Reitor de Ensino, Pesquisa e Extensão

Mauri Luiz Heerd

Pró-Reitor de Operações e Serviços Acadêmicos

Valter Alves Schmitz Neto

Pró-Reitor de Desenvolvimento Institucional

Luciano Rodrigues Marcelino

Assessor de Promoção e Inteligência Competitiva

Ildo Silva

Assessor Jurídico

Lester Marcantonio Camargo

Diretor do Campus Universitário de Tubarão

Heitor Wensing Júnior

Diretor do Campus Universitário da Grande Florianópolis

Hércules Nunes de Araújo

Diretor do Campus Universitário Unisul Virtual

Fabiano Ceretta

Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem

Fábio José Rauen (Coordenador)

Dilma Beatriz Rocha Juliano (Coordenadora Adjunta)

Av. José Acácio Moreira, 787

88704-900 – Tubarão - SC

Fone: (55) (48) 3621-3000 – Fax: (55) (48) 3621-3036

Sítio: www.unisul.br

Equipe Editorial/Editorial Staff

Editora-Chefe/Chief Editor

Ramayana Lira de Sousa

Editores/Editors

Aldo Litaiff

Alessandra Soares Brandão

Antonio Carlos Santos

Deisi Scunderlick Eloy de Farias

Dilma Beatriz Rocha Juliano

Fernando Vugman

Heloisa Juncklaus Preis Moraes

Jussara Bittencourt de Sá

Secretária/Secretary

Alexandra Filomena Espíndola

Julio Cesar da Luz

Conselho editorial/Editorial board

Ana Cecília Olmos (Universidade de São Paulo)

Ana Porrúa (Universidad Nacional de Mar del Plata)

Anelise Corseuil (Universidade Federal de Santa Catarina)

Carlos Eduardo Capela (Universidade Federal de Santa Catarina)

Célia Pedrosa (Universidade Federal Fluminense)

Cláudia Mesquita (Universidade Federal de Santa Catarina)

Edgardo Berg (Universidad Nacional de Mar del Plata)

Flávia Seligman (Universidade do Vale do Rio dos Sinos)

Florencia Garramuño (Universidad de Buenos Aires/Universidad de San Andrés)

Idelber Avelar (Tulane University)

Javier Krauel (University of Colorado at Boulder)

João Luiz Vieira (Universidade Federal Fluminense)

Jorge Wolff (Universidade Federal de Santa Catarina)

José Gatti (Universidade Federal de São Carlos)

José Roberto O'Shea (Universidade Federal de Santa Catarina)

Luiz Felipe Soares (Universidade Federal de Santa Catarina)

Manoel Ricardo de Lima (Universidade Federal de Santa Catarina)

Mario Cámara (Universidad de Buenos Aires/Universidad de San Andrés)

Raúl Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina)

Sandro Ornellas (Universidade Federal da Bahia)

Silviano Santiago (Universidade Federal Fluminense)

Susana Scramim (Universidade Federal de Santa Catarina)

Veronica Stigger (Universidade de São Paulo)

Verónica Tell (Universidad de Buenos Aires)

Equipe Técnica/Technical Team

Fábio José Rauen (Diagramação)

SUMÁRIO/CONTENTS

Apresentação/Presentation	177
Dossiê: Pornografias/Dossier: Pornographies	
A pornografia é um morto-vivo? <i>Is pornography a living-dead?</i>	
Jorge Leite Júnior	179
Obscenidade refletida: noções e ressonâncias pornográficas <i>Obscenidad refleja: nociones y resonancias pornograficas</i>	
Luciene Galvão-Viana Luciana Vieira	197
A nudez do som e da face: o pornô vanguarda de <i>Beautiful Agony</i> <i>The nudity of the sound and the face: the avant-garde pornography of Beautiful Agony</i>	
Selma Regina Nunes Oliveira Guilherme di Angellis da Silva Alves	215
Delícias da carne <i>Delights of the flesh</i>	
Wilton Garcia	227
<i>Let the punishment fit the viewer: uma maso-crítica dos filmes de Maria Beatty</i> <i>Let the punishment fit the viewer: masocriticism of Maria Beatty's films</i>	
Ramayana Lira de Sousa Alessandra Soares Brandão	241

- Brasil, una nación erotizada.
Las representaciones de la mujer mulata en *A revista do homem* (1975-1978)
Brazil, an eroticized nation.
The representations of the mulatto woman in A revista do homem (1975-1978)
Veronica Giordano 249
- As pornificações de si em *Diário da putaria*
Selfpornification in Diário da putaria
Mariana Baltar
Nayara Barreto 265
- Pornographies: an interview with Susanna Paasonen
Pornografias: uma entrevista com Susanna Paasonen
Susanna Paasonen
Ramayana Lira
Alessandra Brandão 279
- Artigos/Articles**
- O culto do artifício em transposições de arte
no romance *Às avessas*, de J.-K. Huysmans
The cult of artifice in transpositions of art
in the novel À rebours, by J.-K. Huysmans
Camila Marchesan Cargnelutti
Anselmo Peres Alós 283
- Seis digressões sobre o herói: imagens, signos, idiomas
Six digressions sur le héros: images, signes, idiomes
Joaquim Brasil Fontes 295
- Samuel Beckett e a desistência diante do tempo
Samuel Beckett and the withdrawal on time
Pedro Henrique Trindade Kalil Auad 311

Cosmologia literária da violência:
uma leitura sobre a condição pós-colonial africana

Cosmologie littéraire de la violence:
une lecture sur la condition postcoloniale africaine

Sebastião Marques Cardoso

323

Tradução/Translation

A vontade do impossível, de Georges Bataille

La volonté de l'impossible, de Georges Bataille

Fernando Scheibe (Tradutor)

335

Resenha/Review

A comunidade das singularidades quaisquer:

A comunidade que vem de Giorgio Agamben

The community of any singularities:

A community that comes by Giorgio Agamben

Alessandra Soares Brandão

Júlio César Alves da Luz

339

APRESENTAÇÃO/PRESENTATION

Dossiê: Pornografias

Dossier: Pornographies

Organização: Ramayana Lira de Sousa

Editor: Ramayana Lira de Sousa, PhD

Este número da *Crítica Cultural* traz artigos que tomam a Pornografia em seu sentido pluralizado, respondendo a uma chamada que buscou abordagens que escapassem às miradas moralizantes que, muitas vezes, guiam o pensamento sobre o tema. Encontramos aqui reflexões sobre as Pornografias que cruzam os estudos *queer*, de gênero e sobre representação em uma variedade de meios. Os artigos de Jorge Leite Jr, Selma Oliveira e Guilherme Alves, e Ramayana Lira e Alessandra Brandão, investigam o pornográfico no cinema e no vídeo, indagando sobre os limites da representação nos filmes pornô de zumbi, no projeto *Beautiful Agony* e no sadomasoquismo lésbico. Luciene Galvão-Viana e Luciana Vieira colaboram com relevante revisão dos estudos sobre pornografia no Brasil. Wilton Garcia e Veronica Giordano, ainda que partindo de pressuposto teóricos diversos, questionam a relação entre pornografia e processos identitários. Por fim, o artigo de Mariana Baltar e Nayara Barreto analisa a pornografia online. Nesse aspecto, seu trabalho dialoga diretamente com as investigações da pesquisadora finlandesa Susanna Paasonen, autora do importante livro *Carnal Resonance: Affect and Online Pornography* (2011), entrevistada por Ramayana Lira e Alessandra Brandão para este número.

This issue of *Crítica Cultural* includes articles that take Pornography in its plural form as they respond to a call for works that avoid moralizing approaches which are often employed when thinking about this theme. You will find here studies on Pornographies that intersect queer, gender and representation studies in a variety of media. The articles by Jorge Leite Jr, Selma Oliveira and Guilherme Alves, and Ramayana Lira e Alessandra Brandão investigate pornography in film and video, questioning the limits of representation in zumbi porn movies, *Beautiful Agony* art project, and lesbian sadomasochism. Luciene Galvão-Viana and Luciana Vieira contribute with a relevant review of porn studies in Brazil. Wilton Garcia and Veronica Giordano, though differing in their theoretical approaches, question the relationship between pornography and identity. Lastly, Mariana Baltar and Nayara Barreto analyze online pornography. Their article resonates many of the points in the interview with Susanna Paasonen, author of *Carnal Resonance: Affect and Online Pornography* (2011), given to Ramayana Lira and Alessandra Brandão exclusively for this issue.

Artigos

Nesta seção temos quatro colaborações. Camila Marchesan Cargnelutti e Anselmo Peres Alós oferecem intrigante estudo interartes tomando o romance *Às Avestas*, de Huysman como objeto. O artigo de Joaquim Brasil Fontes, escrito com rara elegância e erudição, faz uma análise intertextual da figura do herói a partir da *Eneida* de Virgílio. Pedro Henrique Trindade Kalil Auad analisa a dramaturgia de Samuel Beckett em busca de compreender o tempo no teatro. E Sebastião Marques Cardoso, também pensando o teatro, questiona os efeitos da colonização e do pós-colonialismo na África.

Tradução

Fernando Scheibe, tradutor d'*O Erotismo* de Georges Bataille (Editora Autêntica, 2013), contribui com a tradução de “La volonté de l'impossible”, de Bataille, publicado pela primeira vez na Revista *Vrille* em 1945.

Resenha

Alessandra Brandão e Julio Cesar da Luz resenham a recente tradução do livro *A comunidade que vem*, de Giorgio Agamben, autor que dispensa apresentações e que teve este importante texto publicado no Brasil em 2013.

Boa leitura!

Os Editores

Enjoy your reading!

The editors.

Articles

We have four articles in this section. Camila Marchesan Cargnelutti and Anselmo Peres Alós offer an intriguing inter-arts study based on Huysman's *Against Nature*. Joaquim Brasil Fontes's article, written with rare elegance and erudition, puts forward an intertextual analysis of the figure of the hero starting with Virgil's *Aeneid*. Pedro Henrique Trindade Kalil Auad analyses Samuel Beckett's plays in order to understand how time works in the theatre of absurd. And Sebastião Marques Cardoso, also focusing on drama, questions the effects of colonization and post-colonialism in Africa.

Translation

Fernando Scheibe, translator of Georges Bataille's *Erotism*, contributes with a translation of “La volonté de l'impossible”, by Bataille, first published in *Vrille* in 1945.

Book review

Alessandra Brandão and Julio Cesar da Luz review a recent translation into Portuguese of Giorgio Agamben's *The Coming Community*.

A PORNOGRAFIA É UM MORTO-VIVO?

Jorge Leite Jr.¹

Resumo: Talvez uma das características mais notáveis da produção audiovisual conhecida como pornografia seja sua infinita capacidade de parodiar. De desenhos animados a canções, de obras literárias a produções cinematográficas, o gênero pornográfico parece ter como um de seus principais alimentos os outros tipos de “gêneros”: artísticos e sexuais. Desta forma, aproveitando o sucesso midiático de um dos mais divulgados monstros contemporâneos - o zumbi -, a pornografia também incorpora este curioso ser que representa um morto que continua insistentemente atuando no mundo dos vivos. O objetivo deste trabalho é apresentar uma reflexão sobre filmes pornôs com zumbis, indagando o quanto a própria pornografia pode ser vista como um gênero que vive de devorar outros gêneros (artísticos) e, principalmente, o quanto a produção pornô em seu viés *mainstream* reproduz papéis de gênero (sexual) tradicionais que historicamente poderiam já estar mortos e enterrados, mas que continuam atuando insistentemente em nosso cotidiano.

Palavras-chave: Pornografia. Gênero. Horror. Grotesco. Zumbis.

Talvez uma das características mais notáveis da produção audiovisual conhecida como pornografia seja sua infinita capacidade de parodiar. De desenhos animados a canções, de obras literárias a produções cinematográficas, o gênero pornográfico parece ter como um de seus principais alimentos os outros tipos de “gêneros”: artísticos e sexuais (ABREU, 1996; DIAZ-BENÍTEZ, 2010; WILLIAMS, 2004; SAEZ, 2003). Desta forma, aproveitando o sucesso midiático de um dos mais divulgados monstros contemporâneos - o zumbi -, a pornografia também incorpora este curioso ser que representa um morto que continua insistentemente andando e agindo no mundo dos vivos, além de devorar outros humanos.

O objetivo deste artigo é apresentar uma reflexão sobre filmes pornôs com zumbis, indagando o quanto a própria pornografia pode ser vista como este morto-vivo, ou seja, como um gênero que vive de devorar outros gêneros (artísticos) e, principalmente, o quanto a produção pornô em seu viés *mainstream*, reproduz papéis de gênero (sexual) tradicionais que historicamente poderiam já estar mortos e enterrados, mas que continuam operando assustadoramente em nosso cotidiano. Chamo aqui de pornografia *mainstream* aquela que apresenta a ideia de “prática sexual” como um corpo (de homem ou mulher) masculinizado e visto como “ativo” dominando e, principalmente, penetrando (seja em qual orifício for) um corpo (de homem ou mulher) feminilizado e visto como “passivo”, tanto em produções heterossexuais quanto em homossexuais². Para esta reflexão, utilizarei os conceitos de paródia e estética do grotesco que, conforme os dois mais importantes pesquisadores deste último tema

¹ Professor do Departamento de Sociologia da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). E-mail: jcabelo@uol.com.br

² Exemplos destes filmes podem ser encontrados gratuitamente em sites como <http://www.xtube.com/>; <http://www.pornotubevideos.net/>; <http://www.redtube.com/>; <http://www.youporn.com/>; <http://www.porn.com/>

(BAKHTIN, 2010; KAYSER, 1986), possui como algumas das características principais o exagero, a desarmonia, o desequilíbrio, a desproporção e o excesso, evocando tanto o riso quanto o desconforto, a repulsa e a curiosidade - elementos estes fundamentais tanto para o universo audiovisual do pornô quanto do horror e do humor.

A PARÓDIA E O GROTESCO

Seja na literatura especificamente ou na arte em geral, a paródia é uma técnica e uma forma artística tão estudada quanto, muitas vezes, desqualificada. Tanto em Bakhtin (1981; 2010), uma das principais referências analíticas sobre o tema, quanto em muitas das pesquisas e reflexões que nele se baseiam - ou dele partem e dialogam (AUGUSTO, 1989; ALAVARCE, 2009; SANT'ANNA, 1988) - e mesmo nos trabalhos que questionam e ampliam esta noção (HUTCHEON, 1993), não existe uma definição universal e definitiva de paródia. No entanto, todos estes autores aqui citados concordam em um ponto: a paródia é uma forma de imitação que visa provocar um estranhamento no receptor da obra paródica com relação à obra imitada. Nos termos de Sérgio Augusto (1989, p. 150), “A paródia é uma forma de imitação irônica e deformante, inversora de valores, uma repetição com distanciamento crítico”. Embora para Hutcheon (1993) a paródia nem sempre ridicularize, rebaixe ou mesmo inverta os valores daquilo que é parodiado (embora faça isso na grande maioria das vezes), podendo mesmo ser elogiosa, ela sempre provoca algum grau de reflexão crítica.

Para isso, a paródia necessita de um modelo a ser imitado, e que, para seu máximo efeito, este modelo tem que ser conhecido e reconhecido pelo receptor, desmontando assim os ideais universais e atemporais que podem estar como pano de fundo do trabalho parodiado, ao mesmo tempo em que o historiciza, provocando tanto a reflexão quanto o “paradoxo da paródia”, conforme Alvarce (2009, p. 67):

Uma vez considerada a paródia como uma categoria que possibilita a revisão crítica de discursos históricos e literários, promovendo, conseqüentemente, a manutenção desses mesmos discursos, chega-se a uma interessante contradição: a paródia, ao mesmo tempo que “põe em xeque” alguns modelos, transgredindo-os, acaba reforçando, legitimando tais modelos.

Esta polêmica sobre a “transgressão autorizada” e a “autoridade transgressiva” é uma constante, seja nas reflexões sobre a paródia e a lógica do mundo às avessas - ou a “carnavalização” do mundo, conforme Bakhtin (1981; 2010) -, seja também nos debates sobre pornografia.

Talvez o tipo de humor mais encontrado na pornografia seja a paródia³. Desde o começo do século XX, em filmes como *O gabinete da dra. Caligari*⁴, até o início do

³ Existem inclusive sites de vídeos pornôs que apresentam apenas paródias, como o *Sleazy dream – free parody porn tube*. Disponível em: <http://www.sleazydream.com/Parody-tube/13884/1/p0/>

⁴ Coleção 100 anos de erotismo no cinema, vol 2. Sem a cidade, sem a data.

XXI, com *This is ain't AVATAR XXX - this is a parody*⁵, passando por literalmente milhares de produções do tipo, principalmente do cinema estadunidense, a paródia é um elemento constante e seguro da união entre riso, humor e sexo. Na maioria destes filmes, o que fica explícito é a capacidade do pornô de penetrar em todos os temas, gêneros e, principalmente, títulos. Como Linda Williams (2004) e Nuno Abreu (1996) notaram, a pornografia parece ser um líquido que se adapta a qualquer recipiente, ou seja, ela pode imitar tudo e adotar infinitos formatos, transformando qualquer obra em uma versão pornô.

O importante para este artigo é que, neste sentido, a pornografia pode ser pensada não apenas como um tipo de produção que faz paródias, mas ela mesma como uma paródia, uma ridicularização exagerada e caricata de uma sexualidade imaginada como “normal”, “comum” ou, principalmente, “ideal”, mesmo não sendo essa sua intenção original. Ou seja, quando ela parodia um filme não pornográfico, ao reproduzir na versão pornô *mainstream* deste filme todos os clichês e estereótipos do que se imagina que é (ou deve ser) a prática sexual (principalmente a noção de um corpo viril e ativo que predominantemente penetra em um corpo oferecido e passivo), este hiperbolismo pode tanto reforçar estas imagens e ideais quanto torná-las grotescas ou mesmo risíveis, em uma inversão do próprio paradoxo da paródia. Conforme Sant'Anna (1988, p. 32), “A paródia é como a lente: exagera os detalhes de tal modo que pode converter uma parte do elemento focado num elemento dominante, invertendo, portanto, a parte pelo todo, como se faz na charge e na caricatura”.

Ora, é justamente este caráter exagerado, deformante e metonímico (parte pelo todo) da pornografia *mainstream* que talvez mais caracterize sua produção audiovisual, apresentando um modelo de imagens típicas daquilo que é conhecido como “estética do grotesco”.

Conforme Sodré e Paiva (2002), o grotesco surge como uma categoria estética independente apenas no século XIX, quando o escritor Vitor Hugo lança em 1827 seu livro *Cromwell*, cujo prefácio - que ficará conhecido como *Do grotesco e do sublime* (HUGO, 2002) - será a base conceitual desta nova estética. Pertencente ao movimento artístico mais amplo do Romantismo, Hugo cria o drama romântico, que seria a união da tragédia com a comédia, gerando o grotesco e o sublime: o grotesco então “de um lado, cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo” (HUGO, 2002, p. 30), e torna-se assim uma maneira de apresentar o sublime e o belo através do degradado e do disforme. Estas noções são fundamentais para ajudar a estabelecer o rompimento ético/estético/ político e erótico da burguesia com o Antigo Regime através da separação conceitual entre os ideais de “aparência” e uma pressuposta “essência”. Esta noção de grotesco do século XIX possui forte relação com o riso, visando ressaltar, por contraste, o sofrimento (SODRÉ e PAIVA, 2002), em especial do ponto de vista burguês (BAKHTIN, 2010).

O importante da criação de uma categoria estética autônoma, agora genericamente conhecida como “estética do grotesco”, é a afirmação de sua independência com relação

⁵ Dir: Axel Braun, EUA, 2010. Este é um pornô em 3D, como seu original, o filme *Avatar* (James Cameron, EUA/Reino Unido, 2009).

a outras regras estéticas. Ou seja, o grotesco tem que ser analisado a partir de seus próprios referenciais e valores, e não por elementos valorativos de outras categorias estéticas.

Conforme os dois autores mais clássicos sobre o tema, Mikhail Bakhtin (2010) – que estudou o “realismo grotesco”, as festas e ritos de inversão social (a carnavalização) e a importância do “baixo corporal” nas manifestações populares artísticas e festivas durante a Idade Média e o Renascimento (trabalho escrito em 1940 e publicado em 1965) - e Wolfgang Kayser (1986) - que estudou o histórico do conceito e dos estilos artísticos considerados grotescos tanto na literatura quanto nas artes visuais e arquitetura (em seu livro lançado em 1957) -, alguns elementos podem ser citados como característicos da estética do grotesco: a mistura corporal entre os seres e/ou reinos da natureza; a monstruosidade; a deformidade; a desproporção; as medidas absurdas e, principalmente, a inversão das hierarquias estabelecidas.

O termo “grotesco” surge na Itália (no século XV), no coração do Renascimento, representando o oposto das ideias das artes renascentistas em desenvolvimento e que prezavam o equilíbrio, a harmonia e a proporção.

Na palavra grottesco, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas (KAYSER, 1986, p. 20).

Quanto mais historicamente vai se formando a ideia de um “gosto” ideal, refinado e educado, voltado ao “belo”, também vai se formando como oposto constitutivo a noção de um contragosto, ou “desgosto” (SODRÉ e PAIVA, 2002), voltado a tudo o que desestabiliza este “belo”. O grotesco desenvolve-se então como duas ideias interligadas: ora como sinistro, estranho, desagradável e um tanto quanto perigoso, ora como ridículo, engraçado e desprezível. Desta forma, o grotesco evoca medo e riso, criando uma forte associação com o proibido e suas relações com sexo, sangue, excrementos, “deformidades” e as perigosas transgressões de uma pressuposta ordem estabelecida.

Ao evocar a desordem, a desarmonia, o desequilíbrio e o movimento, principalmente através do hiperbolismo, do excesso, da proximidade exagerada (como nos *super closes*) e da combinação inusitada e deformante entre categorias (animal/ vegetal/ mineral/ divino/ demoníaco/ humano; dentro/ fora; claro/ escuro; vida/ morte - entre várias), este discurso estético visa causar estranheza, repulsa, medo; e também riso, curiosidade, desejo e prazer: o prazer da confusão de valores, da transgressão – por isso comumente um prazer mal visto e considerado potencialmente perigoso.

Isso fica claro nas representações do corpo humano e do sexo, conforme analisado por Bakhtin (2010) sobre a Idade Média e Renascimento. No “realismo grotesco”, o que importa é mostrar os corpos em constante transformação, nunca acabados ou definitivos. Daí a importância das protuberâncias e orifícios do corpo, com seus jorros de fluidos, gases e sons, expressando a troca com o mundo e a permanente mudança de nossas formas físicas. Tudo o que é ideal, sublime (ou sublimado) e compreendido como espiritual é literalmente encarnado.

O princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolúvelmente numa totalidade viva e indivisível. [...] O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal [...] de tudo o que é elevado, espiritual, ideal e abstrato (BAKHTIN, 2010, p. 17).

O chamado “baixo corporal” (principalmente as vísceras, ventre, genitais, nádegas e pés) adquire o protagonismo da expressão do sujeito e tudo que é pensado como superior torna-se corporificado pelo seu rebaixamento, apresentando na carne o “mundo às avessas” das festas populares de inversão social. Daí a importante imagem medieval (e ainda tão presente nas obras pornô ou de horror) que apresentam a inversão rosto/ânus, mostrando muitas vezes, entre e dentro das nádegas, uma outra face para o ser humano, ridicularizando a expressão máxima da individualidade burguesa e da religiosidade cristã.

É importante lembrar que ao analisar as festas populares e carnavalescas da Idade Média, Bakhtin resalta a diferença entre o grotesco popular e o burguês, que surge a partir do século XVII e foi teorizado por Victor Hugo, como vimos: o primeiro tipo possui sua fonte de compreensão do mundo através do corpo, do rebaixamento dos valores elevados, da festa, da relação com os outros corpos e pessoas e da coletividade das críticas. Já o “grotesco de câmara” é uma expressão da individualidade burguesa, que passa mais pelos sentimentos de nojo, desespero e piedade causados pela visão do corpo disforme, da melancolia intelectual e solitária e da pessoalidade dos ataques que visam principalmente destruir seu alvo. Apesar de alguns estudiosos ressaltarem que a vida medieval não era assim tão “divertida” e a violência opressiva era uma constante, pois “não apenas alegria e humor, não só festa e descanso da população, mas também crueldade, ódio e massacre poderiam ser os ingredientes do carnaval” (GUREVICH, 2000, p. 86), vale ressaltar do trabalho de Bakhtin alguns elementos que são fundamentais para este artigo: a ideia do riso paródico como elemento desestabilizador, o corpo como fonte não apenas de diversão, mas, principalmente, de mudança, alteração e/ ou “deformação” de uma imaginada ordem biológica e social.

Sodré e Paiva (2002) afirmam que o grotesco foi a categoria estética que mais influenciou a cultura artística e midiática do século XX. Da mesma forma, Hutcheon (1993) declara que a paródia é um dos elementos fundamentais e estruturantes não só do modernismo, mas, principalmente, do pós-modernismo⁶. Neste sentido, se genericamente pudermos pensar o grotesco como uma forma e a paródia como um efeito, não é coincidência que estes são os elementos que, creio, vão influenciar diretamente a representação audiovisual da sexualidade que também mais se desenvolveu no século XX: a pornografia.

Ainda conforme Bakhtin,

[o grotesco] só se interessa pelos olhos arregalados, pois interessa-se por tudo o que *sai*, procura sair, ultrapassar o corpo, tudo o que procura escapar-lhe. Assim, todas as *excrecências e ramificações* têm nele um valor especial, tudo o que em suma prolonga o corpo, reúne-o aos outros corpos ou ao mundo não corporal. [...] No entanto para o grotesco, a *boca* é a parte mais marcante do rosto. A boca domina. O rosto grotesco se

⁶ Dias e Lyra, já em 1980, também percebiam esta influência da paródia na literatura moderna em geral e na cultura brasileira em particular.

resume afinal a uma *boca escancarada*, e todo o resto só serve para *emoldurar* essa boca, esse *abismo corporal escancarado e devorador* (BAKHTIN, 2010, p. 276, grifos do autor).

Ora, esta ideia de um “abismo corporal escancarado”, seja referente a uma boca (como as gárgulas), aos orifícios genitais (como na pornografia), ou aos ferimentos e mutilações do corpo, expondo suas entranhas, além de ser uma imagem tipicamente grotesca (e pornográfica), também evoca um dos mais importantes monstros midiáticos do início do século XXI: o zumbi.

OS ZUMBIS⁷

Segundo o historiador das religiões e filósofo romeno Mircea Eliade, alguns temas associados ao universo da religiosidade tradicional e do mito parecem ser constantes em várias culturas: a dualidade sagrado-profano, o desenrolar do tempo visto como algo cíclico (o “eterno retorno”) e a importância de um espaço físico onde tanto as narrativas sócio-culturais quanto a realidade material se originam, o *axis mundi*, ou eixo do mundo (ELIADE, 1979, 1992). Em suas pesquisas, o autor também analisa um dos mais importantes assuntos relacionados à vida humana: a morte e, conseqüentemente, o medo de uma morte “incompleta”, causadora de desordens e conflitos entre os limiares do mundo dos vivos e dos mortos (ELIADE, 1979). Desta forma, podemos afirmar que a crença em defuntos que transgridem sua condição “ontológica” de mortos insistindo em perturbar o mundo dos viventes, tornando-se assim “mortos-vivos”, é algo comum a muitas culturas.

Mas cada cultura e cada época cria seu morto-quase-vivo (ou seus vivos-quase-mortos) de acordo com seus referenciais e valores próprios. Através deste monstro que trai um dos tabus sociais mais antigos e firmemente estabelecidos, uma série de valores, conflitos e, principalmente, medos históricos e sociais podem ser reconhecidos. Este parece ser o caso dos zumbis contemporâneos, personagens da cultura do entretenimento que, de origem colonial e religiosa, alcançaram no início do século XXI o status midiático de uma das principais metáforas do caos social (DREZNER, 2011). Seja em filmes, livros, quadrinhos ou videogames (RUSSEL, 2010), os zumbis predominam como o exemplo fantástico e ficcional de um inimigo violento e irracional, numericamente superior, sem o menor traço de sentimentos (e compaixão), devorador literal de vidas e cuja origem é misteriosa e confusa.

Conforme Mary Del Pirore (2000), os primeiros relatos modernos sobre cadáveres que devoravam gente surgem no Leste europeu no século XVIII e vão dar origem ao mito do vampiro. Um dos textos sobre esse tema mais importantes do período citado foi o do monge beneditino Auguste Calmet. Este abade, fortemente influenciado pelo iluminismo, pretendia mostrar que os mortos-vivos não passavam de superstições que afloram em lugares miseráveis com populações ignorantes. Primeiro falando da Hungria e depois comentando brevemente sobre os alemães, o religioso afirma: “é opinião corrente na Alemanha que alguns mortos mastigam e devoram, nas sepulturas, aquilo

⁷ Para uma análise mais aprofundada sobre a figura do zumbi, ver: Landa, Leite Jr. e Torrano, 2013.

que têm a sua volta, e que se os ouve comer à maneira dos porcos, com algum ruído surdo e quase murmurando e grunhindo” (CALMET, s/d, p. 34). Sobre a maneira de resolver esse problema, de acordo com os crentes, “o único remédio contra essas aparições é decapitar e queimar o corpo desses ‘aparecidos’” (CALMET, s/d, p. 26).

Principalmente a partir deste texto (e alguns outros escritos do período menos famosos sobre o tema), nascerá toda uma literatura sobre mortos-vivos sedentos de humanos e, a partir de então, conhecidos como “vampiros” (DEL PRIORI, 2000). No século XX, estas obras se desenvolverão tendo como alguns dos representantes artísticos mais conhecidos o romance *Drácula* (1897), do escritor irlandês Bram Stoker e, em sua livre adaptação cinematográfica, o filme homônimo do diretor Tod Browning, lançado em 1931 e tendo o famoso conde sedutor interpretado pelo ator Bela Lugosi. A carga erótica destas duas obras⁸ é patente, transparecendo o quanto a monstrosidade é um tema privilegiado em nossa cultura para a canalização de desejos, práticas e identificações que só podem ser expressas pela lógica do perigo e da violação de tabus⁹.

Contrastando com os tradicionais defuntos mastigadores dos relatos oitocentistas ou aos aristocráticos e eróticos bebedores de sangue inspirados em *Drácula*, na primeira década do século XXI, os vampiros que fazem sucesso na literatura e no cinema são adolescentes de classe média que desejam casar virgens e não lembram em nada um cadáver ambulante. Com o crepúsculo dos nobres e sensuais mortos-vivos vampiros - agora jovens totalmente deserotizados que lutam para serem “felizes no amor burguês” - surge o amanhecer das massas putrefatas de mortos-vivos zumbis.

Em 1915, depois de um grande período de instabilidade política e econômica, o Haiti é invadido pelos Estados Unidos sob o pretexto de pacificar os conflitos internos e reorganizar a economia local, controlando política e militarmente o país¹⁰ (RUSSEL, 2010), que alcançara sua independência em 1804 e tornara-se a primeira república negra da história. Note-se bem: um país, no período, assumidamente racista e segregacionista (EUA), assume o controle militar e administrativo de outro país até então governado e povoado por pessoas negras (Haiti). Neste contexto, o aventureiro e jornalista William Seabrook chega a esta terra em 1928 e, um ano depois, lança o livro *A Ilha da magia*. Até então, “zumbi” era um termo regional restrito ao caribe.

⁸ E de toda a literatura gótica do período.

⁹ Na passagem do século XIX para o XX, a figura da múmia também contribuiu para o imaginário sobre mortos que saem de suas tumbas (LOUDERMILK, 2003). Mas, apesar de intimamente associado ao colonialismo europeu e de seu caráter de realeza da Antiguidade, este morto-vivo de inspiração egípcia não se desenvolveu com a mesma vitalidade que o vampiro da mesma época. Talvez para o período, a imagem de uma múmia carcomida e abatida, associada a um possível e velado apodrecimento físico, tenha provocado sua falta de sensualidade e o completo distanciamento do universo erótico, tão importante para a literatura de horror da época. Para a pornografia audiovisual contemporânea, as vísceras expostas e o corpo putrefato não são elementos que, a princípio, possam impedir a erotização (assim como esta mesma exposição orgânica não impede a apresentação destas imagens em programas considerados educativos), gerando tanto os crescentes filmes com zumbis excitados quanto os filmes com múmias sexualmente sedentas. Exemplos disso são as obras *Mummy X* (Giancarlo Candiano, 2005) e *Raiders of the lost arse: The mummy's hand* (Raging Stallion, 2001).

¹⁰ As tropas norte-americanas se retiram apenas em 1934.

É este texto que vai divulgar massivamente para um público que se considerava moderno, racionalista, urbano e ávido por novidades exóticas, a religião vodu como algo exótico e a figura do zumbi como sendo um infeliz escravo rural morto-vivo (BISHOP, 2008; RUSSEL, 2010). O texto tornou-se um sucesso imediato em vários países ocidentais e iniciou uma crescente busca no mundo do entretenimento por pessoas mortas de culturas e nações subalternas que, através de poderes mágicos e sobrenaturais, permaneciam vivas e mortas ao mesmo tempo.

O título do livro em sua edição em português é *A Ilha da magia – fatos e ficção*¹¹. Sem em nenhum momento deixar claro o que é fato e o que é ficção, o trabalho de Seabrook não é tão sensacionalista quanto foi seu sucesso. Em muitas passagens do texto o autor relativiza o caráter visto como “primitivo” da religião e dos costumes haitianos, comparando-os com os hábitos americanos e europeus, defende a espiritualidade presente no vodu e enaltece tanto o corpo quanto o caráter dos nativos, demonstrando um genuíno carinho e respeito por este povo. Mesmo assim, algumas passagens marcam o forte traço de um olhar superior, como quando fala sobre canibalismo, sacrifícios humanos e, ao final do texto, justifica ambigualmente a invasão norte-americana. Conforme este autor, citando os informantes com quem conversou, o zumbi

era um corpo humano sem alma, morto mas tirado de seu túmulo e animado de uma aparência de vida para fins de feitiçaria; em suma, o zumbi era um morto que podia andar e agir como um ser vivo (SEABROOK, s/d, p. 78).

Ressaltando a ligação fundamental encontrada na lenda entre o zumbi e o trabalho escravo, Seabrook mais à frente narra seu encontro com esses trabalhadores amaldiçoados e infelizes em uma das passagens mais impactantes do livro:

Minha primeira impressão dos três zumbis, que continuavam a trabalhar, foi a de que eles tinham realmente alguma coisa de estranho. Seus gestos eram de autômatos. Não podia ver seus rostos, por estarem próximos ao chão, mas Polynice segurou um deles pelos ombros e pediu que endireitasse os ombros. Dócil como um animal, o homem levantou-se e o que vi então causou-me um choque desagradável. O mais horrível era o olhar, ou melhor, a ausência de olhar. Os olhos estavam mortos, como se fossem cegos, desprovidos de expressão. Não eram olhos de um cego, mas de um morto. Todo o semblante era inexpressivo, incapaz de expressar-se (SEABROOK, s/d, p. 84).

Conforme Russel, se referindo ao trabalho de Seabrook e depois à pesquisa desenvolvida pelo etnobiólogo Wade Davis¹², também no Haiti, “para a maioria dos haitianos, o medo predominante não era o de ser atacado por um zumbi, mas de tornar-se um deles” (RUSSEL, 2010, p. 27). Podemos assim perceber o quanto o zumbi

¹¹ O título original é apenas *The magic island*.

¹² DAVIS, Wade. *A Serpente e o arco-íris*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986. Outra característica importante dos trabalhos de Davis foi mostrar a morte como um dado muito mais cultural e social do que biológico. Ao passar pelos rituais de velório e sepultamento, o indivíduo é considerado morto pela comunidade, independente de seu funcionamento biológico.

“tradicional”, ou “haitiano”, era associado a um imaginário religioso e colonial¹³. Sua figura evocava o trágico destino de uma morte sem descanso, tornando a pessoa zumbificada um eterno trabalhador escravo, sempre à serviço de seu mestre e senhor, sem desejos, esperanças ou qualquer grau de liberdade.

Em 1968, George Romero lança nos Estados Unidos o filme *A Noite dos mortos-vivos*, obra que vai originar a figura do zumbi contemporâneo: um morto que retorna à vida sem consciência, comumente atacando em grupo e cujo único objetivo é devorar os humanos vivos, transformando aqueles que foram mordidos em novos zumbis. Esta película estabelece inclusive alguns dos principais elementos narrativos que formarão este gênero: imagens diretas e explícitas de mutilação e morte; a constante dúvida sobre a “causa” ou a “origem” destes seres; as pessoas sendo perseguidas e encurraladas (provocando uma sensação de clausura e claustrofobia); o convívio forçado e o consequente conflito entre sujeitos totalmente distintos em vários níveis: social, econômico, cultural e moral; a completa ausência de confiança nas forças estatais e nas instituições públicas (como a polícia ou o governo); a descrença na solidariedade e capacidade de ajuda mútua entre as pessoas e o crescente número de zumbis/ inimigos.

Mas os elementos mais inovadores criados por Romero e que definitivamente rompem a continuidade do zumbi contemporâneo com seu homônimo haitiano são o canibalismo e o contágio. A partir de *A Noite dos mortos-vivos*, os zumbis se desenvolveram como seres que perseguem as pessoas para devorá-las e que, tendo contato com as secreções, mordidas ou arranhões deles, os humanos estão fatalmente condenados a tornarem-se também um cadáver faminto – em um processo de contaminação bem próximo dos utilizados pelos vampiros, como já visto.

Curiosamente, em nenhum momento deste filme fundante, a palavra “zumbi(s)” é proferida. O termo usado é sempre “mortos-vivos” ou, mais comumente, apenas “mortos”. Talvez com isso o diretor já quisesse deixar claro a não relação entre o zumbi haitiano e os defuntos ambulantes contemporâneos¹⁴. Foram os filmes da década de 70 do século XX em diante que passaram a chamar este ser de “zumbi”. Afinal, o cinema foi o grande divulgador deste novo estilo de terror e sua nova personagem monstruosa.

A corporeidade do zumbi contemporâneo é um de seus traços definidores. Sua principal característica não é mais a alma aprisionada e abatida, mas o corpo putrefato e sempre pronto para contaminar e corromper os ideais de saúde física e social. Ora, a

¹³ O Haiti se tornaria na década de 80 o país mais pobre da América Latina. Logo em seguida, os Estados Unidos, nesse período, o culpam pela epidemia de AIDS, mais uma vez associando o “desregramento sexual” dos negros à catástrofe e consequente ruína da civilização branca. Apenas depois de protestos diplomáticos, o Centro de Controle e Prevenção de Doenças (algo próximo ao Ministério da Saúde no Brasil) reviu sua posição desresponsabilizando as pessoas negras haitianas pelo avanço da doença nos EUA. Mesmo assim, fica reforçada a íntima relação entre o Haiti e o perigo do contágio de doenças altamente mortais, sendo este último elemento fundamental para o imaginário do zumbi contemporâneo.

¹⁴ Como o próprio Romero afirma, sua grande inspiração para esta obra foi o filme *The last man on Earth* (Ubaldo Ragona, EUA/Itália, 1965), que conta a história do último sobrevivente humano (Vicent Price) depois que uma epidemia transforma todas as pessoas do planeta em – vampiros! As várias cenas em que estes seres cercam o protagonista em sua casa são o protótipo explícito das cenas de encurralamento dos futuros filmes de zumbis. Este filme, por sua vez, foi a primeira versão filmada do romance de ficção científica *I am legend*, de 1954, do escritor Richard Matheson.

visão da interioridade do corpo humano é justamente uma das características não apenas do grotesco (ou mesmo do pornográfico), mas da cultura visual e científica de nossa época. Seja com os avanços das tecnologias médicas, com o cinema de horror e suas vísceras expostas, na arte de vanguarda ou na mídia em geral, a imagem do corpo aberto, fragmentado, desmembrado e expondo seu interior é uma constante (MORAES, 2010; ORTEGA, 2013).

Numa cultura na qual a intimidade deixou de ser valorizada e protegida, passando a ser exposta nos mais ínfimos detalhes em reality shows, programas de auditório, diários na Internet e outros teatros do eu contemporâneos, a interioridade visceral revelada pelas novas imagens acompanha esse processo de externalização. Apesar de essas imagens serem tão pessoais e ‘íntimas’ por pressagiar de maneira tão eficaz nossa condição mortal, estamos nos acostumando à sua difusão e reprodutibilidade (ORTEGA, 2013, p. 91).

Talvez a figura tipicamente grotesca do zumbi apresente a maneira como estamos nos adaptando a ver o corpo humano: um agrupamento de vísceras, ossos e secreções cada vez mais expostas. Nesta nova maneira de pensar e representar o corpo, a pele perde sua função de velar pelo encobrimento de seu interior, acabando com o “pudor orgânico” e gerando uma nova “obscenidade”, ou seja, colocando em cena o que, até então, esperava-se que estivesse fora de cena: o lado “de dentro” do organismo. Desta forma, percebemos realmente o quanto a estética do grotesco, em seu sentido de exposição do oculto e exaltação do interior orgânico, é estruturante da cultura visual da contemporaneidade.

O filósofo e crítico de cinema Noël Carroll (1999), em seu livro sobre o horror estético, analisa o *horror artístico* (um sentimento específico de medo e asco que vivenciamos ao apreciar obras que sabemos ser ficção) e as duas características que os monstros destas produções devem ter para gerar este sentimento: eles devem ser vistos como perigosos e repugnantes. “Os objetos do horror artístico são essencialmente ameaçadores e impuros” (CARROLL, 1999, p. 63). “O horror artístico exige uma avaliação tanto da ameaça quanto da repugnância” (CARROLL, 1999, p. 45).

Ora, esses dois elementos são facilmente identificados tanto na personagem do zumbi contemporâneo quanto em muito (mas não na totalidade) da estética do grotesco. Este morto-vivo ameaça não apenas por sua fome insaciável de carne humana e do elemento contagioso de sua condição, mas por estar sempre associado a um colapso estético e civilizacional. Não por acaso, o termo “apocalipse zumbi” é constante em tais obras. Da mesma forma, sua figura visa provocar o nojo e o asco, exatamente algumas das principais características do grotesco, através da exposição do corpo em decomposição. Assim, podemos afirmar que o zumbi contemporâneo representa primeiramente o inumano ou, melhor dizendo, um ser humano que já não é mais humano.

OS ZUMBIS PORNÔS E O PORNÔ ZUMBI

No cinema da primeira metade do século XX, foram dois os principais filmes (não pornográficos, mas de horror) que trataram do zumbi haitiano: *White zombie*¹⁵, de 1931 e *I walked with a zombie*¹⁶, de 1943 (RUSSEL, 2010). *White zombie* narra a estória de um rico colono que, ao se apaixonar por uma garota estrangeira já comprometida, pede ajuda a um feiticeiro e senhor de engenho local (interpretado por Bela Lugosi) para possuir a jovem. A solução oferecida é transformá-la em um zumbi. Desta ideia vem toda a força do terror proposto pelo filme: uma mulher branca da elite sócio econômica norte-americana zumbificada como os negros miseráveis trabalhadores das plantações haitianas, conforme analisa Bishop (2008). De maneira menos simplória e com uma discussão de fundo bem mais elaborada, *I walked with a zombie* fala sobre uma jovem enfermeira que vai trabalhar em uma ilha do Caribe cuidando da esposa de seu chefe, uma mulher que vive constantemente em um estado próximo ao sonambulismo. Ao conhecer as crenças locais, em especial os ritos vudus, a enfermeira passa a questionar os limites da ciência e da razão ocidentais (RUSSEL, 2010), tentando inclusive levar sua paciente para se submeter a um tratamento religioso vuduísta.

Ambos os filmes (mas principalmente o primeiro) espetacularizaram para as grandes audiências cinematográficas um monstro originado dos países colonizados do Novo Mundo, insinuando que a “barbárie nativa” dos povos subalternizados era uma ameaça real e constante. Em seu artigo sobre *White zombie*, Bishop (2008, p. 141) afirma: “em outras palavras, o verdadeiro horror nestes filmes está na perspectiva de um ocidental tornando-se dominado, subjugado e efetivamente ‘colonizado’ por um nativo pagão”.

Ora, nos dois filmes, e bem de acordo com o resquício de espírito colonial que os anima, a sexualização da raça e a racialização do sexo é o pano de fundo de tais obras. Seja no desregramento sexual dos/as negros/as nativos/as ou na ameaça do corpo colonizador branco ser violado ou seduzido pelos costumes “exóticos”, “bárbaros” e eroticamente permissivos, o controle sexual e o poder sobre o corpo da mulher “civilizada” e de sua feminilidade são algumas das temáticas principais (como a tal zumbi branca do título).

Mesmo com a figura do novo zumbi contemporâneo, o cadáver decomposto e agressivo, vários filmes não classificados como pornográficos, mas relacionando-o à temática da sexualidade, e mesmo do amor, foram feitos em muitos países, seja sob uma ótica cômica, política ou mesmo *Queer* (ou todas estas referências juntas). Podemos citar *Nudist colony of the dead* (Mark Pirro, EUA, 1991); *Graveyard alive* (Elza Kephart, Canadá, 2003) – comédia feminista onde uma enfermeira que torna-se zumbi começa a comer os homens que a perturbam; *As strippers zumbi* (Jay Lee, EUA, 2008) - que tem como protagonista uma das grandes atrizes pornô americanas da década de 90, Jenna Jameson; *Os amores de um zumbi* (Arnold Antonin, Haiti, 2009) – filme romântico, cômico e político que fala sobre um zumbi que volta à vida por amor e

¹⁵ *White zombie* (Victor Halperin, EUA, 1931).

¹⁶ *I walked with a zombie* (Jacques Tourneur, EUA, 1943).

saudades de sua amante, além de retomar o tema do zumbi escravo haitiano; e os filmes do importante diretor *queer* canadense Bruce LaBruce, *Otto; or, up with dead people* (Canadá/ Alemanha, 2008)¹⁷ e *L.A. zombie* (Alemanha/ EUA, 2010) – discutindo as conexões entre arte, sexo, morte e prazer como possíveis transgressões políticas, ambos com cenas de sexo “explícito”.

Existem também vários filmes eróticos japoneses que tratam da relação entre sexo e zumbis. São produções do estilo *pinku eiga*, ou seja, próximas do que o Ocidente classifica como *soft-core*, onde as práticas sexuais são mais insinuadas do que explícitas, embora haja muitas cenas de nudez (predominantemente feminina). Muitas destas obras possuem uma forte influência da estética do grotesco, em trabalhos conhecidos neste país como *eroguro* (união das palavras em inglês *erotic* e *grotesque*) e são um exemplo claro do grotesco cômico, onde a monstruosidade, o baixo corporal e a escatologia visam mais o riso do que o medo, mais o cômico do que o sinistro, mas quase sempre evocando o nojento. Exemplo disso são os filmes *Big tits zombie* (Takao Nakano, Japão, 2010); *Zombie ass – toilet of the dead* (Noboro Iguchi, Japão, 2011) e *Rape zombie: luxúria dos mortos* 1, 2 e 3. (Naoyuki Tomomatsu, Japão, 2012, 2013 e 2013 respectivamente).

No campo específico da pornografia, existem filmes com zumbis e paródias deste gênero (tanto no *mainstream hardcore*, *soft-core* e alternativos) desde pelo menos a década de 70 do século XX. Se pensarmos a pornografia, ela mesmo como um gênero zumbi, ou seja, que se alimenta de outros gêneros artísticos, principalmente através da paródia, temos então uma longa lista tanto de filmes pornô com zumbis quanto de filmes pornô como zumbis. Vejamos alguns exemplos: *I porno zombi* (1977); *Noites eróticas dos mortos-vivos* (Joe D’Amato, EUA, 1980) - paródia de *A noite dos mortos-vivos*, de George Romero; *Nympho zombie coeds* (1993); *Queen of the porno zombies* (1993); *Re-penetrator* (EUA, 2005)¹⁸ - paródia de *Re-Animator* (Stuart Gordon, EUA, 1985); *Back from the dead* 1, 2 e 3 (2006); *Monster tit sex zombies* (2008); *Dawna of the dead* (2008) - paródia de *Dawn of the dead*, versão original também de Romero (EUA, 1978) e refilmado por Zack Snyder (EUA, 2004); *Alco zombies* (2009); *I can’t believe I fucked a zombie* (2011); *Zombies calientes del Getafe* (2011); *Beyond fucked: a zombie odyssey* (2013) e *Walking dead: a hardcore parody* (2013) - como o título assume, paródia da série de televisão *The walking dead* (criador: Frank Darabond, EUA, 2010).

Se na pornografia a estética do grotesco encontra um vasto campo onde se desenvolver, através de imagens que priorizam um “mundo às avessas” - onde a lógica de um imaginado sexo desregrado e festivo predomina sobre a do trabalho cotidiano e cansativo; onde o foco da individualidade é menos o rosto e mais os genitais ou o ânus, e os closes nas protuberâncias e orifícios corporais são quase a regra visual -, nos pornô com zumbis unem-se a estes elementos as cenas e figuras associadas à morte, à violência, ao putrefato e ao, literalmente, “visceral interior do organismo”. Unindo sexo e horror, estas obras encontram ampla expressão do riso paródico e da deformidade de um pressuposto estético de corpo e sexo “belos”.

¹⁷ Para uma análise deste filme, ver Oliveira, 2009.

¹⁸ Não encontrei a referência completa de todos os títulos: diretor, país, ano de lançamento. Muitas destas referências foram tiradas do site *Internet Adult Film Database*: <http://www.iafd.com/>

O erotismo do zumbi envolve um striptease do corpo enquanto ele é violentamente aberto para as mãos e bocas de uma horda anônima. No banquete zumbi o corpo é despossuído não só de suas roupas, mas também de sua pele. Obscenamente aberto ao olhar, o tema do banquete zumbi é a metáfora visual final para a perda do auto-controle. O corpo está aberto ao olhar, suas cavidades interiores exibidas no auge de sua vida, enquanto a horda literalmente entra dentro e consome o corpo vivo (RUTHERFORD, 2013, p. 59)¹⁹.

Ora, da mesma forma, Mary Russo (2000) já mostrou como, do ponto de vista de uma cultura masculina, o corpo da mulher e a feminilidade são sempre vistas como algo grotesco em si, pois pressupõem uma deformação de um modelo “original”, o corpo do homem e a masculinidade. Neste sentido, a própria estética do grotesco revela sua não neutralidade e sua associação a uma tradicional posição de poder, seja em matéria de gênero, sexualidade, raça, classe ou outros marcadores de diferença. Afinal, algo (ou alguém) é grotesco e “deformado” segundo a visão estética e os valores de qual grupo?

Neste sentido, talvez seja interessante pensar o filme pornográfico *mainstream Porn of the dead* – o “pornô dos mortos” (Rob Rotten, EUA, 2006). O título já é uma referência paródica à série de filmes de zumbis de Romero, em que quase todos terminam com a expressão “dos mortos” no título: *Despertar dos mortos* (1978), *Dia dos mortos* (1985), *Terra dos mortos* (2005), *Diário dos mortos* (2007) e *Ilha dos mortos* (2009). Rob Rotten (Rob Podre, o nome artístico do diretor) possui um histórico de filmes com a mistura entre pornô e horror, como *O Massacre do vibrador elétrico* (EUA, 2006), paródia de *O Massacre da serra elétrica* (Tob Hoper, EUA, 1974, e refilmagem de Marcus Nispel, EUA, 2003), um dos grandes clássicos do cinema de sangue e violência explícita.

O início de *Porn of the dead* promete um desenvolvimento digno dos melhores filmes de zumbis: em um clima nublado e numa estrada vazia, uma garota zumbi, com andar lento e irregular, toda ensanguentada, perambula como sonâmbula pelo acostamento - tudo com uma trilha sonora pesada e imagem granulada, dando a impressão de algo sujo e abandonado. Um carro a acompanha lentamente e depois estaciona na estrada. De dentro dele, sai um homem usando luvas grossas de borracha e máscara protegendo as vias respiratórias. Ele examina os reflexos dela e não há reação nenhuma. Cuidadosamente, o homem a conduz para dentro do carro e a leva embora.

Esta introdução dura aproximadamente 2 minutos. Em seguida vem a apresentação do filme com os créditos, mostrando cenas de violência, sangue, blasfêmias com a religião cristã e, claro, sexo explícito. Logo após, a continuação da introdução que, rapidamente, se transforma em uma cena de sexo tradicional e comum aos filmes pornôs *maistream*: o homem que recolheu a garota zumbi faz sexo (entenda-se principalmente penetração do pênis) com ela. Ao final, quando depois de satisfeito sexualmente o sujeito vai esquartejá-la, ela o ataca, devora seu pênis e o mata. As outras cenas do filme, sem relação umas com as outras, seguem o mesmo tipo de roteiro, alterando apenas se a personagem do zumbi é um homem ou uma mulher, com um detalhe: todos os zumbis femininos, ao final da transa, devoram o pênis dos homens, que gritam de desespero e dor. Os zumbis homens não matam as mulheres (embora alguns tentem isso), apenas o contrário acontece.

¹⁹ Todas as traduções deste artigo são do autor.

Stephen Harper (2003), em seu artigo sobre a representação das mulheres nos filmes sobre zumbis de Romero (não pornôs, mas de horror), percebe o quanto a figura feminina vai adquirindo autonomia, liderança e um protagonismo cada vez maior na primeira trilogia do autor, da mesma maneira em que a diferença entre os humanos e os cadáveres ambulantes fica cada vez menor nestas obras. Isso acontece com muitos dos filmes deste gênero a partir do fim da década de 80. Inclusive na refilmagem de *A Noite dos mortos-vivos* (Tom Savini, EUA, 1990), cujo diretor já havia trabalhado com Romero em seus filmes anteriores, esta importância das personagens ditas “subalternas” fica patente, em uma das mensagens políticas mais explícitas deste gênero: “Em termos gerais, os zumbis de Romero no remake de ‘Noite [dos mortos-vivos]’, não são, como eram na versão original, apenas inimigos dos seres humanos; em vez disso, tornaram-se significantes flutuantes da opressão sexual e racial” (Harper, 2003, sem página).

Que contradição histórica curiosa: enquanto os filmes de horror com zumbis (vistos tradicionalmente como violentos e sem conteúdo crítico) passam a denunciar a opressão de grupos marginalizados através do “horror artístico” (HARPER, 2003; LOUDERMILK, 2003; PEAK, 2010), a pornografia *mainstream* (que muitas vezes se apresenta como libertária), reforça estereótipos de raça e gênero, mesmo quando os zumbis é que são protagonistas de tais produções.

Apesar de *Porn of the dead* receber críticas boas de seu meio profissional²⁰ e desta visão quase pró-zumbis fêmeas, o filme ainda carrega muito da heteronormatividade e mantém todos os clichês da pornografia tradicional. Apesar de ele investir pesado na estética grotesca, tanto sinistra como cômica (pois a maquiagem das/os atrizes/atores vai saindo durante a prática sexual e alguns cenários são assumidamente pobres), ajudando a causar o efeito de algo grosseiro e agressivo, a lógica do corpo masculino subjogando o feminino (e, no máximo, este se revolta violentamente) e a ideia de que prática sexual é quase que exclusivamente penetração permanecem inalteradas. Neste sentido, voltamos ao paradoxo da paródia: a crítica que a paródia denuncia (neste caso, sobre os filmes de zumbi) parece não se realizar completamente, mas, ao mesmo tempo, pelo exagero da lógica do sexo heteronormativo e possessivo pode-se causar um distanciamento crítico com relação à própria pornografia *mainstream*.

As transgressões da paródia permanecem, em última análise, autorizadas - autorizadas pela própria norma que procura subverter. Mesmo ao escarnecer, a paródia reforça; em termos formais, inscreve as convenções escarnecidas em si mesma, garantindo, conseqüentemente, a sua existência continuada. (HUTCHEON *apud* ALAVARCE, 2009, p. 68).

E nesse momento a pornografia *mainstream* realmente encarna um morto-vivo: reafirma todos os conceitos tradicionais, heteronormativos e sexistas de séculos. Desta forma, ideias que já poderiam (ou deveriam) estar mortas e enterradas mostram-se vivas e atuantes em muitas destas produções. Por ter como fonte principal de alimento os outros gêneros (artísticos) e atualizar visões de gênero (sexual) que se enquadrariam melhor em um mundo passado, talvez estas obras pornográficas não apenas apresentem

²⁰ <http://www.avn.com/movies/65793.html>

mortos-vivos em suas produções, um pornô *com* zumbis, mas elas mesmas sejam um morto-vivo, um tipo de pornô *como* um zumbi.

Por outro lado, esta reiteração irrefletida de normas encarnadas em práticas, gestos e comportamentos também acusa a todo o momento as fissuras e falhas destas normas. A literal incorporação de ideais, orientando e materializando corpos, sujeitos e experiências inteligíveis, é o que a filósofa estadunidense Judith Butler chama de “performatividade”, que não se confunde com a noção de interpretação artística. Segundo a autora,

performatividade é reiterar ou repetir as normas mediante as quais nos constituímos: não se trata da fabricação radical de um sujeito sexuado genericamente. É uma repetição obrigatória de normas anteriores que constituem o sujeito, normas que não podem ser descartadas por vontade própria. São normas que configuram, animam e delimitam ao sujeito de gênero e que são também os recursos a partir dos quais se forja a resistência, a subversão e o deslocamento. (BUTLER, 2002, p. 64).

É desta forma então que a paródia pode se tornar uma política crítica, como já apontado pela mesma autora (BUTLER, 2003): a paródia explicita nossa performatividade mostrando que, no limite, não existe um original a ser copiado (ou parodiado), e mesmo os comportamentos, atitudes e subjetividades vistas como mais “naturais” não passam de uma estilização, uma frágil tentativa de incorporar ideais que são apenas repetição, sem um original primeiro ou último e em constante necessidade de reafirmação. Neste sentido, toda paródia provoca um tipo de identificação, causando reflexão e estimulando alguma mudança, mesmo que seja pelo incômodo, ridículo ou agressivo, que ela provoca. “Nos filmes de mortos-vivos, o refrão ‘eles somos nós’ reconhece não apenas a comunhão dos zumbis com todos os humanos mas, também, e mais especificamente, a identificação dos zumbis com os grupos explorados de seres humanos” (HARPER, 2003).

Neste sentido, seja na pornografia *mainstream*, muitas vezes com sua reiteração de estereótipos racistas e sexistas, nas obras apresentando mortos-vivos com suas mentes e corpos deteriorados, violados e violadores, ou através tanto do horror artístico quanto do horror cotidiano, parece não restar dúvidas: “eles somos nós”.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Nuno César. **O Olhar pornô**. Campinas: Mercado das Letras, 1996.
- ALAVARCE, CS. **A Ironia e suas refrações**: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. Disponível em: <http://static.scielo.org/scielobooks/5dcq3/pdf/alavarce-9788579830259.pdf>
- AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense, 1981.
- _____. **A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec/ UNB, 2010.
- BISHOP, Kyle. The sub-subaltern monster: imperialist hegemony and the cinematic voodoo zombie. **The Journal of American Culture**, v. 31, n. 2, maio 2008.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

- BUTLER, Judith. Críticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida (org.). **Sexualidades transgressoras**: uma antologia de estúdios queer. Barcelona: Icaria Editorial, 2002.
- CALMET, Auguste. Informe sobre os vampiros. In: **Histórias de vampiros**. São Paulo: Hemus, s/d.
- CARROLL, Noël, A **Filosofia do horror**. Campinas: Papirus, 1999.
- DEL PRIORE, Mary. **Esquecidos por Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DIAS, Ângela; LYRA, Pedro. Paródia: introdução. **Revista Tempo Brasileiro**: Sobre a paródia. Rio de Janeiro, n.62, jul.-set. 1980.
- DIAZ-BENÍTEZ, Maria Elvira. **Nas redes do sexo**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2010.
- DREZNER, Daniel W. **Theories of international politics and zombies**. Princeton: Princeton University Press, 2011.
- ELIADE, Mircea. As mitologias da morte: uma introdução. In: **Ocultismo, bruxaria e correntes culturais**. Belo Horizonte: Interlivros, 1979.
- _____. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- GUREVICH, Aaron. Bakhtin e sua Teoria do Carnaval. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (orgs.). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- HARPER, S. 'They're us': representations of women in George Romero's 'Living Dead' series. **Intensities: the Journal of Cult Media**, v.3, Winter 2003. Disponível em: <http://intensitiescultmedia.files.wordpress.com/2012/12/harper-theyre-us.pdf>
- HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**: Prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HUTCHEON, Linda. La política de la parodia posmoderna. **Criterios**, edición especial de homenaje a Bajtín. Julio, 1993.
- KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- LANDA, María Inés; LEITE JR, Jorge; TORRANO, Andrea. Gestão da monstruosidade: os corpos do obeso e do zumbi. In BONELLI, Maria da Gloria; LANDA, Martha Diaz Villegas de. **Sociologia e mudança social no Brasil e na Argentina**. São Carlos: CAPES / Compacta Gráfica e Editora, 2013 Disponível em: <http://www.ppgs.ufscar.br/SociologiaeMudancaSocialnoBrasilenaArgentina.pdf>
- LOUDERMILK, A. Eating "dawn" in the dark: zombie desire and commodified identity in George Romero's "Dawn of the dead". **Journal of consumer culture**, 2003, v. 3, n. 83. Disponível em: <http://joc.sagepub.com/content/3/1/83>. Acesso em 10/04/2013.
- MORAES, Eliane Robert. **O Corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- OLIVEIRA, Leonardo Davino de. Bruce LaBruce e a morte depois da morte. **Bagoas Estudos gays: gêneros e sexualidades**, Natal, n. 6, 2011, p. 315-326. Disponível em: <http://incubadora.ufrn.br/index.php/Bagoas/article/view/453/377>. Acesso em: 14 jan. 2014.
- ORTEGA, Francisco. O corpo transparente: visualização médica e cultura popular no século XX. **Hist. cienc. saude-Manguinhos**. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php.script=sci_arttext&pid=S0104-59702006000500006&lng=en&nrm=iso
- PEAKE, Bryce. He is dead, and he is continuing to die: A Feminist psycho-semiotic reflection on men's embodiment of metaphor in a Toronto zombie walk. **Journal of Contemporary Anthropology**. Jan 2010, v.1, n.1, p 49-71. Disponível em: <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1003&context=jca>
- RUSSEL, Jamie. **Zumbis**: o livro dos mortos. São Paulo: Leya Cult, 2010.
- RUSSO, Mary. **O Grotesco feminino**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- RUTHERFORD, Jennifer. **Zombies**. New York, Routledge, 2013.
- SAEZ, Javier. **El macho vulnerable**: pornografia y sadomasoquismo. 2003. Disponível em: <http://www.hartza.com/fist.htm>
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 1988.
- SEABROOK, William B. **A Ilha da magia**. São Paulo: Hemus, s/d.
- SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O Império do grotesco**. Rio de Janeiro: Maud, 2002.
- WILLIAMS, Linda. **Skin flicks on the racial border**: pornography, exploitation, and interracial lust. In: WILLIAMS, Linda (Ed.). **Porn studies**. London: Duke University Press, 2004.

Recebido em 04/08/2014. Aprovado em 09/11/2014.

Title: *Is pornography a living-dead?*

Abstract: *One of the most notable characteristics of the audiovisual genre known as pornography is maybe its infinite ability for parody. From animated cartoons to songs to literary works to movie productions, the pornographic genre seems to feed mainly off other kinds of “genres”, both artistic and sexual (gender). Thus, by taking advantage of the media success of one of the most broadcast contemporary monsters, the zombie, pornography also incorporates this curious being, which represents a dead person who insists on acting in the world of the living. The aim of this work is to reflect about porn movies with zombies, investigating how much of pornography itself could be seen as a genre that lives off devouring other (artistic) genres and, mainly, how much mainstream pornography replicates traditional gender roles that could have been dead and buried in history already, but which insist on acting in our quotidian lives.*

Keywords: *Pornography. Gender. Horror. Grotesque. Zombies.*

OBSCENIDADE REFLETIDA: NOÇÕES E RESSONÂNCIAS PORNOGRÁFICAS¹

Luciene Galvão-Viana²

Luciana Vieira³

Resumo: *O presente artigo tem por objetivo discutir articulações teóricas e proposições conceituais relativas à investigação pornográfica. Para tanto, utilizamos dados de uma busca textual no banco de teses e dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), e na Scientific Electronic Library Online (SciELO), no período de julho a dezembro de 2012, e uma revisão dos estudos sobre a investigação pornográfica no Brasil, que tem se debruçado sobre a temática tomando como referência convenções de sexualidade e erotismo e o mercado do sexo. Argumentamos que é fundamental considerar uma perspectiva histórica ao tratar das produções pornográficas de modo a rejeitar interpretações invariavelmente homogêneas, unívocas e reducionistas. Tal argumento se baseia ainda na ideia de que a obscenidade, um dos elementos-chave nessas produções, implica jogos discursivos que são múltiplos, dispersos e ambíguos e que, apenas contingencialmente, atingem contornos definidos.*

Palavras-chave: *Pornografia. Obscenidade. Levantamento bibliográfico.*

A pornografia, como a beleza, a qualidade e o humor, pertence a essa classe de coisas curiosas que acreditamos reconhecer todo o tempo sem nunca poder defini-las. (Bernard Arcand. *El jaguar y el oso hormiguero: antropología de la pornografía*).

Na língua portuguesa, a pornografia denota uma característica de produções que ferem o pudor, pois são obscenas e licenciosas. Além do mais, pode exprimir qualquer coisa realizada com o intuito de explorar o sexo atrativamente e de maneira chula e, corriqueiramente, ela pode ser vista como uma violação ao recato e à reserva, sendo sinônimo de indecência, de libertinagem e de imoralidade (HOUAISS, 2001). Nessas noções, os atos, as obras e as intenções são, indubitavelmente, sexuais e imorais.

No entanto, como têm demonstrado estudos dedicados à apreciação e à pesquisa de espaços, atos e produções referidos como pornográficos, tal adjetivação não é desprovida de disputas históricas e a destreza com que ela acontece mostra muito pouco sobre aquilo que é exibido em si, revelando frequentemente valores morais e posições políticas. Para dar início à pesquisa de referências bibliográficas acerca da pornografia, uma das etapas da realização da dissertação de mestrado⁴, nós realizamos uma busca textual no banco de teses e dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), e na Scientific Electronic Library Online (SciELO), no período de julho a dezembro de 2012. Utilizando o escritor “pornografia” e refinando a

¹ Pesquisa realizada com o apoio da Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco (Modalidade Auxílio à Mobilidade Discente).

² Mestre em Psicologia pela Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: lucienegalvaoviana@hotmail.com

³ Professora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: E-mail: lufontesvieira@hotmail.com

⁴ GALVÃO-VIANA, L. A folia dos cus prolapsados: pornografia bizarra e prazeres sexuais anais entre mulheres. 2014.

busca com o uso dos filtros “Idioma: português” e “Periódicos revisados por pares,” encontramos 25 resultados publicados entre os anos 2003 e 2012⁵. Os títulos encontrados, organizados de acordo com o ano de publicação, foram os seguintes:

Quadro 1: Levantamento bibliográfico utilizando o descritor “pornografia” no banco de teses e dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), e na Scientific Electronic Library Online (SciELO), no período de julho a dezembro de 2012.

Base de dados	Ano	Títulos	Autores
Capes	2003	Relações de violência e erotismo	Maria Filomena Gregori
Capes	2003	O efeito obsceno	Eliane Robert Moraes
Capes e SciELO	2003	Pedófilo, quem és? A pedofilia na mídia impressa	Tatiana Savoia Landini
Capes e SciELO	2004	Atitudes de estudantes universitários diante do consumo de materiais pornográficos (Psicologia)	Valeschka Martins Guerra Fernando Cezar B. De Andrade Mardonio Rique Dias
Capes e SciELO	2004	Observações sobre a libido colonizada: tentando pensar ao largo do patriarcado	Hilan Bensusan
Capes	2006	Observações sobre a política dos desejos: tentando pensar ao largo dos instintos compulsórios	Hilan Bensusan
Capes e SciELO	2006	Violência sexual contra crianças na mídia impressa: gênero e geração	Tatiana Savoia Landini
Capes	2007	Crítica social e ideias médicas nos excessos do desejo: uma análise dos “romances para homens” de finais do século XIX e início do XX	Alessandra El Far
Capes e SciELO	2008	O Significado da compra: desejo, demanda e o comércio do sexo	Elizabeth Bernstein
Capes	2008	Giros em falso no debate da teoria	Fabio Akcelrud Durão
Capes	2008	A Contribuição da crítica feminista à ciência	Lourdes Bandeira

⁵ Utilizamos os filtros em decorrência do tempo destinado à realização do levantamento bibliográfico durante o curso de pós-graduação, bem como a nossa curiosidade quanto à especificidade da produção acadêmica sobre pornografia em língua portuguesa. O segundo filtro, observamos posteriormente, delimitou o acesso apenas às produções disponíveis em revistas indexadas. Desconsideramos as resenhas publicadas em tais revistas, para este levantamento inicial, pois elas faziam menção a livros que foram incorporados à pesquisa em momento posterior.

Scielo	2009	Por um feminismo <i>queer</i> : Beatriz Preciado e a pornografia como <i>pré-textos</i>	Salomé Coelho
Capes e Scielo	2010	Debates feministas sobre pornografia heteronormativa: estéticas e ideologias da sexualização (psicologia)	Pedro Pinto Maria da Conceição Nogueira João Manuel de Oliveira
Capes	2011	Multidões <i>queer</i> : notas para uma política dos anormais	Beatriz Preciado
Capes	2011	Ativismo artístico: engajamento político e questões de gênero na obra de Barbara Kruger	Lina Alves Arruda Maria de Fátima Morethy Couto
Capes	2011	Gênero, epistemologia e performatividade: estratégias pedagógicas de subversão	Anselmo Peres Alós
Capes e Scielo	2012	Race fucker: representações raciais na pornografia	Osmundo Pinho
Capes e Scielo	2012	Altporn, corpos, categorias e cliques: notas etnográficas sobre pornografia on-line	Carolina Parreiras
Capes	2012	Discursos em movimento: considerações sobre a pedofilia e pornografia infantil na rede (psicologia)	Vivian Lemes Moreira Lucília Maria Sousa Romão
Capes e Scielo	2012	Labirintos conceituais, científicos e mercadológicos: pornografia com pessoas que transitam entre os gêneros	Jorge Leite Júnior
Capes	2012	Screening sex: revelando e dissimulando o sexo	Linda Williams
Capes e Scielo	2012	Pornô	Don Kulick
Capes	2012	Entre vapores & vídeos pornôs: dissidências homo/eróticas na trama discursiva do envelhecimento masculino	Fernando Altair Pocahy
Capes	2012	Os agentes sociais da rede de proteção e atendimento no enfrentamento da exploração sexual comercial (psicologia do desenvolvimento)	Maria de Fátima Pereira Alberto Ana Cristina Serafim da Silva Vanessa Cavalcante Gomes Roberta Valesca Mota Santana Àdria Melo Soares
Capes	2012	Perícia psicológica no abuso sexual de crianças e adolescentes (psicologia)	Luiziana Souto Schaefer Silvana Rossetto Christian Haag Kristensen

Considerando que o critério de busca utilizado, tanto pela base de dados da Capes, quanto da Scielo, é a quantidade de vezes que a palavra é citada nos textos. Acreditamos que ambas as fontes sejam uma ferramenta de pesquisa útil, pois oferecem um panorama dos títulos que apresentam perspectivas e abordagens variadas. No entanto, alguns dos títulos encontrados apenas citavam a pornografia, não tendo entre seus objetivos principais discuti-la. Em oito artigos das produções citadas, a palavra pornografia foi usada para reivindicar a qualidade de obras ficcionais que, por este motivo, não devem ser colocadas no mesmo patamar das pornográficas. Critica-se que as películas sexuais tenham um efeito de realidade e de pedagogia sexual sobre a sexualidade, quando deveriam alargar as possibilidades de compreensão e vivências eróticas, mas também se considera que elas são capazes de expor o desejo sexual mais genuíno, mesmo que, por vezes, de maneira degradante.

Dentre os 25 artigos, 5 foram publicados em revistas da área da Psicologia ou escritos por psicólogos. No primeiro deles, intitulado “Atitudes de estudantes universitários frente ao consumo de materiais pornográficos,” Valeschka Guerra, Fernando de Andrade e Mardonio Dias argumentam que a expansão de produtos pornográficos é um efeito dos valores difundidos pela mídia sobre o comportamento dos indivíduos, cujo objetivo era validar um instrumento para avaliar as atitudes diante do consumo pornográfico. Nesta pesquisa, 336 estudantes universitários foram entrevistados e suas respostas, divididas em 33 itens correspondentes a duas dimensões: efeitos positivos e nocivos da pornografia (GUERRA; ANDRADE; DIAS, 2004).

Os psicólogos concluíram que o grupo de consumidores é formado por homens que utilizam a pornografia para obter prazer e discordam da ideia de que o pornô seja sinônimo de banalização do sexo ou o seu consumo frequente, um vício. No grupo de não consumidores, majoritariamente formado por mulheres, a pornografia é considerada prejudicial ao desenvolvimento da sexualidade, por provocar isolamento e alienação, sendo, por este motivo, vista com pouca frequência. Os pesquisadores afirmam que o instrumento elaborado para o estudo foi validado, porém, posteriormente, seria necessário sofisticar a análise e desenvolver outros instrumentos para problematizar a diferença de gênero que os resultados evidenciam, bem como contribuir para remediar a lacuna de conhecimentos sobre a sexualidade dos brasileiros (GUERRA; ANDRADE; DIAS, 2004).

Em outro artigo “Discursos em movimento: considerações sobre a pedofilia e pornografia infantil na rede”, Vivian Moreira e Lucília Romão informam que o termo pornografia infantil é usado para definir representações, reais ou simuladas, de crianças e adolescentes em atividades sexuais ou exibição dos órgãos sexuais de maneira explícita com finalidade sexual (MOREIRA; ROMÃO, 2012, p.466). O terceiro artigo que apresenta dados sobre a percepção dos Agentes Sociais que atuam no enfrentamento da exploração sexual trata da pornografia como um dos abusos sexuais sensoriais extra ou intrafamiliar, assim como do exibicionismo e da linguagem sexualizada. O termo pornografia infantil também se refere à elaboração de materiais, bem como a divulgações e exibições de crianças envolvidas em atividades sexuais (ALBERTO *et al.*, 2012).

A pornografia também é mencionada na literatura psicológica relacionada à investigação de abusos sexuais no artigo “Perícia psicológica no abuso sexual de crianças e adolescentes”, que objetiva revisar o papel da perícia psicológica no atendimento ao abuso sexual de crianças e adolescentes (SCHAEFER; ROSSETTO; KRISTENSEN, 2012). Os últimos três títulos da área psi encontrados no levantamento discutem pedofilia, pornografia infantil, abuso sexual de crianças e adolescentes e a perícia psicológica diante desses casos. Tais temas são bastante controversos e têm sido amplamente discutidos, considerando os marcos internacionais dos direitos das crianças e dos adolescentes e as diretrizes para atuação profissional dos psicólogos. No entanto, uma vez que, neste trabalho, estamos tratando de representações obscenas produzidas e encenadas por pessoas que têm idade superior a 18 anos, não nos ateremos a discutí-los.⁶

Nos demais artigos mencionados, mesmo que os objetivos não estejam direcionados à discussão sobre a noção de pornografia, ela é produzida como sinônimo de práticas sexuais, como fenômeno midiático ou como um imaginário normatizado e, em todas as situações citadas, potencialmente nociva a uma sexualidade ideal. Tal posição discursiva foi observada por Feona Attwood (2011) em um levantamento sobre pesquisa pornográfica e o debate público anglo-americano. Para a autora, o debate público continua a evidenciar discursos que dão ênfase apenas aos perigos e efeitos da pornografia mesmo com a diversidade de formas com que o tema tem sido tratado nas universidades.

Uma das perspectivas possíveis de abordagem pornográfica que se contrapõe à nocividade pornográfica é a centralidade do jogo de ocultamento e de explicitação da palavra obscena, um dos elementos de uma tradição pornográfica que se inicia no Renascimento, na Europa do século XVI, e que coloca em circulação imagens e palavras que ferem o pudor ao fazer do sexo o personagem principal (HUNT, 1999). Conforme Eliane Moraes (2003), a literatura renascentista, mais precisamente o escritor Pietro de Aretino, deu origem a elementos cruciais para a formação da cultura pornográfica ocidental, na medida em que difundiu e popularizou expressões que antes ficavam restritas a um pequeno grupo de doutos e escritores licenciosos.

Aretino nasceu em Arezzo, Itália, em 1492, e foi notabilizado já em 1512 por sua produção satírica, que tratava dos sucessos e desventuras de senhores, cardeais e papas do Vaticano. Seu tom ácido, soberbo e irreverente lhe proporcionou amizades, através das quais ele podia manter hábitos dignos da nobreza italiana, mas também provocou inimizades e, por causa destas, o poeta italiano teve que fugir, diversas vezes, dos lugares onde residia. Radicado em Veneza em 1527, ele se tornou o centro da vida mundana e intelectual da cidade. Além dos sonetos, escrevia epístolas, sendo considerado um dos precursores do jornalismo moderno, defendendo que os escritores pudessem viver do seu trabalho e não da generosidade dos mecenas.

Aretino faleceu em 1556, em Veneza, cidade a qual ele se referia como “pátria universal, liberdade comum e albergue de gente dispersa” (PAES, 2011). *Sonetos luxuriosos* (1527) está entre as suas mais importantes obras e foi escrita para

⁶ Para aprofundar a discussão, consultar: Da Silva (2013), Landini (2005) e Mélo (2006).

acompanhar gravuras eróticas do pintor Giulio Romano, quando a maior parte da população europeia não era alfabetizada. De fato, a democratização de materiais obscenos, experimentada ainda hoje, não teria se consolidado sem a intenção realista e deliberadamente transgressora dos costumes sociais do escritor (LEITE JÚNIOR, 2006; MORAES, 2003).

Em meados do século XVII, a transgressão dos costumes provocada pela literatura obscena contou, significativamente, com o desenvolvimento de novas tecnologias de impressão, que possibilitaram produzir e distribuir em larga escala, barateando os custos de comercialização, como também dispôs da produção de materiais de ajuda sexual, considerados os primeiros “consolos-de-viúva”, e preservativos, em Londres e na Itália, respectivamente. Juntamente com a cultura do material impresso, a prosa pornográfica caracterizou-se nesse período por ter como objetivo a exposição de materiais, cada vez mais realistas sobre o ato sexual em contraponto às representações sexuais metafóricas sob domínio da Igreja e em consonância à ciência da época, que já se debruçava sob a catalogação dos prazeres amorais que eram justificados tão somente pelas leis físicas e naturais (HUNT, 1999).

O século XVIII, por sua vez, será marcado pelo pensamento iluminista, trazendo para o campo erótico a ideia de que o desejo sexual é uma instância natural, enquanto que a sua proibição e punição é que seriam artificiais e indevidas, pois o sexo e a paixão tinham efeitos benéficos e proporcionavam a felicidade para a humanidade. Os órgãos sexuais e a cópula eram ainda símbolos de grande força e veneração. Nos romances eróticos desse período de veneração sexual, a prostituta e o homossexual eram personagens limites. As prostitutas, por não gozarem das alegrias domésticas e maternas, e o homossexual, por praticar sodomia passiva com outros homens (TRIMBACH, 1999).

Além de Aretino, figura ainda mais basilar, polêmica e indissociável da produção obscena até o século XVIII é Donatien-Alphonse-François ou Marquês de Sade, pois, segundo a historiadora Lynn Hunt (1999), ele seria incomparável por explorar, ao extremo, o pornográfico de aniquilação do corpo em nome do desejo. A obra de Sade foi publicada clandestinamente no século XIX e proibida em alguns países ainda durante o século XX. Adepto da ideia de que a liberdade humana só se realiza plenamente no mal, Sade passou metade de sua vida preso, e parte da vida em cárcere, no sanatório de Charenton, onde faleceu em 1814.

No entanto, Sade notabilizou-se principalmente por embarcar em uma forma de criação artística que recusa a realidade e opera uma espécie de ruptura com o mundo. A ruptura era condição para a criação, uma vez que “toda felicidade do homem está na imaginação” (MORAES, 2011). A diversidade dos personagens e das estranhas práticas sexuais, por ele criadas, permite considerar *Les 120 journées de Sodome* (1785) como um original Catálogo de Perversões, que só mais tarde serão deslocadas do campo do erotismo e da reflexão intelectual e, superficialmente, associadas tão somente a uma problemática moral e mercadológica (MORAES, 2003).

Para Foucault (2001), por outro lado, Sade formulou um erotismo regulamentar, anatômico, hierarquizado e meticulosamente distribuído em temporalidades calculadas, espaços esquadrihados, vigilâncias e obediências próprias à sociedade disciplinar do

século XVIII. Ao comentar sobre filmes da década de 1970, que recriavam um erotismo baseado na experiência nazista, Foucault afirma que é necessário inventar com o corpo – volátil e difuso em seus elementos, superfícies, volumes e densidades – um erotismo não disciplinar que em muito difere do erotismo criado por Sade, um sargento do sexo e contador de bundas e seus equivalentes.

Como enfatiza Sébastien Charles (2007), Foucault questiona Sade enquanto um escritor “apaixonado” que tem no Marquês o “coração” de suas reflexões sobre o sexo. Assim, o filósofo francês interroga o estatuto da obra sadiana mais do que o seu conteúdo, buscando aproximar-se discursivamente, principalmente no que se refere aos usos linguísticos “[...] fora de si mesmas pelo inumerável, o indizível, o estremeamento, o estupro, o êxtase, o mutismo, a pura violência, o gesto sem palavra e que são calculadas, com a maior economia e maior precisão [...]. Essas linguagens [...] são linguagens curiosamente duplas” (FOUCAULT, 2001, p.53).

Sendo assim, Foucault critica o Marquês enquanto um pensador da sexualidade, que utiliza uma linguagem que é residual até o século XIX e está indissociavelmente colocada entre o sagrado e o profano, o infinito e o finito, o sobrenatural e o natural e é concebida sob a forma da transgressão, ao mesmo tempo essencial e plural. Essencial, pois só a superamos ilusoriamente, e plural, considerando que a limitação linguística tenta integrar a sexualidade à naturalidade, tornando a espécie humana similar a outras espécies e fazendo com que a transgressão sexual seja um paliativo buscado incessantemente e de múltiplas formas, mas que está, a partir de Sade, integrada à linguagem (CHARLES, 2007).

Considerando a investigação pornográfica, Pietro Aretino e Marquês de Sade foram dois acontecimentos anteriores ao surgimento da pornografia moderna e pode-se afirmar que, até o século XIX, a representação explícita de órgãos e práticas sexuais tinha quase sempre a finalidade de crítica social e política para além da finalidade de eliciar sensações (HUNT, 1999). Por outro lado, a querela sobre a obscenidade, no período anterior ao século XIX, contribuiu também para a consolidação linguística da pornografia.

A palavra Pornografia advém da língua grega (*pornographos*) e significa escritos sobre prostitutas. O termo foi inicialmente utilizado para falar dos hábitos das prostitutas e de seus clientes (MORAES, 1985; MORAES, 2003). Mas, em 1769, o francês Restif de La Bretonne, no tratado *Le pornographe*, utilizou o termo pornógrafo para se referir “aquele que escreve sobre prostitutas” e, apenas em 1840, *pornographique*, *pornographe* e *pornographie* farão menção a escritos e imagens obscenos.

Em 1806, Etienne-Gabriel Peignot publica na França o *Dictionnaire critique, littéraire e bibliographique des principaux livres condamnés au feu, supprimés ou censurés* que ordenava livros que deveriam sair de circulação por justificativas religiosas, morais e políticas. No dicionário francês estavam listadas obras de cunho literário que agrediam os costumes, emitiam opiniões bizarras, perigosas, imorais e que suscitavam a necessidade de defender a sociedade. A obra *Émile*, de Jean-Jacques Rousseau, era um desses livros (HUNT, 1999). *Le sophia*, de Crébillon Fils (1742), *Les bijoux indiscrets*, de Diderot (1748) e o hoje famoso romance inglês, *Fanny Hill*, de John Cleland (1749), obtiveram repercussão semelhante (MORAES, 2003).

Entre o fim do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX, a criação das coleções particulares que foram denominadas de museus secretos e reuniam objetos classificados como pornográficos e o volume crescente de escritos sobre prostituição são duas ocorrências que terão como efeito a invenção da pornografia moderna (KENDRIK *apud* HUNT, 1999). Uma das cenas mais alegóricas do surgimento dos museus secretos aconteceu na Itália. Após a descoberta de objetos e imagens nas ruínas de Pompeia – representando possivelmente os hábitos sexuais da corte e dos mercadores do Império Romano –, o Museu Nacional de Arqueologia de Nápoles passa a tutelar tais objetos, restringindo a visitação de mulheres, crianças e operários às obras. A coleção das ruínas de Pompeia inicialmente é chamada de gabinete de objetos obscenos, depois de gabinetes de objetos reservados e, em 1860, Alexandre Dumas, então diretor do Museu, a denomina Coleção Pornográfica (FREIRE, 2000; HUNT, 1999; GRANT MULAS *apud* LEITE JÚNIOR, 2006).

No mesmo século, a fotografia e o cinema revolucionaram as artes em geral e a produção obscena em particular, modificando o panorama do protagonismo da literatura na história do pornô ocidental. A fotografia e seus desdobramentos foram privilegiados pelas técnicas de obtenção da imagem até a captação do movimento, característica cinematográfica. Assim, o cinema do século XIX se distinguiu de outras artes e afirmou sua linguagem na tentativa de captar a vida, tal como ela acontece. Dito de outra forma, a sétima arte tinha a tarefa de fascinar seus espectadores, exibindo simplesmente movimentos: dos objetos, dos automóveis, do corpo humano, de uma dança, de um beijo, etc (ABREU, 1996).

No século seguinte, entretanto, uma vez que a linguagem cinematográfica já havia se consolidado, as narrativas ficcionais e os discursos científicos adentram a grande tela, através das histórias cada vez mais complexas e diversificadas, incluindo a temática dos atos sexuais. Já nas primeiras décadas do século XX, a série francesa *Positions* mostrava os movimentos dos corpos nus de um casal heterossexual acompanhados pelos comentários de um sexólogo. A câmera enquadrada em plano médio não permitia ver os genitais e o ato sexual era subentendido pela movimentação corporal. Nesse período, também surgem os *Stag Movies*, filmes curtos, em preto e branco, que proporcionam um show genital marcado por mudanças bruscas, tanto temporalmente, quanto nos usos da iluminação, dos cortes e do enquadramento (ABREU, 1996).

Com relação à pintura, mesmo que haja, do Renascimento ao século XX, uma quantidade incontável de obras que reproduzem práticas sexuais, apenas as pinturas dos grandes mestres são comumente reconhecidas e, ainda assim, classificadas como arte erótica, e não como pornográficas (LEITE JÚNIOR, 2006). Estão entre eles alguns quadros de Agnolo Bronzino, Caravaggio, Diego Velázquez, Francisco de Goya e Eugène Delacroix. Nesse panorama, o incremento da produção pictórica e literária e o crescimento vertiginoso de um público de consumidores e leitores fazem surgir na Europa Ocidental e, posteriormente, nas Américas e nos Estados Unidos, uma classe independente de produções que fazem uso da obscenidade como um negócio e constituem um mercado específico⁷ (LEITE JÚNIOR, 2012; LEITE JÚNIOR, 2006).

⁷ Não fazemos distinção nos usos das palavras pornografia e erotismo ou nos referimos às obras mencionadas e analisadas neste trabalho como pornográficas ou eróticas. Como discutem detidamente Sontag (1987), Arcand (1993), Hunt (1999), Moraes (2003) e Leite Júnior (2006), essa divisão se contrapõe à investigação histórica da pornografia moderna e se baseia em critérios políticos, morais e religiosos, que são depreciativos e discriminatórios.

Se levamos em conta que as características da produção pornográfica até o século XIX não desapareceram por completo, mas se sobrepõem a características atuais, pode-se considerar os quadros *Wrestling* e *Travesti*, expostos no Museu do Poder, em São Petersburgo, como uma extensão do obsceno como crítica.

Recentemente, os quadros foram considerados extremistas pela polícia russa e a diretora do museu foi presa após tentar reabri-lo. Os quadros geraram polêmica por apresentar o presidente americano Barack Obama e o presidente russo Vladimir Putin nus e com pênis que se assemelham a mísseis balísticos, e o presidente Putin, penteando os cabelos do primeiro-ministro Dmitri Medvedev, ambos vestidos com lingerie. A prisão da diretora do museu foi justificada por uma lei que proíbe a propaganda intelectual, e outra que proíbe insultos a figuras do Estado.⁸ Deste modo, tal situação reafirma ainda que aquilo que deve estar fora de cena não causa incômodo em si, mas sim pelos efeitos daquilo que coloca em cena.

Como vimos, a palavra pornografia e suas variações eram utilizadas nos escritos sobre as prostitutas, nos dicionários oficiais, na literatura e em museus arqueológicos para a classificação de obras de arte. Com o desenvolvimento de tecnologias visuais e mercadológicas, o sentido do termo diversifica-se e se propaga.

Não apenas a ciência vai criar categorias e conceitos para discursar e debater sobre os sexos, gêneros, desejos e práticas sexuais, mas também a nascente cultura de massas. Desta forma, o termo pornografia não se desenvolve como uma categoria científica – portadora de um rigor conceitual e de uma definição clara –, mas se consolida como uma ideia imprecisa, difundida no senso comum e alimentada pela indústria do entretenimento (LEITE JÚNIOR, 2012, p. 103).

Tal imprecisão conceitual instaurada com a diversificação da produção e do consumo impulsiona o vigor e a inventividade do mercado pornô, pois a fluidez e a incerteza classificatórias estimulam a criação de categorias e subcategorias infundáveis (LEITE JÚNIOR, 2012). De maneira análoga, os usos obscenos retomados nesse percurso histórico e a dispersão categórica que os caracterizam, principalmente quando do surgimento das tecnologias visuais e de mercado, também têm se diversificado as produções teóricas sobre a pornografia.

No levantamento inicial nas bases de dados Capes e Scielo, observamos que em parte dos artigos, mesmo que os objetivos não estejam direcionados à discussão sobre a noção de pornografia, ela é produzida como sinônimo de práticas sexuais, como fenômeno midiático, como um imaginário normatizado e como algo potencialmente nocivo a uma sexualidade ideal. Tal posição discursiva foi constatada também por Feona Attwood (2011) em um levantamento sobre pesquisa pornográfica e o debate público anglo-americano. Ela observa que apesar da diversidade de formas com que o tema tem sido tratado nas universidades, há a preponderância da ênfase aos perigos e aos efeitos da pornografia, com base em argumentos behavioristas.

⁸ Mais informações sobre o ocorrido podem ser obtidas nas reportagens abaixo: <http://operamundi.uol.com.br/conteudo/noticias/30990/diretora+de+museu+que+expos+quadro+de+putin+em+lingerie+e+detida.shtml>
<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/noticias/30907/artista+russo+procura+asilo+depois+de+pintar+putin+de+lingerie.shtml>.

Argumentos behavioristas, para a autora, equivalem a compreender a mídia como forma de estímulo, mensagem ou conteúdo que causa resposta ou produz efeitos específicos naqueles que consomem materiais pornográficos, ignorando abordagens sobre representação e consumo midiático, teorias construcionistas sobre sexo e sexualidade ou quaisquer formas de conhecimentos culturalmente forjados. Consequentemente, a pornografia significaria algo abstrato e descontextualizado e, implicitamente, uma plataforma de exibição do sexo mercantilizado, casual ou estranho, moralmente errado e socialmente problemático.

Alinha-se à crítica behaviorista, uma abordagem feminista radical que considera que o pornô é uma forma de violência institucionalizada contra as mulheres e que a liberdade sexual é uma mera extensão dos privilégios masculinos (ATTWOOD, 2011; GREGORI, 2010). As feministas radicais são referidas como uma parcela da comunidade feminista lésbica que compunha os grupos antipornografia, no final da década de 1970, que repudiavam o sexo com homens a partir de uma leitura determinista das relações de poder entre homens e mulheres.

Catherine Mackinnon e os grupos *Women Against Violence in Pornography and Media*, *Women Against Pornography* foram expoentes da ideia de que as relações sexuais são estruturadas pela subordinação e, portanto, cabe invariavelmente aos homens os atos de dominação e, às mulheres, a submissão. Consequentemente, para essa posição antissexo, a sexualidade é sobreposta ao gênero. Além da pornografia, as feministas radicais militavam contra o sadomasoquismo, a prostituição, a pedofilia e a promiscuidade (GREGORI, 2003).

Gayle Rubin, no texto *Thinking sex* (1975), elaborou uma resposta teórica para o feminismo radical da década de 1970, detendo-se principalmente sobre o comportamento sexual não convencional e a prática sexual. A autora utiliza o termo diferença sexual para tratar das práticas e da variedade sexual e defende que a sexualidade tem sua política interna, desigualdades, conflitos de interesse e manobras políticas. Deste modo, para ela, o ato sexual é sempre político e há principalmente cinco formações ideológicas que o feminismo precisa dar-se conta para investigá-lo criticamente: a ideia do sexo como força natural e essencial, eternamente imutável e a-histórico; a noção de que a prática sexual é perigosa, destrutiva ou pecaminosa se desfrutada em demasia e além do ideal procriativo; o sistema hierárquico das sociedades ocidentais que faz com se valore tais atos e, consequentemente, as pessoas que os fazem, e, por fim, o fato de o sexo estar localizado entre a ordem e o caos sexual. Rubin (2003, p.70) argumenta também que

A maioria das pessoas tem dificuldade em compreender que aquilo que fazem sexualmente será repulsivo para alguém, e que alguma coisa que as repele sexualmente é o maior tesouro prazeroso para alguém, em algum lugar. Uma pessoa não precisa gostar ou fazer um ato sexual particular para que este ato seja reconhecido pelo desejo de outros, e que esta diferença não indica a falta de bom gosto, saúde mental, ou inteligência em qualquer uma das partes. A maioria das pessoas se equivoca ao posicionarem suas preferências sexuais como um sistema universal que vai ou deveria funcionar para todos.

Filomena Gregori (2003) afirma que houve outras reações feministas à perspectiva radical na década de 1980. Entre elas, a realização de uma conferência que reuniu feministas heterossexuais e lésbicas e deu origem ao livro *Danger and pleasure*, publicado por Carol Vance, em 1984. Neste livro, elas recusam a associação da sexualidade a modelos que têm as relações de dominação como parâmetro e ampliam as discussões para a dualidade prazer x perigo. Prazer, pela possibilidade de transgredir os limites do sexo reprodutivo, e perigo, pois é preciso considerar aspectos relativos à violência que pode estar envolvida no exercício da sexualidade.

Assim, até a década de 1990, as preocupações com os efeitos do estímulo pornô e uma abordagem feminista radical serão predominantes nas produções acadêmicas, com exceção das obras *The sadeian woman* (CARTER, 1979), *The secret museum: pornography in modern culture* (KENDRICK, 1996), *Hard core: power, pleasure and the frenzy of the visible* (WILLIAMS, 1989), *Sex exposed* (SEGAL; MCINTOSH, 1992) e *Dirty looks* (GIBSON; GIBSON, 1993). Estes livros anteciparam a crítica sobre a nocividade da pornografia e iniciaram uma mudança de paradigma, influenciada pela crítica feminista radical e por ativistas e trabalhadores do sexo, a qual possibilitou incluir nas teorizações: contingências históricas, análises de consumo coletivo, ênfase aos modos de vida gay, à “queerização” do sexo e das normas de gênero e o questionamento da ideia de que as mulheres não são atraídas por representações sexualmente explícitas (ATTWOOD, 2011).

Por outro lado, proposições conceituais sobre pornografia e pesquisas sobre o mercado sexual têm adotado uma perspectiva distinta da que é delineada por Feona Attwood. A primeira proposição conceitual é dada por Eliane Moraes e Sandra Lapeiz (1985), em um dos primeiros textos acadêmicos dedicados à pornografia no Brasil. As autoras proferem que a característica principal do discurso pornográfico é a sexualidade e sua dispersão e ambígua discursividade: “a pornografia está nos livros e revistas eróticos, nas pornochanchadas, nos palavrões, nos grafitos, nos banheiros, nas ruínas de Pompeia, nos “gracejos” de rua, nos outdoors das avenidas, nas cartas de baralho, e na cabeça das pessoas” (MORAES; LAPEIZ, 1985, p.10).

O obsceno, por sua vez, pode ser entendido como aquilo que está fora de cena ou que se esconde na vida cotidiana. Segundo Havelock Ellis (*apud* ABREU, 1996), médico inglês e um dos pioneiros da sexologia no século XIX, o termo é uma variação da palavra latina *scena*. A pornografia se distingue por acionar o mecanismo particular da fantasia, característica que se contrapõe à homogeneização das ideias sexuais. Entretanto, o constrangimento da possibilidade de fantasiar e agir criativamente diante do sexo é justamente o mote crítico de discursos libertários que, já na década de 1980, pretendiam elaborar alternativas que privilegiassem “os órgãos em detrimento dos corpos e os corpos em detrimento dos seres” (MORAES; LAPEIZ, 1985, p. 139).

O coletivo Gang pode ser considerado um desses discursos, pois atuou no Rio de Janeiro entre os anos 1980 e 1984 e criticava a repressão e a normalização dos corpos intensificadas durante a ditadura militar brasileira. Ele trazia em suas performances o intuito de subverter a libido, a sensualidade, as relações afetivas, e de desconstruir palavras e termos habituais, como “tortura”, “poder”, “censura”, “miséria”, “fome”, etc (NOGUEIRA, 2013).

A elaboração dos atos enfocava a crítica à ortodoxia literária e pretendia propor a criação de novos modos de vida e comportamentos em oposição à homogeneidade e constância que são facilmente associadas ao pornô.⁹ O Coletivo e suas intervenções performativas e poéticas foram os responsáveis pela criação do Movimento de Arte Pornô (MAP), que pretendia “compreender a lógica da pornografia, trazê-la para um universo de subversão e fazer dela uma ferramenta de combate político.” O pornô era referido, nos atos do Coletivo, de maneira antagônica à arte, à política e à subversão, tradicionalmente problemático.

No entanto, há poucas referências sobre aquilo que pode ser considerado tradicional em termos de pornografia. A produção e a transmissão do obsceno, do século XVI ao século XIX, por exemplo, deram-se precisamente nos âmbitos artísticos e políticos. Não convencional, neste sentido, seria a separação entre a lógica pornô e a subversão ou entre obras pornográficas e obras artísticas.

Outra formulação conceitual é dada pela escritora Susan Sontag (1987). Ela propõe pensarmos três tipos de pornografia: 1) como um item da história social, 2) como um fenômeno psicológico (indicativo de deficiência ou deformidade sexual daqueles envolvidos na produção e no consumo) e 3) como uma modalidade no interior das artes. Embora tal divisão seja conflituosa – pois a patologização da produção e do consumo pornográficos e a elaboração de poesias, poemas e contos obscenos fazem parte do mesmo percurso histórico que se pode atribuir à pornografia moderna ocidental –, Sontag (1987) se destaca por afirmar a existência de uma experiência singular da pornografia no campo literário, se comparada a outros temas. Em uma de suas frases mais contundentes, a autora afirma que a pornografia, quando autêntica literatura, busca causar excitação sexual do mesmo modo que os livros que falam da experiência religiosa objetivam converter.

Sontag (1987) demarca a especificidade pornô no campo da literatura e aponta que as sensações físicas provocadas nos leitores são indissociáveis das experiências humanas, como personalidade e como corpo. Todavia, esta perspectiva permanece atrelada à separação metafísica que destina concepções e sensibilidades distintas ao corpo e à mente. Assim, não por acaso, uma experiência pornô pode se tornar similar a uma experiência religiosa.

Diferenciando-se radicalmente das ideias defendidas por Susan Sontag, o pesquisador John Court (1992) propõe uma resposta religiosa para conter o crescimento e a proliferação do consumo pornográfico entre cristãos. Ele afirma que o pornográfico não é condenável, por apresentar o sexo explicitamente ou por seu conteúdo sexual, mas pela maneira como são tratados os problemas sexuais, pela desumanização do sexo e pela coisificação dos seres humanos promovidas nessas obras. Desta forma, a pornografia não seria nociva de maneira autoevidente, mas, paradoxalmente, é necessário confrontá-la e substituir as atitudes sexuais – que são contra a vida, a família,

⁹ No blog *Escritos com.corpo: Arte e Imaginação Política* mantido por Fernanda Nogueira (<http://fernandanogueira-escritos.blogspot.com.br/>), há mais informações sobre o Coletivo Gang e a Plataforma FUNKCARIOCAQUEER destinada a traduções coletivas de textos do Movimento Queer para o português. A plataforma foi inaugurada em 2003 e enfatiza a urgência de não cumprir uma “quota disciplinar” para discussão acadêmica, mas democratizar o acesso às reflexões queer, atualizando expressões de acordo com o contexto brasileiro.

o ser humano, a mulher, as crianças, o sexo, a sociedade, o meio ambiente, a comunidade, a cultura, a consciência e, finalmente, contra Deus – por reações carinhosas e atenciosas que tenham o poder de eliminar o desejo pornográfico individual e coletivamente.

Com tal argumentação, a pornografia explicitamente é tida como um problema inaceitável pela maneira como apresenta o sexo. A prosperidade pornô é aceita apenas quando envolve o ensino apropriado a respeito da sexualidade para noivos, casados e/ou adolescentes que devem entender o coito como uma dádiva sagrada destinada ao prazer, à intimidade e à intensa satisfação em uma relação amorosa e duradoura, que se opõe à decadência espiritual e moral, que é fazer do ato sexual um espetáculo público (COURT, 1992). Essa perspectiva considera a pornografia como sinônimo da atividade sexual e faz coincidir também certa noção de sexualidade e a necessidade de uma austeridade das condutas sexuais em detrimento do afeto. A sexualidade aqui é tida como um conjunto de regras morais que devem ser seguidas para a manutenção da ordenação social e familiar que, por sua vez, se baseia no cultivo de relações afetuosas, humanizadoras e espiritualizadas.

Tanto se adotarmos a perspectiva defendida por John Court (1992), quanto se defendermos a possibilidade de vivenciar o pornô com naturalidade, como qualquer outra experiência humana, permanece intocado o questionamento sobre o que faz com que a libido e o ato sexual tornem-se elementos fundamentais para a elaboração de formas de se relacionar que são individualizantes, impositivas e baseadas em ideais sexuais normativos. Em outras palavras, o enaltecimento da intimidade amorosa e de certa humanidade sexual parece funcionar como forma de atenuar o ato sexual licencioso, quando, de fato, apenas se refere à exigência de um uso saudável e adequado dos prazeres sexuais.

A pornografia com mulheres gordas, por exemplo, expõe que não é possível homogeneizar a crítica acerca da pornografia no que se refere aos prazeres e à atividade sexual. Neste segmento, o sexo não é visto como um ato entre duas pessoas com duração determinada e que acontece principalmente através da estimulação de zonas erógenas, com a finalidade de alcançar o orgasmo. O pornográfico aqui não se refere à exibição de um pênis, uma vagina ou um ânus, mas sim à introdução de comida na boca de uma mulher que pode comer e engordar até a total imobilidade. Assim, o pornô com mulheres gordas zomba da equívoca relação entre sexo e penetração, magreza e sensualidade e do imperativo da intimidade e da privacidade no que se refere ao uso dos prazeres, uma vez que são inúmeros e, muitas vezes, públicos os espaços destinados à alimentação (KULICK, 2012).

Além dos conceitos desenvolvidos por Eliane Moraes e Susan Sontag durante a década de 1980, outra noção pornô é dada por Bernard Arcand, em seu livro *El jaguar y el oso hormiguero: antropología de la pornografía* (1993). Assim como Susan Sontag, ele elabora uma noção tripartite do pornô, que se distingue pelos diferentes usos e agentes da nomeação: a primeira definição é empírica, diz respeito a um produto de consumo e é dada pelo conteúdo do pornô, pelo mercado e pelas pessoas que mantêm vínculos de trabalho com ele; a segunda definição é dada pelos censores e os guardiões da boa ordem moral, social e cultural e, por fim, o Estado estabelece uma definição,

cumprindo sua função de “defensor do bem-estar social.” Para o antropólogo, a pornografia é um espetáculo visual ousado, por vezes obsceno, que ameaça se tornar uma redundância se não se identificar, em cada situação, o que pode ser pornográfico.

Como fenômeno social e produto de mercado, a pornografia é uma etiqueta coletivamente definida que só se torna válida à medida que a sociedade a categoriza, uma vez que, individualmente, qualquer coisa pode causar excitação, inclusive ver um cigarro. Uma das noções relevantes trazidas por Arcand (1993) é a de que revisitar a história da pornografia leva obrigatoriamente à adoção de uma cosmologia geral que define o sexo e a natureza das relações.

Mas, ainda que este autor não considere a pornografia de maneira essencialista e que se define por si só externamente às interações que envolvem o seu uso, a sua noção de pornografia pouco se refere à investigação histórica, dando a ideia de certa estabilidade dos processos sociais que menciona. Como quando ele afirma a necessidade de uma definição concreta e pontual que seja válida para algo além do que o estado atual da sociedade.

A primeira parte da definição pornográfica de Bernard Arcand parece, no entanto, ter ressonância numa perspectiva de estudos realizados por pesquisadores brasileiros sobre convenções de erotismos e sexualidades que têm como importante referência o mercado do sexo.¹⁰ Um desses trabalhos é a tese *Nas redes do sexo: bastidores e cenários do pornô brasileiro*, da antropóloga María Elvira Diaz-Benitez (2009). Neste trabalho, ela objetiva analisar a produção de filmes pornôs na cidade de São Paulo e as redes da pornografia que englobam atrizes, atores, criadores, produtores, diretores, fornecedores, recrutadores e distribuidores, bem como outros tentáculos do mercado do sexo: motéis, ruas, boates, revistas, saunas, clubes e casas noturnas. Para a antropóloga, entre os diferentes agentes que compõem a rede, há a percepção de que seus trabalhos são pornografia em decorrência do sexo explícito exibido nas representações. Por outro lado, esses agentes também elaboram noções sobre o pornô, buscando se afastar do estigma associado ao trabalho que realizam, motivo pelo qual, por vezes, eles também qualificam suas atividades como “erótica” ou “adulta”.

Diaz-Benitez (2009) observa ainda que os estudos sobre pornografia no Brasil têm utilizado um viés histórico, com foco nas seguintes temáticas: pornografia e mercado editorial (EL FAR, 2002), pornochanchadas em São Paulo entre as décadas de 1970 e 80 (ABREU, 2002), representações da pornografia bizarra e sua relação com a história das depravações sexuais (LEITE JÚNIOR, 2006), representações e corporalidades masculinas em filmes pornôs nacionais (REGES, 2004), relações entre pedofilia e pornografia infantil e implicações legais e sociais (LANDINI, 2005), as maneiras como a crítica literária e cultural tem estabelecido os limites e diferenças entre erotismo e pornografia (FREIRE, 2000), e o debate feminista em torno da pornografia (GREGORI, 2003; GREGORI, 2004).

¹⁰ O mercado do sexo inclui cabarés, bares, sexo virtual on-line, casas de massagem, agências matrimoniais, hotéis, cinemas e revistas pornográficas, etc. Em suma, espaços onde se possa pagar para ter uma experiência sexual ou sensual (AGUSTÍN, 2005).

Como afirmam Gregori e Diaz-Benitez (2012), as pesquisas sobre convenções de erotismo se constituem dentro e a partir do mercado e têm se consolidado como um novo campo de estudos no qual o mercado tornou-se uma figura paradoxal, onde se localizam as experiências e os esforços de normatização, ressignificação e criação de novas alternativas eróticas, que impactam no âmbito das convenções de sexualidade e gênero.

Tais pesquisas têm como textos seminais: “O Negócio do michê” (1987), de Néstor Perlongher, os trabalhos de Adriana Piscitelli sobre turismo sexual e mercado do sexo, a pesquisa sobre sex shops e mercado contemporâneo de bens eróticos, de Maria Filomena Gregori, e outras pesquisas realizadas pelo Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, entre as quais “Consumindo lugares, consumindo nos lugares,” de Isadora França, “Entre umas e outras: mulheres (homo)sexualidades e diferença na cidade de São Paulo,” de Regina Facchini, “À meia luz: uma etnografia imprópria sobre clubes de sexo em São Paulo,” de Camilo Braz (GREGORI, DIAZ-BENITEZ, 2012).

O livro *Prazeres dissidentes* (2009), organizado por Maria Elvira Diaz-Benitez e Carlos Fígari, alinha-se a essa perspectiva e explora práticas transgressivas que emergem da análise de obras literárias e fílmicas, de espaços de lazer e de encontro, de segmentos da indústria do sexo e de *sites* da web em contexto latino-americano. Dos vinte artigos, dois publicizam pesquisas que se debruçam mais especificamente sobre o pornô: “Retratos de uma orgia: a eferescência do sexo no pornô,” de Maria Elvira Diaz-Benitez e “A pornografia bizarra em três variações;” de Jorge Leite Júnior. Para este autor, a pornografia é “todo tipo de produção escrita, musical, plástica ou audiovisual que seja voltada para um mercado próprio e que tenha como principal objetivo a obtenção do lucro econômico, através da excitação de seu público consumidor” (LEITE JÚNIOR, 2012, p.101).

Assim, embora seja primordial a dispersão e a ambiguidade em torno da palavra pornográfica – tanto do ponto de vista histórico, quanto mercadológico, conceitual e investigativo –, esta noção, em consonância com os estudos brasileiros, defende que a pornografia não se relaciona necessariamente à exibição explícita de genitálias e atos sexuais ou mesmo à avaliação qualitativa de determinadas produções. Sua delimitação é realizada pelo próprio mercado, que disponibiliza as produções para comercialização. Desse modo, pornográfico é aquilo intitulado como tal pelas pessoas enredadas em sua produção.

Consolidando a perspectiva de investigação pornográfica e mercado, o dossiê “Pornôs”, publicado na revista *Cadernos Pagu* no ano passado, analisa noções e práticas exibidas no pornô *mainstream*, explicitando que a pornografia é um “terreno fértil para pensar como a transgressão de normas de caráter sexual e de gênero convive mútua e contingencialmente com a obediência e a reiteração delas” (GREGORI; DIAZ-BENITEZ, 2012, p. 8). Vale ressaltar, neste dossiê, o artigo do pesquisador Osmundo Pinho (2012), que oferece uma mirada crítica sobre a articulação entre raça, sexualidade e gênero na pornografia gay, explorando a negritude, a branquitude e a brasilidade associadas ao desejo homossexual.

Por outro lado, há produções teóricas que constituem dissonâncias quanto à ligação entre pornografia e mercado, apresentando outras possibilidades investigativas.

Estão entre elas o artigo *Debates feministas sobre pornografia heteronormativa: estéticas e ideologias da sexualização* (2010), dos psicólogos Pedro Pinto, Maria da Conceição Nogueira e João Manuel de Oliveira, que situam a pornografia numa “fenomenologia mais ampla e reflexiva, cruzando uma abordagem feminista-construcionista com a Psicologia Social crítica.” E o artigo *Por um feminismo queer: Beatriz Preciado e a pornografia como pre-textos* (2009), que discute o conceito de pós-pornografia definido por Preciado (2008) como as diferentes estratégias de crítica e de intervenção que surgiram das revoluções feministas, homossexuais e queer diante dos três regimes pornográficos (museístico, urbano e cinematográfico), das técnicas sexopolíticas modernas de controle do corpo, produção de prazer e divisão dos espaços públicos e privados.

Por fim, argumentamos que é fundamental considerar uma perspectiva histórica ao tratar das produções pornográficas de modo a rejeitar interpretações invariavelmente homogêneas, unívocas e reducionistas. Tal argumento se baseia ainda na ideia de que a obscenidade, um dos elementos-chave nessas produções, noções e ressonâncias, implica em jogos discursivos que são múltiplos, dispersos e ambíguos e que, apenas contingencialmente, atingem contornos definidos.

REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno Cesar. **O Olhar pornô**. A apresentação do obsceno no cinema e no vídeo. São Paulo: Mercado das letras, 1996.

_____. **Boca de lixo, cinema e classes populares**. 2002. Tese (Doutorado em Multimeios), Campinas: Unicamp.

ALBERTO, Maria de Fátima Pereira *et al.* Os agentes sociais da rede de proteção e atendimento no enfrentamento da exploração sexual comercial. **Psicologia Reflexão e Crítica**, Porto Alegre, v. 25, n. 1, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-79722012000100016&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 21 ago. 2013.

ARCAND, Bernard. **El Jaguar y el oso hormiguero**: antropología de la pornografía. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1993.

ATTWOOD, Feona. The paradigm shift: pornography research, sexualization and extreme images. **Sociology compass**. Reino Unido. n. 10, 2011, p.13–22.

CHARLES Sébastien. Da infinidade do discurso à finitude do prazer. In SCLIPPA, Norbert (Dir.). **Lire Sade**. Paris: L’Harmattan, 2004. p. 146-156. *Rev. Filos.*, v. 19, n. 25, jul./dez. 2007, p. 333-344.

COELHO, Salomé. Por um feminismo queer: Beatriz Preciado e a pornografia como pre-textos. **Ex aequo**, Vila Franca de Xira, n. 20, 2009. Disponível em <http://www.scielo.gpeari.mctes.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-55602009000200004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 21 ago. 2013.

COURT, John. **Pornografia**: uma resposta cristã. São Paulo: Sociedade Religiosa Edições Vida Nova, 1992.

DIAZ-BENITEZ, Maria Elvira; FÍGARI, Carlos (orgs). **Prazeres dissidentes**. Rio de Janeiro: CLAM, Garamond Universitária, 2009.

DIAZ-BENITEZ, Maria Elvira. **Nas redes do sexo**: bastidores e cenários do pornô brasileiro (tese). Rio de Janeiro: UFRJ/Museu Nacional/PPGAS, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. v. 3. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FREIRE, João. Prazeres desprezados: a pornografia, seus consumidores e seus detratores. **Lugar comum**: estúdios de mídia, cultura e democracia. Rio de Janeiro: NEPCOM/UFRJ, nº 12, 2000, p. 65-86.

GALVÃO-VIANA, Luciene; VIEIRA, Luciana. Obscenidade refletida: noções e ressonâncias pornográficas. **Crítica Cultural** – Critic, Palhoça, SC, v. 9, n. 2, p. 197-214, jul./dez. 2014.

GREGORI, Maria Filomena. Relações de violência e erotismo. **Cadernos Pagu**, n. 20, Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero Pagu/Unicamp, 2003, p. 87-120.

_____. Prazer e perigo: notas sobre feminismo, sex-shops e s/m. In: PISCITELLI, A., GREGORI, M. F.; CARRARRA, S. (orgs). **Sexualidades e saberes: convenções e fronteiras**. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2004, p. 235-256.

_____. **Prazeres perigosos**. Erotismo, gênero e limites da sexualidade. 2010. Tese (Livre-Docência), Unicamp.

GREGORI, Maria Filomena; DIAZ-BENITEZ, Maria Elvira. Apresentação. **Cadernos Pagu**. Campinas, n. 38, Jun 2012. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332012000100001&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 28 nov. 2013.

GUERRA, Valeschka Martins; ANDRADE, Fernando Cezar B. de; DIAS, Mardonio Rique. Atitudes de estudantes universitários frente ao consumo de materiais pornográficos. **Estudos em psicologia**. (Natal), Natal, v. 9, n. 2, Aug. 2004. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-294X2004000200008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 21 ago. 2013.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001.

HUNT, Lynn. **A Invenção da pornografia: obscenidade e as origens da Modernidade**. São Paulo: Hedra, 1999.

KULICK, Don. Pornô. **Cadernos Pagu**. Campinas: Unicamp, n.38, p. 223-240, 2012.

LANDINI, T. **Horror, honra e direito: violência sexual contra crianças e adolescentes no século XX**. 2005. Tese (Doutorado). São Paulo: USP.

LEITE JR, Jorge. **Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia bizarra como entretenimento**. São Paulo: Annablume Editora, 2006.

_____. Labirintos conceituais científicos, nativos e mercadológicos: pornografia com pessoas que transitam entre os gêneros. **Cadernos Pagu**, Campinas-SP, n.38, 2012, p.99-128. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332012000100004>.

MORAES, E. R.; LAPEIZ, S. M. **O que é pornografia?** São Paulo: Abril Cultural e Brasiliense, 1985.

MORAES, Eliane Robert. O Efeito obsceno. **Cadernos Pagu**. Campinas, n. 20, 2003. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332003000100004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 28 nov. 2013.

MORAES, Eliane Robert. **Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

MOREIRA, Vivian Lemes.; ROMÃO, Lucília Maria Sousa. Discursos em Movimento: considerações sobre a pedofilia e pornografia infantil na rede. **Psico**, Porto Alegre; v. 43, n. 4, p. 463-471, out-dez. 2012.

NOGUEIRA, Fernanda. Por um striptease del arte. La gang y el movimiento de arte pornô en Brasil. Disponível em <<http://fernandanogueira-escritos.blogspot.com.br/2012/09/por-un-striptease-del-arte-el-gang-y-el.html>>. Acesso em 10 jun. 2013.

SCHAEFER, Luiziana Souto; ROSSETTO, Silvana; KRISTENSEN, Christian Haag. Perícia psicológica no abuso sexual de crianças e adolescentes. **Psicologia Teoria e Pesquisa**. Brasília, v. 28, n. 2, Jun 2012. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-37722012000200011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 21 ago. 2013.

SONTAG, Susan. A Imaginação pornográfica. In: **A Vontade radical**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1987.

PAES, João Paulo. Nota biográfica. In: **Sonetos luxuriosos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PRECIADO, Beatriz. Museo, basura urbana y pornografia. **Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria**, n. 64, 2008, p. 38-67.

PINHO, Osmundo. Race Fucker: Representações raciais na pornografia gay. **Cadernos Pagu**. Campinas, n. 38, Jun 2012. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332012000100006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 28 nov. 2013.

PINTO, Pedro; NOGUEIRA, Maria da Conceição; OLIVEIRA, João Manuel de. Debates feministas sobre pornografia heteronormativa: estéticas e ideologias da sexualização. **Psicologia Reflexão e Crítica**, Porto Alegre, v. 23, n. 2, 2010. Disponível em

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-79722010000200020&lng=en&nrm=iso>. Acesso em on 21 ago 2013.

REGES, Marcelo. **Brazilian boys**: corporalidades masculinas em filmes pornográficos de temática homoerótica. 2004. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina.

RUBIN, Gayle. Pensando sobre sexo: notas para uma teoria radical da política da sexualidade, in: **Cadernos Pagu**, (21), Campinas: Unicamp, 2003, p. 01-88.

TRIMBACH, Randolph. Fantasia erótica e libertinagem masculina no Iluminismo inglês. In: **A Invenção da pornografia**: obscenidade e as origens da modernidade. São Paulo, Hedra, 1999.

Recebido em 30/08/2014. Aprovado em 07/11/2014.

Título: *Obscenidad refleja: nociones y resonancias pornograficas*

Resumen: *Este artículo tiene como objetivo discutir articulaciones teóricas y propuestas conceptuales relativos a investigación de pornografía. El estudio utilizó datos de una búsqueda de texto en la base de datos de tesis y disertaciones de la Coordinación de Perfeccionamiento de Personal de Nivel Superior (CAPES), y la Scientific Electronic Library Online (SciELO) en el período de julio a diciembre de 2012, y una revisión estudios sobre la investigación de pornografía en Brasil, que se ha abordado la cuestión con referencia a las convenciones del erotismo y la sexualidad y el comercio sexual. Nosotros sostenemos que es crucial tener en cuenta una perspectiva histórica cuando se trata de producciones pornográficas para rechazar las interpretaciones siempre homogéneas, unívocas y reduccionistas. Este argumento se basa en la idea de que incluso la obscenidad, uno de los elementos clave en estas producciones, implica juegos discursivos que son múltiples, dispersa y ambigua y que sólo contingentemente, alcanzan contornos.*

Palabras-clave: *La pornografía. La obscenidad. La investigación bibliográfica.*

A NUDEZ DO SOM E DA FACE: O PORNÔ VANGUARDA DE *BEAUTIFUL AGONY*

Selma Regina Nunes Oliveira¹
Guilherme Di Angellis Da Silva Alves²

Resumo: O artigo propõe uma discussão acerca da série de vídeos eróticos/pornôs *Beautiful Agony* (www.beautifulagony.com), que exibe headshots de homens e mulheres se masturbando. Ao comparar a estrutura narrativa da série com a obra de vanguarda *Blowjob*, de Andy Warhol, a pesquisa observa a presença de elementos eróticos e artísticos diluídos no pornográfico, tornando limitadoras definições fixas dos conceitos e dos conteúdos. Em *Beautiful Agony*, o som e as expressões faciais cumprem aquilo que Linda Williams chama de princípio de máxima visibilidade, elemento constitutivo da pornografia. É vanguardista por propor uma erótica que distende noções e práticas comuns ao gênero, com conteúdo amador e estética e enquadramento conceituais, em uma proposta mais intimista que performática.

Palavras-chave: *Beautiful Agony*. Pornografia. Erotismo. Vanguarda.

Beautiful Agony (www.beautifulagony.com) é um projeto erótico/pornográfico criado e desenvolvido por Richard Lawrence e Lauren Olney desde 2003. Também chamado de *facettes de la petit mort*, o site exibe vídeos amadores de homens e mulheres atingindo o orgasmo. O diferencial da proposta em relação ao chamado pornô *mainstream* ou a sites como www.ifellmyself.com, também especializado em vídeos de masturbação, está em sua estética e conceito: a câmera apenas enquadra os rostos dos participantes enquanto se masturbam, deixando de fora qualquer evidência de nudez. O foco está na articulação do som (não há trilha sonora, apenas o som ambiente) com as expressões pantomímicas do rosto em primeiro plano enquanto atingem o orgasmo.

Outro elemento constitutivo de *Beautiful Agony* é o seu conteúdo exclusivamente amador. Qualquer pessoa pode enviar vídeos seus ao projeto, que conta com mais de três mil submissões de usuários espalhados pelo mundo. O conteúdo varia de performances individuais de homens ou mulheres a sessões de masturbação em grupos, em diversos cenários. Qualquer pessoa maior de idade pode submeter vídeos, desde que se mantenha dentro da proposta. Para ter acesso ao conteúdo, no entanto, espectadores precisam pagar quinze dólares para um mês de acesso ou cem dólares para o ano.

Durante todo o tempo, a câmera nunca sai do rosto do participante. Em um primeiro plano bem fechado, podemos ver as facetas da pequena morte de milhares de pessoas. Expressões de desconforto ou nervosismo no início, de prazer durante, de agonia no clímax e relaxamento depois, tudo muito próximo de quem assiste. Mas é apenas o que é permitido ver. Como não há nudez, o som predomina como elemento mais distintivo. Se o primeiro plano oculta o ato, o som o revela.

¹ Professora na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília. E-mail: annakin@uol.com.br.

² Doutorando em Comunicação pela Universidade de Brasília. E-mail: g.diangellis@hotmail.com.

Há uma preocupação em manter a autenticidade do ato. Uma lista de requisitos na sessão de submissões do site diz que é preciso filmar com uma câmara de qualidade, checar o foco e a iluminação, manter o ambiente livre (o máximo possível, pois em alguns vídeos, quando a pessoa é silenciosa, podemos ouvir alguns sons externos e esses também acrescentam significados) de sons externos para que o áudio tenha a mesma força expressiva do rosto e não editar nada. Pede-se também para que o participante envie dois vídeos diferentes (ou agonias, como chamam) e que não se utilizem de nenhuma maquiagem, peruca ou encenação. O orgasmo tem de ser o mais natural possível. *Beautiful Agony* paga duzentos dólares por vídeo aceito, podendo enviar mais dinheiro caso seja sucesso de audiência. Outra demanda feita é receber, junto com os vídeos do orgasmo, um outro vídeo em que confessam histórias, desejos, fantasias, inibições, qualquer coisa de natureza sexual.

Essas exigências têm a ver com o conceito proposto pelos idealizadores do projeto. Em sua descrição, os responsáveis pelo site falam que a ideia surgiu da hipótese de que o erotismo no imaginário humano parte da face, não da carne nua³. Criticam a pornografia convencional e sua estética explícita por ser incapaz de exibir orgasmos genuínos e questionam se apenas exibir expressões faciais e gemidos seria capaz provocar excitação na audiência.

Deixam claro que o objetivo do site é, de fato, excitar. Os participantes sabem que seus orgasmos serão objeto de masturbação alheia, tanto que muitos desses vídeos acabam sendo exibidos também em portais agrupadores de conteúdos pornô, como Redtube ou Xvideos. A crítica é dirigida à indústria pornográfica, não à pornografia. “Que outra indústria tem investido tão pouco na qualidade dos seus produtos e na experiência de seus consumidores?”, indagam. Afirmam buscar algo refinado, sofisticado em suas nuances, cujo foco sejam os deleites (*exquisite delights*) de um orgasmo genuíno.

Em *Beautiful Agony*, produtores e receptores do conteúdo mantêm uma relação estreita entre si por meio dos fóruns do próprio site. Ward (2010) mostra uma discussão acalorada a respeito de se exibir ou não um orgasmo em que se enquadrasse todo o corpo (chamado no fórum de *Full Body Agony*). Tal conteúdo foi exibido em uma sessão chamada *Overkill*, de conteúdos que estão à margem da estética proposta pelo site. As reações foram variadas, e o debate acerca de novas possibilidades de vídeos se estende até hoje em vários tópicos.

O que se extrai desta e de outras discussões dos foristas é o sentimento de partilha de uma visão acerca do erotismo. Essa comunidade erótica *online* é fundamental para o site em diversos aspectos. Os proprietários são membros ativos dos fóruns e demonstram preocupação com que os usuários, sejam produtores ou consumidores de conteúdo, pensem e desejem ver e experimentar, fortalecendo a relação deles com o

³ *Beautiful Agony* começou como um experimento multimídia, para testar a hipótese de que o erotismo no imaginário humano não repousa em carne nua e na ilustração sexual, mas no envolvimento com o rosto. Ficamos imaginando se o filme de um orgasmo natural, verdadeiro e espontâneo enquadrando apenas o rosto poderia ter sucesso onde a pornografia comercial, mais explícita, falha e se pode, consequentemente, nos transformar. <http://www.beautifulagony.com/public/main.php?page=about> Acessado em 20/09/2014.

produto que oferecem. As pessoas que enviam os vídeos costumam ser usuárias ativas do fórum (Ward mostra que um deles chega ao ponto de abrir um tópico para saber se a garota de um dos vídeos estava bem, tamanho o choque que teve com a intensidade de seu orgasmo). Isso tudo, somado aos vídeos confessionais, confere uma aura de autenticidade e de realismo ao conteúdo. Como será discutido na última sessão do artigo, esse sentimento de proximidade distante proporcionada pela comunidade virtual é fundamental para se entender o apelo do site, seja para publicar vídeos nele os assistidos.

Beautiful Agony pode ser entendido, portanto, como um pornô erótico, ou *Hard Core* sem nudez, como os próprios donos definem (Ward, 2010). Com isso, impõe questionamentos a respeito das características mais preeminentes da pornografia. Mas as contradições a serem levantadas acerca da natureza deste erotismo também permitem pensar novos caminhos para ele. Por essas e outras questões que serão tratadas adiante, o artigo defende que *Beautiful Agony* está na vanguarda da indústria pornográfica, em um momento em que esta se encontra saturada de representações (o site Xvideos.com, por exemplo, conta com mais de cinco milhões de vídeos).

Uma dessas características da pornografia que *Beautiful Agony* distende, talvez a mais fundamental delas, é aquilo que Linda Williams (1989, p. 49) chama, em *Hard Core: power, pleasure, and the frenzy of the visible*, de princípio de máxima visibilidade. Diz respeito à associação entre a visibilidade e o real, do desejo de mostrar o sexo e o corpo nos mínimos detalhes. Ao favorecer closes e planos detalhes de determinadas partes do corpo, iluminar as genitálias, escolher posições sexuais que favoreçam a visibilidade do ato, criar um número de posições diferentes durante as cenas e exibir sempre a ejaculação masculina, a pornografia deixa evidente que a explicitude é condição fundamental do gênero.

Em *Beautiful Agony* não há órgãos sexuais expostos em closes reveladores, não há sequer nudez. Há de se questionar, no entanto, por que se ater apenas à genitália como manifestação do pornográfico se vivemos em uma sociedade tão fascinada com o próprio reflexo. Ou como Ward coloca, a partir de Baudrillard:

Se o que define hard core é o princípio da máxima visibilidade, então nosso momento tecnológico contemporâneo nos dá a oportunidade de fazer hard core de quase tudo: isolamento, redução, replicação, transmissão. Tudo tende a parecer um pouco hard core se o observamos por tempo suficiente. Tudo se torna um pouco fascinante, um pouco grotesco embaixo do intenso brilho da acessibilidade infinita (Ward, 2010, p. 185)⁴.

Há visibilidade maior que ter seu rosto exposto em primeiro plano durante seu momento de maior intensidade, quando não se é capaz de controlar as próprias feições? E expor tal descontrole para quem quiser ver? Ao se exigir dos participantes que não

⁴ If what defines hard core is the principle of maximum visibility, then our contemporary technological moment affords us the opportunity to make hard core out of anything: isolation, reduction, replication, transmission. Everything tends to look hard core if you focus on it long enough and line it up in a dizzying array. Everything becomes a bit alluring, a bit grotesque, under the intense glare of infinite accessibility (Ward, 2010, p. 185).

simulem, temos o princípio da máxima visibilidade aplicado ao som também. Gemem e gozam tal qual se geme e se goza. A máxima visibilidade e o real novamente associados. Ver a si mesmo gozando e expor esse gozo a quem quer ver diz muito sobre as novas possibilidades da pornografia em vender o tesão e provocar desejo.

Considerando que a indústria pornográfica está sempre em busca de novas máximas visibilidades, de ainda conseguir excitar e manter interesse frente a um público com novas demandas, há de se entender *Beautiful Agony* como parte desse movimento. A máxima visibilidade agora aplicada ao som e às facetas do orgasmo.

Na relação do espectador com os vídeos, isso também é evidente. Tem-se mais de três mil pessoas gozando, cada uma de um jeito diferente. Pode-se comparar gozos, achar graça de um, se masturbar com outro, baixá-los e assisti-los todos de uma vez. É muito evidente nos fóruns como os usuários analisam e interpretam os orgasmos vistos. O fórum existe justamente para se discutir o conteúdo e suas repercussões. Ward fala de outro forista que busca traçar uma correlação entre o movimento involuntário das narinas com o dos lábios vaginais durante o orgasmo. Por mais esdrúxula que seja a hipótese, ele não está só. E tais buscas por hipóteses remetem às catalogações de doenças ou feições feitas por médicos e cientistas do século XIX, impulsionadas pelo advento da fotografia. As primeiras fotografias pornográficas são justamente desse período (WILLIAMS, 1989) e a partir daquelas.

A proposta de *Beautiful Agony* tem clara referência ao filme de vanguarda *BlowJob*, de Andy Warhol. A obra, de 1964, é um filme mudo, com duração de 35 minutos, que retrata o ator DeVeren Bookwalter recebendo sexo oral. A câmera se mantém enquadrada no rosto do ator o tempo todo, nunca mostrando o ato em questão. O filme circulou simultaneamente em galerias de arte como em espaço pornográficos.

Em seu trabalho *Evidência invisível -- BlowJob, vanguarda, documentário e pornografia*, Baltar (2011) mostra como a obra em questão coloca importantes questões a respeito dos domínios da pornografia e do documentário com seus estatutos de legitimidade a partir das evidências do visível. Ela argumenta que embora a correlação com a pornografia seja inegável, ao não tornar o ato visível, cria novas questões para os gêneros artístico, pornográfico e documental. A grandeza do trabalho reside justamente nessas evidências invisíveis.

O espectador, portanto, acompanha o ato sexual sugerido pelo que está “explícito” na crueza do título, crueza que remete aos títulos do universo pornográfico tradicional, e por outras pistas (traços) intertextuais. A gama de expressões que atravessa o rosto do ator – que acompanhamos no plano sequência, aspecto que faz toda a diferença – sugere as nuances da duração de um gozo que se remete diretamente ao modo de enquadrar o gozo invisível [...] da mulher nos códigos genéricos do filme pornô tradicional (BAL TAR, 2011, p.481).

De maneira análoga, *Beautiful Agony* impõe tais questões, agora em outro contexto. Ao propor, na pornografia, aquilo que Warhol havia feito na década de 60 em *BlowJob*, abre uma oportunidade para se pensar as possibilidades do erotismo e da vanguarda na pornografia.

POR QUE É ERÓTICO?

No vídeo 267 do projeto, duas mulheres se masturbam juntas. Há um ritmo mecânico e apressado no que fazem. Os rostos se contorcem em expressões pantomímicas, a respiração vai ficando cada vez mais agitada e ofegante. Em um determinado momento, elas, que alternavam entre olhos fechados e olhares perdidos, com os rostos voltados para a câmera posicionada acima delas, trocam olhares e param por um instante o que estão fazendo para contemplarem a si mesmas nesse fazer. Sorriem uma para a outra antes de continuarem a masturbação. Os rostos voltam a se contorcer, os gemidos vão ficando mais altos. O site cumpre o que promete no título: as facetas da pequena morte estão ali, a bela agonia do orgasmo captada em close como se não houvesse ninguém vendo. Depois do gozo, elas sorriem uma para a outra novamente; a moça da direita reclina sua cabeça no pescoço da outra e, ofegante, a abraça. Beijam-se até o término do vídeo, que dura pouco mais de um minuto.

Segundo Bataille (1987, p. 238), o desejo do erotismo é o desejo do que triunfa do interdito. Fala também na transgressão como elemento fundamental para sua constituição. Maes (2012, p. 20) o distingue das representações pornográficas, por exemplo, por entender que não há apenas uma busca por sensações, mas uma contribuição para um florescimento do indivíduo, algo que lhe provoque e mexa com seu senso de si. Levinson (2012, p. 89) chama a atenção também para a sujeitificação do outro na experiência erótica.

Há uma estranha intimidade em *Beautiful Agony*. Primeiro por ser destinada a estranhos, em uma relação de proximidade distante. Expor-se ao um mundo sem sair de casa, ser visto em absoluta intimidade e permanecer anônimo. Depois, pela conjunção entre a explicitude da face e do som, que desnudam o ato e constituem a máxima visibilidade do orgasmo, e todos os outros elementos que ficam encobertos durante o ato.

A obscenidade de *Beautiful Agony* é literal, ou seja, reside naquilo que está fora de cena. Tem-se no máximo pistas de como o fazem, a maioria delas auditivas, como o som de um vibrador ou um barulho de água. É uma intimidade estranha também por ver os participantes de maneira tão próxima e intimista, por conseguir acompanhar tudo isso de maneira intensa e não se poder ter acesso a mais nada. A ansiedade provocada por não conseguir ver além do que se deixa, como Ward (2010) mostra por meio de algumas mensagens dos fóruns, é outra característica erótica do projeto. O interdito se dá tanto pelo que está fora de cena quanto pelo tão pouco se consegue ver.

Quase paradoxalmente, a ausência de outros elementos potencializa a atenção para os pequenos detalhes. Uma virada de olhos, uma mordida dos lábios, um grito mais estridente, tudo isso acaba ganhando muito mais potência, e são eles que constituem a conexão erótica do espectador com quem grava a si mesmo gozando.

São mais de três mil vídeos, todos muito parecidos no formato, mas tão diferentes entre si por conta destas questões. São homens, mulheres, casais heterossexuais, casais homossexuais, grupos de pessoas, gente magra, gente gorda, gente nova, gente velha, tatuados, carecas, cada um com suas particularidades de gozo, o que possibilita uma empatia com os participantes. O olhar conecta, revela o eu no outro, e seu primado é um desses elementos constitutivos do erótico em *Beautiful Agony*.

O desejo de ver e, principalmente, o desejo de ser visto diz muito sobre as particularidades deste erotismo contemporâneo, midiaticizado. O século XVIII dá início a uma abordagem científica do erotismo ao tratá-lo sob a ótica da razão (CAMARGO; HOFF, 2002, p. 58), mas é o século seguinte que vem inaugurar a noção de sexualidade, por meio de todos dispositivos oriundos daquilo que Foucault (2003) denominou *scientia sexualis*, que incluem a formação de saberes e sistemas de poder que regulam sua prática e as formas de reconhecimento. A sexualidade é justamente o correlato dessa prática discursiva desenvolvida e estruturada lentamente. É um discurso que estabelece verdades científicas e normas regulamentares para a sexualidade, atuando sobre o corpo, determinando o que deve ou não ser feito, o que é saúde ou doença, e prescrevendo procedimentos adequados para a cura e para a prática sexual.

Em *O Nascimento da biopolítica* (2008), Foucault argumenta que o estado moderno integrou numa proporção sem precedentes técnicas de individualização subjetiva e procedimentos objetivos de totalização; um duplo vínculo político, constituído pela individuação e pela simultânea totalização das estruturas do poder. Vemos como na sociedade de consumo esse duplo vínculo se fortalece. Como elemento unificador, totalizante; consumo também como caminho subjetivante e identificatório. Vemos ainda o papel de uma indústria cultural que condiciona e legitima esses discursos sobre o corpo: “E diante de fenômenos como o poder midiático-espetacular, que está hoje por toda parte transformando o espaço político, é legítimo ou até mesmo possível manter distintas tecnologias subjetivas e técnicas políticas?” (AGAMBEN, 2002, p. 13).

O desenvolvimento do capitalismo não teria sido possível sem o controle disciplinar de um biopoder, com tecnologias diversas que proporcionaram os “corpos dóceis” tão fundamentais para o sistema. Agamben (2002) mostra que a biopolítica do totalitarismo moderno e da sociedade de consumo e do hedonismo de massa possuem as mesmas raízes e justificativas. Fala também da decadência da modernidade e do progressivo convergir com os estados totalitários nas sociedades pós-democráticas espetaculares. Arendt (1958/2010), antes de Agamben, argumenta que o evento decisivo da modernidade política foi a instrumentalização da política pelo mero viver, o bem supremo. A vida se torna o valor único.

A sociedade de consumidores adapta a concepção do modelo discursivo médico-científico da *scientia sexualis* às relações mercadológicas, constituindo uma nova medicina do corpo, um novo controle. Primeiro, a compreensão da sexualidade do corpo, depois a associação da saúde à estética e a construção de padrões de corpo e de beleza, amplamente divulgados pela mídia.

Tal dispositivo, diz Foucault (2003; 2008), gerou um “falar de” que possibilitou a construção e a difusão de um “fazer” normatizado, em uma nova forma de realização do erótico. Na mesma perspectiva, Morin (2002, p. 122) mostra como a indústria cultural associou o erotismo com o próprio movimento do capitalismo moderno. O dinheiro, sempre insaciável, se dirige a Eros, sempre subnutrido, para estimular o desejo, o prazer e o gozo, chamados e entregues pelos produtos lançados no mercado. É o que ele chama de expansão vertical do capitalismo, que invade o reino dos sonhos, acorrenta a libido e domestica Eros. Morin diz que ao utilizar o desejo e o sonho como ingredientes no jogo da oferta e da procura, o capitalismo soube impregnar a vida humana de um onirismo e de um erotismo difusos (2002, p. 120).

O erótico regido também pelo econômico. Ele perde a sua essência e a sua força criativa a partir do momento em que procede de maneira semelhante à *scientia sexualis* na criação de verdades e na divulgação e controle do discurso erótico. O erotismo midiático produz um corpo-discurso, construído na mídia para significar e ganhar significados nas relações midiáticas. É imagem, texto não-verbal que representa um ideal e dilui a subjetividade e a dispersividade dos corpos de natureza e de cultura (CAMARGO; HOFF, 2002, p. 27).

Esse processo de virtualização do erótico e de apropriação econômica dele, em que ele se dissolve nas funções mercadológicas e está presente em todas as redes de exercício do poder, acarreta na dissolução do seu próprio potencial criativo. Objetivado pela economia, ele perde suas representações locais e determinantes da moral, perde sua subjetividade. Prevalece o caráter físico, ou seja, aquilo que é expresso no corpo como erótico, que permitirá tratá-lo como mercadoria e, como tal, terá valor somente o que dele for observável universalmente.

O novo entendimento do erótico faz com que ele não seja religioso, pois sua ligação com o começo e a vida prende-se ao plano natural. Não é político, porque não é ideológico, e nem regulador da convivência social. Também não é moral, pois não propõe práticas de melhoria de vida – sonhos e utopias – e porque a consciência de eternidade prevê viver mais e não viver melhor. Desprovido da dimensão intelectual e marcado pelo código econômico, quase não se distingue do pornográfico. Está presente em todas as formas discursivas, sempre numa dimensão econômica, e não mais como erótico propriamente dito (CAMARGO; HOFF, 2002, p. 46).

A diluição entre erótico e o pornográfico torna limitadora qualquer definição fixa dos termos na contemporaneidade. Da mesma forma que o erotismo midiático discutido aqui se realiza na dimensão do corpo e para o corpo, numa relação de coisificação – característica do pornográfico –, a pornografia pode se fazer um espaço fértil para sexualidades que transgridem as restrições impostas, essência do erotismo, como a pesquisa afirma ser o caso do objeto em questão.

Beautiful Agony está inserido neste contexto. É evidente a necessidade de se produzir saberes sobre o corpo e sobre o sexo, agora no âmbito midiático. Os participantes enviam seus vídeos porque são impelidos a isso. A afirmação da sexualidade é elemento importante na constituição da sua imagem e de uma identidade, reificada por meio do olhar do outro. O site abriga tanto o erotismo midiático, reiterando suas normas, quanto a sua dissidência transgressora. Tal transgressão representa não só a violação das normas, mas, por se constituírem como prazeres dissidentes, possibilitam aos agentes novos tipos de relações. Essas relações criam novos valores, hierarquias, normatividades e desigualdades. Não se trata de uma politização do gozo: ele já é, em si mesmo, político.

POR QUE É PORNÔ?

Os romances pornográficos produzidos na França do século XVIII tiveram contribuição significativa na história do pensamento e das artes. Autores como Diderot, Rabelais, Sade e outros produziram obras que aproximavam sexo e filosofia,

libertinagem e iluminismo. A pornografia também era um instrumento para golpear nobreza, clérigos e monarcas e exprimir as ideias-chave do Iluminismo (DARNTON, 1996). O libertinismo da época dizia respeito tanto ao corpo quanto ao espírito, o gozar e o filosofar aspectos constituintes do erótico.

Thérèse philosophe, de autoria desconhecida, é um perfeito exemplo disso. Ao presenciar a sedução cínica de um clérigo a uma jovem à procura de aconselhamento, Thérèse renuncia à autoridade da Igreja e segue o princípio do prazer através da física, da metafísica e da ética, o que resulta em um final feliz na cama de um conde filosófico. No fim do romance, ela se torna uma *philosophe* de méritos próprios. Aprende que tudo pode ser reduzido à matéria em movimento, que todo conhecimento deriva dos sentidos e que todo comportamento deveria ser governado por um cálculo hedonístico: maximize-se o prazer e minimize-se a dor. Thérèse também recusa o papel de mãe e persegue a felicidade pessoal em seus próprios termos – enquanto mulher materialista, ateia e liberada.

Por mais estranho que possa parecer ao leitor moderno, sexo e filosofia caminham lado a lado por todo o romance. As personagens masturbam-se, copulam e então discutem ontologia e moral enquanto restauram as forças para a próxima rodada de prazer. Essa estratégia narrativa fazia perfeitamente sentido em 1748 ao mostrar como o conhecimento carnal podia abrir caminho para o iluminismo – o iluminismo radical de La Mettrie, Helvétius, Diderot e D’Holbach (DARNTON, 1996, p. 25).

Beautiful Agony é pornográfico porque se diz pornográfico; porque seus espectadores o veem assim, porque seu conteúdo carrega elementos daquilo que se entende por pornografia e porque é visto em diversos sites dedicados a isso. Mas não é só isso, como foi discutido ao longo de todo o artigo. O que tornou o romance pornográfico do século XVIII interessante e revelador foi a capacidade de ter sido contracultura, de ter rompido com normas e valores e, com isso, possibilitado outras formas de se vivenciar a sexualidade e de se constituir como sujeito. O site se filia a essa tradição e pensa a pornografia além de um mercado, como espaço de abertura e de luta por ressignificações ao buscar no conteúdo os mesmos elementos nas diferentes formas que se manifestam hoje. As práticas e os tabus sexuais estão sempre mudando, e é por conta dessa variabilidade que o sexo se constitui como algo tão bom para pensar as possibilidades de emergência do sujeito, o desejo manifesto na linguagem, já que por meio dele é possível explorar ambiguidades e definir fronteiras.

POR QUE É VANGUARDA?

Baltar (2011, p. 470) argumenta que desestabilizar códigos historicamente firmados a partir de procedimentos alusivos é a base constitutiva dos filmes de vanguarda, que trabalham sempre em torno do questionamento dos limites da definição e das expectativas do público diante do formalmente conhecido. Tal noção, aplicada em seu texto à arte e ao documentário, pode ser compreendida também na pornografia.

Beautiful Agony coloca-se na vanguarda da indústria pornográfica por uma série de razões. A primeira delas diz respeito à configuração da indústria depois da internet. O grupo de responsabilidade e filtragem de conteúdos *online* *Covenant Eyes* produziu em 2013 um relatório massivo sobre o assunto. Em 2007, a indústria pornográfica *online* gerou um lucro de 3 bilhões de dólares. Em 2008, eram mais 40 mil sites distribuindo pornografia. Só o site *www.xvideos.com* possui mais de cinco milhões de vídeos gratuitos no seu banco de dados. Embora não se tenha dados atualizados, há de se supor que conteúdo e renda hoje são muito maiores. Só a renda gerada por conteúdos para *smartphones* e *tablets* é estimada em 2,8 bilhões de dólares para 2015. Conforme a tecnologia dos aparelhos fica mais barata e a qualidade de transmissão da internet melhora, espera-se que o número aumente de maneira significativa. Em um outro levantamento, de 2012, 43% dos executivos e acionistas da indústria afirmaram que dispositivos móveis serão a principal forma de se ter acesso à pornografia no futuro. Em uma outra pesquisa, feita com 1521 usuários de *smartphones* no Reino Unido, 24% deles admitiram ter material pornográfico no aparelho.

Neste oceano de putaria e libidinagem, *Beautiful Agony* é capaz de produzir um conteúdo facilmente identificável pelo consumidor e, mais importante, é capaz de fidelizá-lo ao produto. Ao considerar que poderia haver um público saturado das representações pornográficas convencionais midiaticizadas, os criadores do site/ projeto *Beautiful Agony* construíram seu discurso a partir do que consideraram uma falha da indústria do sexo em oferecer conteúdos mais genuínos, que representassem o ato sexual com mais autenticidade, naturalidade e intimidade e que, assim como os romances do século XVIII, pudessem propor outras experiências à audiência).

A pornografia há muito não é mais a única produtora dessa visibilidade do corpo e do sexo. Conforme a percepção do público comum em relação à sexualidade se torna mais aberta, mais a indústria de entretenimento usa o sexo e muitas vezes o sexo explícito como parte orgânica da cena, não com o objetivo de chocar ou provocar desconforto no público. Filmes como *Azul é a cor mais quente do ano* exibem cenas de sexo explícito, séries como *Game of thrones* têm cenas de nudez em muitos dos seus episódios.

Ao perder esse monopólio das representações de nudez e do sexo, a indústria pornográfica é forçada a se renovar. Os exemplos mais bem sucedidos disso são aqueles que têm na filosofia de negócio e no conceito proposto a mesma importância dada ao conteúdo. Sites como *Beautiful Agony*, *Suicide Girls* (*www.suicidegirls.com*), *Cosplay Deviants* (*www.cosplaydeviants.com*) e outros conseguem atingir um público ao oferecer visões específicas da sexualidade, da beleza, do erotismo e da fantasia.

Outra razão, talvez a mais importante delas, está em como *Beautiful Agony* incorpora no seu site as principais características da WEB 2.0. O projeto seria inviável sem uma cultura midiática que desse tanto valor à imagem e à exposição da própria imagem na esfera pública; que não só a tornasse rotineira como fizesse dessa exposição parte importante da construção de uma imagem pública e de uma identidade própria, construída sempre sob escrutínio dos outros. A autodescoberta e a autoexpressão caminham juntas e demandam uma audiência. Em tempos de *facebook*, *youtube*, *whatsapp*, a face, ou seu avatar, exerce um fascínio enorme. Boa parte do apelo dos *close*s dos rostos reside nessa correlação.

Beautiful Agony é um dos poucos sites pornôds que incorpora tais elementos e capitaliza em cima disso. A cultura da WEB 2.0 possibilita à indústria pornográfica atingir o desejo por um produto que seja genuinamente amador dentro de uma cultura que permite e encoraja que amadores produzam tal conteúdo.

Na mensagem para as pessoas que desejam enviar vídeos de si mesmo, o site questiona: “você quer se juntar a esse grupo de radicais (band of radicals)?”. “Você quer compartilhar a sua agonia com o mundo?” De uma cultura em que era pecado gozar a esta em que o pecaminoso é não conseguir o gozo, afirmar-se como sujeito do próprio prazer é fator importante na construção de uma identidade, e tal questão tem se inserido cada vez mais na esfera pública. O principal apelo de quem envia seus vídeos está nisso, no que representa fazer parte deste bando de radicais.

Ao entender que a pornografia convencional oferece uma representação falseada do prazer, o site se propõe a ser justamente essa resposta, de se distinguir perante a audiência dos demais sites, reforçando a ideia de autenticidade do conteúdo e originalidade da proposta. O apelo para quem consome reside no fato de aquilo que veem existe no mundo real, de que os participantes são reais, de que seu gozo é legítimo.

Outra questão incorporada da WEB 2.0 é a relação simétrica entre produtores e consumidores, o que reforça esse apelo baseado na autenticidade do que é visto. Eles conversam entre si nos fóruns, formam nele uma comunidade erótica virtual.

Por fim, vale ressaltar a relação diferenciada com o princípio da máxima visibilidade, abrindo a pornografia para novas possibilidades, e com o gozo feminino. Em *Beautiful Agony*, diferente do que acontece na imensa maioria das representações pornográficas, elas não são colocadas na posição de objeto, mas se afirmam sujeitos do próprio prazer. Em *Hard Core*, Williams (1989, p. 102) destaca a incapacidade que a pornografia tem de evidenciar o gozo feminino tal qual o faz com o masculino. O projeto em questão renova esse desejo duradouro de dar visibilidade ao ato.

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, Hannah. **A Condição humana** (1958). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BALTAR, Mariana. Evidência Invisível - BlowJob, Vanguarda, Documentário e Pornografia. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**. Porto Alegre: v.18, número 2, p. 469-489.
- BATAILLE, George. **O Erotismo**. Porto Alegre: L & PM, 1987.
- CAMARGO, Francisco Carlos; HOFF, Tânia Márcia Cezar. **Erotismo e mídia**. São Paulo: Expressão e arte editora, 2002.
- DARNTON, Robert. Sexo dá o que pensar. In: NOVAES, Adauto (org.). **Libertinos libertários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade v.1**. São Paulo: Graal, 2003.
- _____. **Nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- LEVINSON, Jerrold. Is pornographic art comparable to religious art? Reply to Davies. In: MAES, Hans; LEVINSON, Jerrold (orgs.). **Art and pornography: philosophical essays**. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- MAES, Hans. Who says pornography can't be art? In: MAES, Hans; LEVINSON, Jerrold (edit.). **Art and pornography: philosophical essays**. Oxford: Oxford University Press, 2012.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
WARD, Anna E. Pantomimes of ecstasy: beautifulagony.com and the representation of pleasure. **Camera obscura** 73, v. 25, n. 1. North Carolina: Duke University Press, 2010.
WILLIAMS, Linda. **Hard Core**: power, pleasure and the “Frenzy of the visible”. Los Angeles: Berkeley University Press, 1989.

Recebido em 22/09/2014. Aprovado em 10/11/2014.

Title: *The nudity of the sound and the face: the avant-garde pornography of Beautiful Agony*

Abstract: *The article proposes a discussion about the series of erotic/pornographic videos Beautiful Agony (www.beautifulagony.com), which displays headshots of men and women masturbating. By comparing the narrative structure of the series with the work of avant-garde Blow Job, from Andy Warhol, the research observes the presence of both erotic and artistic elements combined with the pornographic, making fixed definitions of the concepts and contents very limited. In Beautiful Agony, it is the sound and the facial expressions that fulfills what Linda Williams calls the principle of maximum visibility, a fundamental element of pornography. The work is avant-garde because it proposes a erotica that distends notions and practices that are common to the genre, with amateur content and conceptual aesthetics and framing.*

Keywords: *Beautiful Agony. Porn. Eroticism. Avant-garde.*

DELÍCIAS DA CARNE¹

Wilton Garcia²

Resumo: Ao relacionar comunicação e práticas socioculturais, este texto propõe uma reflexão crítico-conceitual sobre nuances da pornografia, cujo debate inscreve possibilidades expressivas do consumo atual. Trata-se de uma abordagem específica de voracidades entre a ficção e a realidade. Nesse caso, os estudos contemporâneos – no diálogo dos estudos culturais com as tecnologias emergentes – compreendem a dimensão teórico-metodológica, a qual equaciona a observação, a descrição e a discussão. Os resultados demonstram desfechos intrigantes que elencam recursos técnicos, estéticos e éticos desdobrados na pornografia atual, considerando alguns aspectos econômicos, identitários, socioculturais e/ou políticos.

Palavras-chave: Comunicação. Cinema. Pornografia. Consumo. Estudos contemporâneos.

A espada do membrudo Ferrobrás
Decerto não metia mais horror:
Esse membro é capaz até de por
A amotinada Europa toda em paz.
Bocage, *O Monstro*

A tenacidade dos versos de Bocage (s/d), na epígrafe acima, combina com o descortinar de ideias que sobressaltam a condição humana atrelada aos impulsos da imaginação. É preciso imaginar (ISER, 1996). O poema aponta para idiosincrasias do sexo como potência viril. Diante do entrelaçar dessas palavras, imagens intensas emergem expressões fecundas e expandem estratégias discursivas, as quais dispõem a manifestação PLURAL da sexualidade.

Hoje, o campo contemporâneo da comunicação investiga cuidados especiais no preparo da divulgação de produtos, marcas e/ou serviços. Estratégias discursivas orientam a publicidade, a propaganda e o marketing, por exemplo, com artimanhas elaboradas para impulsionar o inseparável binômio mercado-mídia. Aqui, observa-se o ato de consumir com avidez diante do mercado-mídia, na discussão de tensões sociais, fenômenos, valores e manifestações culturais. Influenciar, persuadir, incentivar, estimular, atrair, provocar, instigar, surpreender ou impactar são termos/ações recorrentes para gerar atitudes de consumo. Assim como espetacularizar e exibir, também, fazem parte da demanda de agenciamento/negociação (VARGAS-LLOSA, 2012). As combinatórias resultantes, nesse caso, pressupõem conferir determinada lucratividade, que necessariamente não é Ser/Estar, é TER.

¹ Este texto faz parte da pesquisa *Comunicação, consumo e tecnologias emergentes: estudos contemporâneos*, desenvolvida junto ao Mestrado em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (Uniso) – vide <devoradigital.wordpress.com>.

² Doutor em Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo ECA-USP. Professor da Faculdade de Tecnologia de Itaquaquecetuba (Fatec) e do Mestrado em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (Uniso). Autor do livro *Feito aos poucos: anotações de blog* (2013), entre outros. E-mail: wilton.garcia.zip.net

Ao relacionar comunicação e práticas socioculturais, este texto propõe uma reflexão crítico-conceitual sobre nuances da pornografia, cujo debate inscreve possibilidades expressivas do consumo atual. Trata-se de uma abordagem específica de voracidades entre a ficção e a realidade. Não obstante, o exercício da ficção (fábula, lenda, literatura, mito) contribui para pornografia envolver o público em determinado exercício de pensar a respeito da diversidade cultural/sexual. Tal fato ocorre a partir de outro ponto de vista – o do ator ou a da atriz que encena o(a) personagem pornográfico(a). Como quem procura um tom plausível para cada argumento, apresento um esboço de ideias, inquietudes, impressões e/ou posicionamentos que, de alguma maneira, pretende ilustrar esse ponto de vista acerca da cena pornografia, sobretudo ao elencar o consumo tecnológico atual.

Com um olhar empírico e exploratório a respeito das transformações contemporâneas, interessa refletir acerca da vivacidade do desempenho humano diante da experiência contemporânea, sobretudo na imediatez do *aqui/agora*. Nesse percurso metodológico, a iniciativa exige a aproximação entre questões que envolvem o cotidiano e sua extensão representação como objeto de discurso.

Dessa forma, os *estudos contemporâneos* (BAUMAN, 2013; CANCLINI, 2008; EAGLETON, 2005, 2012; GUMBRECHT, 2010; HALL, 2002, 2003; VARGAS-LLOSA, 2012) compreendem a dimensão teórico-metodológica, a qual equaciona a observação, a descrição e a discussão. Tais estudos interrelacionam os *estudos culturais* e as *tecnologias emergentes*. Entretanto, designam de jeito paradoxal a falência da teoria diante da realidade (EAGLETON, 2005).

Poeticamente, seria apreciar, porventura, a carga estética de determinada nuance pornográfica *in loco*, nos bastidores: o extracênico. É olhar para o que está por trás da cena, para além das cortinas. Observar, de fato, o instante anterior à cena, que está em preparação, como quem estuda os detalhes. A fina presença de referentes assentada em informação. Isso instaura certos resultados na dramatização cênica. Evidente que nem tudo o que ocorre nesse preparo faz parte da cena, propriamente dita, ainda que também faça parte do contexto. A ideia seria aprofundar a pesquisa, verificando o que ocorre no universo da pornografia para além do enquadramento cênico. Observa-se que uma pré-produção estabelece uma relação direta com o que será difundido como produto audiovisual. O *setting* de uma filmagem contém preciosas informações, as quais servem para compreender o processo de criação de determinado produto cultural.

Se a pornografia mostra o sexo explícito, o que sustentaria sua espetacularidade? Nessa explicitude, a carga da exibição aberta coloca em cheque o pudor social, mas também incorpora o ofegante desejo em segredo. Seria considerar o interno, o particular, o privado. O que está orientado para ser guardado, assegurado. Os bastidores podem revelar, sem dúvida, uma parcela inusitada disposta pela passagem compartilhada entre atores, atrizes e personagens. Há um misto de transversalidades fictícias, aqui tratadas de forma poética, mediante as alternativas do deleite.

Feitas tais inscrições iniciais, passo a apresentar algumas impressões reflexivas sobre o sabor que circunda as delícias da carne. São cinco tópicos: *Da espera*; *Da desdobra*; *Do corpo*; *Da pensata*; e *Da devora*. Por último, a parte final *Do desfecho* encerra, provisoriamente, o debate. Este ensaio de ideias sobre pornografia atual permite reconsiderar valores humanos, nem sempre ressaltados pelo discurso da sociedade.

DA ESPERA

Tomou assento de pronto, com pouca roupa, quase nada, diante da estranha paisagem artificial de uma imagem vazia que lhe fora imposta, como cenário besta, para que a gravação rápida da película pudesse ser desenvolvida a contento. Descalça com os pés ao longo um sofá desconfortável, de unhas cortadas e bem feitas, cabelo solto, maquiagem leve e perfume ordinário ajudavam na composição da cena. Já a seminudez não impedia de fumar um cigarro, de forma tranquila, para passar o tempo. Esse não para nunca.

Do peso nas costas, precisava descansar, pois estava na exaustão – o limiar do esgotamento estressante. O que ocorrera fora daquele espaço era demais para começar o dia. E ali sentia segurança contra os atropelos violentos do cotidiano. Também, seria o momento ideal do preparo, pelo que estava por vir. Isso posto, o que tivesse que acontecer na cama seria de qualquer jeito, sem pudor. Nenhuma preocupação ou arrependimento haveria, inclusive. E ninguém, sequer, questionou a respeito da profundidade do argumento ou do roteiro.

De fato, o enredo parecia tão óbvio para alguém consumir aquele tipo de produto audiovisual. O quarto de hotel era o único lugar barato e ágil para propor sexo explícito durante vinte e quatro horas, entre três pessoas diferentes. Ou seja, participaria de um filme com pouca criatividade e verba. Poderia até Ser/Estar diferente, quem sabe, se não fosse o baixo custo da produção, que deixaria muito mais caro quanto se trata de privacidade. Afinal, prática sexual em público é crime grave por aqui – um atentado ao pudor. Logo, seria difícil arrumar um local adequado, seguro e confortável, por isso não era uma proposição refinada, de garimpagem, para tamanha produção desqualificada.

Seguia um dia de domingo abafado e calorento, mas com pouco sol. Na noite anterior, havia participado de uma megafesta, na cidade. Varou madrugada. Na verdade, estava deveras cansada, em razão dos últimos acontecimentos. Muita farra, festança e pouco retorno.

Envolta ao *setting* de filmagem com refletores de luzes e câmeras, apenas a bruma espessa de uma manhã quente entrava pela fresta da janela bem velha, no final do corredor. E fervia a cabeça dos produtores – preocupados com a espera do casal selecionado que já estava bastante atrasado. Sabe-se que atraso em compromisso profissional é coisa equivocada, algo que nunca deveria ocorrer.

Na realidade, a espera dos demais selecionados transformou-se em um instante singular, no qual vagava o pensamento, solto, à procura de novidades corriqueiras. Como prever o futuro nesse contexto, sem muitos recursos?

Assim, aproveitou a oportunidade para refletir sobre a própria escolha. Um misto de desejo e repulsa interpelava a dúvida, entre gosto e recusa. Decidir o que e como fazer era necessário. A vida provoca desafios inimagináveis para quem saiu cedo de casa, do interior para a capital, na batalha: em busca de um lugar ao sol.

Por isso, estava naquele território improvável, não por vontade própria, mas para tentar alcançar algo maior. Tivera ambição suficiente para vencer na vida, pois queria mais, cada vez mais. Ingressar como profissional no mercado pornográfico, no país,

parece ser algo tão difícil quanto o ditado popular “enxugar gelo no deserto”. Isto é, sabia que nada seria fácil, uma vez que não houvera apoio ou aprovação da família e nem dos(as) amigo(as), muito menos reconhecimento ou popularidade midiática. Embora, desentendia que jamais seria uma celebridade, visto que confundia elogio com ironia e vice-versa.

No desespero, queria saciar a cede de vencer, com “todas” as forças restantes. E se pode ser com sexo, melhor ainda, acreditava. De modo contraditório, esperava. Aguardava sem entusiasmo o que estaria por vir. Porém, dependia do seu desempenho para que o contrato de trabalho firmasse com a produtora. Afinal, era um teste bacana para a carreira profissional decolar perante o brilho do estrelato comercial – na fama subversiva e/ou transgressora – do mundo pornográfico, do cinema à internet.

Nota-se uma enorme e discrepante controvérsia. Perguntava para si, com veemência, se restaria algum outro jeito entre a prostituição ou a pornografia: o que fazer?

O mal-estar estava formado. Impedida de formular um pensamento mais complexo, não tinha certeza do que queria ser ou fazer. Em determinadas situações, apenas tentava seguir a vida. E quebrava a cara. Sabia que queria mais, mas nem sempre podia. Às vezes vagava pela discórdia dos conflitos de identidade (sexual e/ou de gênero), que surgiam para atrapalhar suas precárias e turbulentas decisões.

No fluxo das experiências, experimentou de tudo quase um pouco. Ausente de critério e a revelia, percorreu as delícias da carne, para além dos braços de Orfeu. Era no ofegante desbravo: fazia sexo intenso com homens, mulheres, travestis, animais, plantas e afins. Emoções voluptuosas da luxúria cretina dissipava a potência impactante de imagens orgânicas traduzidas pela materialidade genital (anatômica) a sua frente.

Nesse caso, dependeria apenas do que lhe oferecera o mundo, distante de afeto ou desejo, sem conseguir distinguir, propriamente, o certo do errado. Havia equívocos. Apenas tinha o que escapava entre as pernas, na vulnerabilidade de um impulso estonteante e incontrolável do sexo no vigor do sexo.

Do que já havia conquistado, perdeu quase tudo em razão das influências das péssimas companhias e da falta de talento para resolver problemas. Vivia situações psicológicas conflitantes com sua personalidade inconsistente. Difícil era pensar. Apenas agia. Tentava. Nem sempre conseguia. Demarcava o território para apostar na jogatina. O vício em jogos de sorte e azar fazia consumir bebidas e drogas compartilhadas com desconhecidos(as) – como qualquer personagem *underground*, advindo das fantasmáticas de Sodoma e Gomorra. Delirante fruto vulgar do fracasso.

Não tinha nenhum tipo de convivência com amores, amantes, parentes, familiares, amigos(as), colegas ou conhecidos(as). Sempre esteve longe de carinho, afeto ou atenção. Por isso, não gostava de fofoca, fala-fala ou futricagem. Muito menos peleja, duelo ou combate. Detectar a fragilidade dessas relações vazias implica observar a dificuldade de estabelecer comunicação e, até mesmo, conseguir ponderar as adversidades que afligem seu cotidiano conturbado.

Logo, não se importava muito na escolha de quem poderia confiar, de modo equivocado. Deleitava-se de um bom gosto duvidoso, pelo mero prazer de viver o dia a dia, fora de tratativas e/ou acuidades necessárias para calcular seu pobre entorno visceral viciante. Por ora, estava ciente do que poderia acontecer ali.

Em mais de uma oportunidade, ficava a indagar: de que vale o amor?

E lá já se passou meio dia, até que alguém convoca a equipe presente na filmagem para o almoço. Serviram algo simples e sem graça em – marmitta fria e água de galão de plástico para resfriar a memória acerca do que estaria por vir. A economia material retirava qualquer chance de estímulo, para fazer o que viria depois. Eis o esforço íntimo, pessoal e particular para continuar adiante dessa etapa.

E se *time is money*, o investimento derretia-se voraz aos olhos do diretor. Este último percebia, de forma discreta, que ficar muito tempo naquele local seria perigoso bastante para quem quer emplacar um filme pornô no Brasil. Implacável mundo capital dos objetos. Mesmo que seja em uma competição no mercado pornográfico, ainda, faltava muito para ter o nome estabelecido e firmado no hall da fama. Do ponto de vista financeiro, tinha dívida o suficiente para ficar com preocupação. Portanto, esse preocupar parecia aumentar com o atraso desnecessário dos componentes.

DA DESDOBRA

Disso, urge uma noção de pornografia. As contradições que fazem aflorar um olhar crítico sobre os bastidores da pornografia, como exemplificação, acenam vestígios paradoxais. Isso encanta a oportunidade do pensar. Explorar esses bastidores implica perceber a curiosidade como elemento de participação e pertença, porque aguça interesse do desconhecido. O que não se estabelece na rotina. Renova-se, porque não seria ordinário. Horizontes de expectativas aquecem provocações. Também, o agenciar/negociar desse tipo de representação expressa uma realidade recorrente ao consumo contemporâneo, quando atravessam questões de intensidade e objetividade do corpo ao sujeito e sua sujeição (inter)subjetiva.

Surpreender o(a) observador(a) talvez seja a capacidade de sedução imagética, quando se prevê a elaboração da escritura visual em desdobramentos galanteadores. Arquitetar o gesto como armadilha, que comove. Isso evoca vicissitudes tanto de discurso, na ordem da manifestação técnica/estética, quanto de leitura, na ordem da recepção. Em síntese, uma imagem provoca inquietações – e faz a gente pulsar –, ao expor seus meandros na cena, que atijam as brasas da intimidade.

Jacques Aumont (2000, p. 313 – grifo nosso) afirma:

O prazer da imagem – entenda-se o prazer do espectador da imagem – é sem dúvida inseparável de um suposto prazer do criador da imagem. [...] Por qualquer ângulo que seja considerado [cinema, desenho, fotografia, pintura, publicidade ou internet], o prazer da imagem é sempre, em última instancia, o prazer de ter acrescentado um objeto aos objetos do mundo.

Entretanto, a imagem concebe-se em um processo de (des)construção da informação sobre a perspectiva de um estado de contenção e/ou retenção de ideias e ações, as quais prolongam sua extensão em uma carga (inter)subjetiva. O contemporâneo prescinde da mobilidade dessa (dis)tensão do olhar para a criação e a leitura dos objetos diante de respectivos contextos. Seria provocar deslocamentos, “mexer” com o(a) outro(a) a partir da atitude dilacerante como o *sex appeal* do mercado-mídia para o consumo (PERNIOLA, 2005).

Amplia-se a experiência do olhar, mediante o ver e o enxergar como instâncias sensíveis da recepção. Sob essa ótica, o movimento transicional de uma releitura parece conduzir efeitos discursivos a um agenciamento/negociação em que as habilidades, ainda que subversivas, emanam uma oposição transgressora. A envergadura da imagem, a contento, enuncia emaranhados de pulsões entre desejo e prazer.

Nessa interpelação (de arte, cinema, comunicação, design, fotografia, pintura e/ou tecnologia), o erotismo organiza um conjunto suplementar de intensões que retêm a capacidade adaptativa da imagem de evidenciar a sedução. O erótico, por si, mistura-se ao pornográfico, como lógica obscura que invade o obscuro. E gera uma série de dúvidas e conflitos para o(a) observador(a) desavisado(a).

Uma das características da pornografia é pôr em evidência o pormenor escandaloso. [...] Mas o efeito porno não respeita apenas ao sexo, respeita também a outros procedimentos de detalhe que se apresentam escandalosos, como os que incidem sobre as ações de violência (CALABRESE, 1987, p. 98).

O que me atrai na possibilidade de pensar e escrever sobre pornografia, no contexto contemporâneo, é o efetivo encontro da presença (GUMBRECHT, 2010), do sujeito, promovido pelas relações humanas a partir da visualidade junto à atmosfera estabelecida pelo corpo e sua conseqüente performatização. Em uma pornografia, elementos cênicos compreendem a *performance*. Orquestra o ato em si. Os presentes na cena elaboram uma ação dirigida pelo realizador (cineasta ou diretor), que acompanha com a câmera. O enfoque fica no sexo, mesmo que inclua ações preliminares, a extrapolar o lugar comum. Cada gesto se faz impregnado de (inter)subjetividades para ativar desejo e prazer. A genitália toma o protagonismo para si. Nada se esconde, porque a câmera pronta tenta buscar melhores ângulos a revelar o ocorrido ao(a) observador(a). O que está explícito parece ser sustentado pelos (d)efeitos dos bastidores.

Assim, a pornografia projeta sua indecência para indagações de quem observa um perfil da versatilidade visual do consumo no mercado do sexo. Da prostituição à pornografia e vice-versa, há a recorrência paródica da realidade um “caso verdade”, uma fantasia, uma ficção – um clima artificial é preparado para cada cena, cada ato, como armadilha de sobrevivência. Dessa remota veracidade, a aventura de percorrer a narrativa pornográfica expõe temperamentos singulares, em cada escolha a ser proclamada.

Verificam-se diferentes estágios de contenção, permissão e proibição inseridos pelo sistema hegemônico. Entre aquilo que se torna permitido e o que pode estar contido, observam-se as proibições, como atos (dis)juntivos de uma sociedade. Essa permissão de aparecer na cena – a nudez, por exemplo – em nada contradiz ao ato proibitivo de Ser/Estar, pois o fronteiro, constantemente, agencia/negocia os limites nesse universo de carnavalização – o lúdico, a abertura, inversão de valores, troca de papéis etc.

Também, pode-se perceber a tensão estridente, no campo visual da tela e/ou do imaginário do público, que se estende na configuração ambientada pelo enunciado

pornográfico de diferentes espaços sibilantes. Espaços distintos, porém complementares, colocados como lugar concomitante do permitido e do proibido. Estão relacionadas à pornografia como algo pecador, por isso seria proibido e reprimido. No entanto, aglutinam-se na denominação que amarra e, ao mesmo tempo, falseia esse jeito de Ser/Estar do sujeito. A sociedade diz: não pode! Mas, alguém faz, porque quer.

Conforme Mario Vargas-Llosa (2012, p. 102), “fazer amor em nossos dias, no mundo ocidental, está muito mais perto da pornografia que do erotismo e, de maneira paradoxal, isso resultou como deriva degradada e perversa da liberdade”. Para além da carne, resta expor o fracasso do erotismo hoje. Falta tempero no cotidiano. A erótica parece ter desaparecido do contemporâneo, uma vez que a vida pede sensibilidade estética elevada, em prol da sagacidade. Intervalos de fragmentos eróticos e/ou pornográficos somam a potência corporal, em sua infinitude de deleite entre desejo e prazer – mais que esteta. Ainda, segundo o autor, o erotismo:

Produz pornografia, barateamento isolante e canalha daquele erotismo que, no passado irrigou uma corrente riquíssima de obras na literatura e nas artes plásticas, que inspiradas nas fantasias do desejo sexual produziam memoráveis criações estéticas, desafiavam o statu quo político e moral, lutavam pelo Direito dos seres humanos ao prazer e dignificavam um instinto animal, transformando-o em obra de arte (VARGAS-LLOSA, 2012, p. 47).

Logo, erotismo e pornografia se misturam. Contaminam-se para desacatar a norma. Diante da regra (a lei, o padrão), geram desafios para que o(a) outro(a) pense a respeito da decisão entre Ser e/ou Ter. Reter. Apreender. Isso requer uma exigência da atenção alheia, cujos integrantes da cena trabalham a contrapartida, em casa participação: um jogo complexo, recheado de vestígios ora imagéticos, ora sonoros. O que expande uma ideia são as extensões contemporâneas deslizantes.

De acordo com Rick J. Santos (2014, p. 168-169), “o erótico foi reduzido a algo sujo, trivial, neurótico, enfim, a uma sensação plastificada, commodificada e comercializada pela indústria falocrática da pornografia”. Nesse sentido, vale ponderar a tendência comercial da pornografia. Anota um instinto “selvagem/primitivo” do sujeito, contundente, de ver/ler imagens de nudez e práticas sexuais, conforme os produtos mercadológico-midiáticos propõem a participação testemunhal³.

DO CORPO

Agora, a articulação pontual de uma coexistência conflitiva aponta para um erotismo aberto à manifestação do corpo sob a tônica pornográfica. No estranhamento das experimentações contemporâneas, sensações eloquentes do corpo e a mágica ação do sentir são incorporadas ao cotidiano como consumo. Para Canclini (2008, p. 42),

³ Vale considerar que a pornografia não pode, efetivamente, ser responsável por crimes sexuais violentos e outras formas de comportamentos ditos desviantes. Acusar a pornografia de tal situação seria uma irresponsabilidade moral e social.

O que queremos fazer e o que fazem conosco encontram-se em nosso corpo. O corpo [...] é o lugar em que os que fazem o mundo esperam ver representados os comportamentos promovidos ou exigidos por eles. [...] No entanto, os comportamentos corporais são o cenário onde a literatura, a música e a comunicação digital tornam-se enfim visíveis.

Esta observação acima aproxima a ideia de corpo à realidade e convida para a reflexão sobre instigantes desdobramentos crítico-conceituais dessa condição pornográfica. O fluxo contínuo da aproximação efetiva do corpo em uma cena pornográfica (re)cria uma *poética de alteridades* do sujeito (o/a personagem) no imaginário do(a) espectador(a). Um estado de agenciar/negociar produz alternativas, modos diferentes de experimentar as coisas no mundo, via corpo (VILLAÇA, 2007).

A imagem pornográfica emerge nesse espaço de fricção corpórea, mas passa longe de qualquer sentimento mais profundo para ceder lugar ao concreto objeto carnal. A lógica estaria na densidade material da cena pornográfica, que comporta o que pode – e o que deve – ser capturado pela câmera e exposto no *écran*. A aproximação dos corpos que pulsam a sexualidade vitaminam a imaginação. Nesse tipo de cena, verifica-se a intensão de despertar a fera da ebulição. Propor desejo e prazer no(a) espectador(a).

A pornografia planeja modelos de expressões ditas humanas – como o gozo e o orgasmo – que estimulam variantes flexíveis das práticas sexuais. Mas, cuidado leitor(a), pois isso seria apenas uma dramatização desenvolvidas por (*experts*) atores e atrizes. É a dinâmica de uma “política de desejo” inscrita em seus enunciados corporais, lascivos e poéticos da imagem exibida, trazida à tona (GARCIA, 2004, 2005).

Isso sem deixar que a pornografia enquanto devassidão tome conta da cena exposta, por completo, como se fosse algo menor. Pelo contrário, a pornografia salva relacionamentos afetivos (namoros, noivados e/ou casamentos), ao estabelecer um elo de escapes, em zona permitida. Algo em comum acordo na parceria entre o casal. Ou seja, uma imagem pornográfica necessariamente não escandaliza a vulgaridade dos presentes em cena, ao perpassar a obscenidade que pulsam os corpos, em suposta cena de sexo explícito. Afinal, trata-se de um desempenho performático, uma *action*.

A contemplação da imagem pornográfica (re)apropria-se do corpo, em sua performatividade, para acentuar (abusar de) a beleza estética da forma humana. Uma admiração presentificada pela composição dos ângulos, em que a câmera (fotográfica ou videográfica) valoriza a espetacularidade e deflagra o olhar de um *voyeur*. Este último usufrui de uma paisagem eloquente, uma panorâmica em consonância com o exibicionista, que mostra a carne.

Para Eagleton (2005, p. 15),

O socialismo perdeu lugar para o sadomasoquismo. Entre estudantes da cultura, o corpo é o tópico imensamente chique, na moda, mas é, em geral, o corpo erótico, não o esfomeado. Há um profundo interesse por corpos acasalados, mas não pelos corpos trabalhadores. Estudantes de classe média e de fala mansa amontoam-se diligentemente nas bibliotecas para trabalhar com temas sensacionalistas como vampiros e arranca-olho, seres biônicos e filmes pornôs. [...] Isso cria uma continuidade harmônica entre o intelecto e a vida cotidiana. [...] Questões intelectuais já não são mais um assunto tratado em torres de marfim, mas fazem parte do mundo da mídia e dos *shopping centers*, dos quartos de dormir e dos motéis.

A citação mostra o filme pornô como objeto de investigação por agregar certo tipo de valor aos domínios de um corpo socialmente saudável. Ironia. Acrescenta-se o interesse por aquilo que questiona a liberdade de expressão. Na pornografia, a cooperação do corpo em cena auxilia na plenitude das intensões sugeridas.

A pornografia, talvez, extrapole a materialidade da carne. Evidencia o gesto performático em sua absoluta dramatização: gritos, tapas, ejaculações são triviais montagens acentuadas pela dinâmica discursiva do audiovisual (cinema, vídeo, TV etc). Diversas inscrições (inter)subjetivas de cada gesto banal instauram as derivativas do sujeito e sua condição humana atualizada. Nessa condição, tal sujeito se vê/lê atrelado por impressões visuais, gráficas, de uma corporeidade impactante cujos atores, atrizes, modelos e manequins tentam ativar, de modo estratégico, o imaginário do(a) observador(a). Socialmente, a expectativa sobre a pornografia é enorme, uma vez que legitima a potencia corpórea em atitudes – ações que desdobram no gozo.

Nessa atitude pornográfica, a imagem escandaliza a vulgaridade e avança à obscenidade, em que pulsam os corpos (re)significados de gênero e/ou identidade sexual. Um gama de expressões visuais, para além da pornografia, ostenta a fascinante beleza corporal, independente dessa identidade de gênero (feminino ou masculino), em sua forma criteriosa de se registrar como imagem corporal. O devasso eloquente toma conta da cena pornográfica em sua grandeza de deixar explodir a liberdade dos sujeitos retratados.

DA PENSATA

Contra qualquer tipo de ortodoxia, a condição humana sistematiza no modo de pensar e agir (inter)mediado pela expressão viva da corporeidade. A partir do corpo, o sujeito vivencia experiências, cujas decisões inscrevem natureza e cultura como expansão da realidade, entre signos, representações e referentes. Então, tal *pensata* sobre a pornografia compreende um exercício dinâmico da lógica cotidiana.

Disso, surge a oportunidade do pensar além do senso comum. O senso comum indica que o pensar pode ser chato, cansativo, inconveniente e, até, perigo, visto que a alienação – ou seja, o *não pensar* – instaura certa robotização que automatiza as ideias, em um fracasso. Longe da banalidade, pensar é uma atitude íntima e particular do sujeito, a estabelecer sua consciência crítica de juízos e valores.

O pensar ocupa-se de infinitas possibilidades, a tentar enlaçar o(a) outro(a), em um diálogo que possa aprofundar corolário. Entretanto, deve-se ter cuidado para que o pensamento não atrofie o sujeito no exercício das indagações, as quais possam aflorar o Ser/Estar do sujeito contemporâneo. De forma subversiva, interromper o pensar (re)dimensiona o modo de refletir acerca da informação e seus substratos (fábula, imagem, realidade, subjetividade, verdade). São pulsões aflitivas da ordem do desejo em diferentes predicções e propriedades, cujos valores (des)dodram matizes do pensar. De acordo com Luiz Fuganti (2008, p. 13),

Mas se pensar é encontrar a essência do que se faz enquanto se faz, confundindo o ato de conceber com o próprio ato de criar; se é produzir realidades inéditas ao mesmo tempo em que se as apreende; se é abrir caminhos que se bifurcam no limiar de efetuação e tangenciam ou tocam a própria realidade virtual como sustentáculo da existência atual; se é fazer correr o desejo ao mesmo tempo para o passado e para o futuro como promessa, espreita ou espera vitalizadora, intensificadora do existir; se assim é, devemos perguntar então: como, em que *condições*, sob o jugo de quais *forças* ou *poderes* o pensamento, em determinados momentos e lugares, se dobrou, fabricando para si a gaiola da interioridade? Sob *quais coações* ele espiritualizou-se enquanto entrava em sua própria prisão, para melhor segregar o corpo e induzir o desejo? Como, sendo assim capturado pelos seus próprios planos de representação de verdades, vistas por ele como superiores, condenou-se a contemplar modelos para depois refleti-los; reconhecer ordens e hierarquias racionais para depois projetá-las e reproduzi-las na vida e no corpo, julgando o sentido julgado ao introjetar *deveres* reativos nos *devires* ativos da própria existência?

Conciliar teoria (*saber*) e prática (*fazer*) torna-se algo complexo, quando envolve o pensar. Assim, considerar as escolhas e os enfrentamentos do corpo, cada vez mais, indica autonomia, emancipação e independência do sujeito. O pensar auxilia no viver.

DA DEVORA

Hoje, o consumo e impulsiona a vida pela velocidade de absorver o(a) outro(a). (Re)ter. Antropofagia: alimentar-se para se energizar. Exercício sem pausa, nem reflexão. Nada mais que a ação. O devorar aflige a lógica voraz que sinaliza o impacto da sociedade contemporânea, (de)marcada de (inter)subjetividades, em um tragar sofredor. Não seria novidade afirmar que o capitalismo assimila, provoca e influencia com o endeusamento à cultura do consumo apelativo à exaustão. Uma ação determinante estabelece posicionamentos entre a produção e o desenvolvimento da sociedade. Segundo Marx (1972), o fetiche cria na ilusão a ocultar a desigualdade, ao naturalizar o ambiente. O fetiche da mercadoria paira sobre a utilidade do objeto.

Eagleton (2013, p. 198) assegura:

Marx não fez da produção material um fetiche. Ao contrário, acha que ela deveria ser abolida na medida do possível. Seu ideal era o lazer, não o trabalho. Se prestou tamanha atenção ao fator econômico, foi a fim de reduzir seu poder sobre a humanidade.

Mercado-mídia incita sua proposta capital para consolidar os efeitos de qualquer manifestação pornográfica. De maneira contumaz, a transitoriedade capitalista do mercado-mídia, por vezes, tenta abafar para negar a presença de desejo e prazer. Pulsão. (Re)fluxos. Porém, tal contexto utiliza desejo e prazer como plataforma de entretenimento para ativar a circulação das mercadorias – produtos, marcas e/ou serviços. Por assim dizer, essa situação complexa inscreve peculiaridades do consumo mediado pela pornografia, pois dita a especulação que aguça e, ao mesmo tempo, visa a aproximar-se de um ideal que toque a satisfação do consumidor, a abocanhar em uma instância demasiada. A tentativa é preencher a falta no sujeito, conforme já estudada pela psicanálise (COSTA, 2004): observar o externo, o(a) outro(a).

Um corroer de experiências vertiginosas permite esse dizimar que devora espaço-tempo. Nesse espaço-tempo, redes de conversações amistosas desenham princípios (ético e moral), ainda que, supostos de sanções rigorosas.

A articulação criativa para propor esse empreendimento de consumo perpassa pela diversidade cultural/sexual, ao se deparar com as fronteiras da linguagem exposta entre o verbal, o não verbal e o sincrético. Entre textos, imagens e sons, qualquer discurso programa-se de artimanhas para seduzir o(a) observador(a). Da literatura ao folhetim ou do cinema à internet, somam-se alterações que convocam desvios à norma pela pornografia. A recorrência do consumo deve ser investigada por suas arestas.

Dos vestígios discursivos, uma *poética da alteridade* (GARCIA, 2004) enuncia armadilhas singulares que ultrapassam os limites recorrentes da sexualidade, a constituir uma dinâmica polissêmica da devassidão – como manobra de um jogo. Hoje, a economia libidinal deliberada tenta preencher o vazio – de insegurança e fragilidade –, a estabelecer completude do sujeito (BAUMAN, 2013).

O sentir pulsante de desejo e prazer organiza a expressividade de enunciados surpreendentes, que se (des)dobram em fragmentos como caleidoscópio. Algo eloquente estabelece o sentir recorrente de uma vontade atroz – a saciedade. Completude: preencher lacunas, hiatos, *gaps*. Tem a ver com o ideal de satisfação do consumidor pelo desejo realizado. Satisfazer seria, então, tentar preencher o vazio gritante que circunda o imaginário; para que se faça valer da imagem absurda em seu *frenesi*.

A maneira de abordar situações picantes – como a pornografia – excitam o(a) espectador(a), cuja perplexidade paralelamente alimenta a produção de efeitos de sentidos para estimular o consumo. Disso, fragmentos simbólicos/emblemáticos de determinada cena, (de)marcada pela perspicácia da imagem, provocam a excitação do(a) outro(a), quando exprime o devorar: comer com rapidez. Engolir. E a maleabilidade desse tipo de mensagem sistematiza a relação de causa-efeito diante das consequências de uma aparente associação indissolúvel de enunciados, na sua contingência territorial – o pascar para além da mera admiração. O *voyeur* e o exibicionista agenciam/negociam a performatização do gozo.

Do ponto de vista da comunicação, a dinâmica contemporânea interpela o digerir de uma imagem – a recepção da informação. Vale o que está público, longe do privado. Como sistema complexo, a transformação de uma visualidade (re)investe-se de mecanismos de rupturas discursivas. A manifestação de um objeto diante da ideia de *diegese* incorpora um devorar antropofágico como quem saboreia a cena e/ou o sujeito, se deliciando. Canibalizar: lamber os dedos, tocar o corpo. Mostrar-se com saliência.

Do ponto de vista da cultura, há um arrematamento na diversidade cultural/sexual contemporânea, com traços de rebeldia entre a transgressão e a subversão do discurso pornográfico. Trata-se de temáticas afetivas, eróticas, sexuais, gênero e suas subjacências, configuradas em diferentes ícones culturais, estratificados pelo profano como algo mundano. No Brasil, debates sobre gênero e sexualidade visam o sistema hegemônico – a disciplinarização e a higienização da sociedade como regência social de uma padronização normativa.

DO DESFECHO

Na pornografia a atração sexual, na concepção errônea, remete a algo vulgar. Canibalizar como quem consome o que é permitido. Ainda que a pornografia ostente o sexo de forma direta, tal contundência do devorar está no sabor refinado que o lascivo movimento do corpo pode produzir ao(à) espectador(a), a suportar com resignação. O que chama atenção, provavelmente, são os parâmetros maquiavélicos de macetes e estratégias para criar subterfúgios obtusos, na tentativa de iludir a plateia – porque é apenas encenação. Não seria uma tentativa de enganar, mas usurpar a incidência de astúcias para preparar a espetacularidade, que clama pelo consumo.

Se consumir pornografia não deve ser encarado como crime, vale destacar a conduta moral e ética para que se observe essa situação que envolve desejo e prazer. A discursividade mercadológico-midiática atual programa um conjunto de artifícios, no processo de persuasão, para que o consumo se efetive. Contudo, consumir, hoje, passa a ser uma necessidade tenaz. Ironicamente, esse fogo devora.

Nessa escrita ensaística para futuros debates, tentei passear pelo relevo da imagem efervescente na pornografia e agilizar sutilezas que incorporam uma paisagem visual, para além de Eros e Tânato. Na expectativa de experimentar o ambiente pornográfico, eis alguns fragmentos emblemáticos, (de)marcados de perspicácia da imagem, os quais provocam a excitação do(a) outro(a), quando exprime desejo e prazer, de forma paulatina. Todavia, não vale criar julgamentos, uma vez que tal exercício da pornografia serve para impulsionar a vida, em sua plenitude efetiva.

Os resultados demonstram desfechos intrigantes que elencam recursos técnicos, estéticos e éticos desdobrados na pornografia atual, considerando alguns aspectos econômicos, identitários, socioculturais e/ou políticos.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Trad. de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santos. 4 ed. Campinas: Papyrus, 2000.
- BAUMAN, Zygmunt. **Danos colaterais: desigualdades sociais numa era global**. Trad. de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- BOCAGE, Manuel Maria de Barbosa du. **Poesia erótica**. Rio de Janeiro: Codecri, s/d. Disponível em <http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_erotica/bocage.html> Acesso em 20 jun. 2014.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Leitores, espectadores e internautas**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CALABRESE, Omar. **A Idade neobarroca**. Trad. de Carmen de Carvalho e Artur Morão Lisboa: Edições 70, 1993.
- COSTA, Jurandir Freire. **O Vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- EAGLETON, Terry. **Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo**. Trad. de Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- FUGANTI, Luiz. **Saúde, desejo e pensamento**. São Paulo: Hucitec, 2008.
- GARCIA, Wilton. **Feito aos poucos_ anotações de blogs**. São Paulo: Factash:Hagrado, 2013.
- _____. **Corpo, mídia e representação: estudos contemporâneos**. São Paulo: Thomson Learning, 2005.
- _____. **Homoerotismo & imagem no Brasil**. São Paulo: Nojosa edições/Fapesp, 2004.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**. Trad. de Isabel Soares e Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contracampo, 2010.

_____. **Graciosidade e estagnação**: ensaios escolhidos. Trad. de Luciana Villas Bôas e Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto e EdPUC-Rio, 2012.

HALL, Stuart. **Identidade cultural pós-moderna**. 5 ed. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Liv Sovik (org.). Belo Horizonte: EdUFMG, 2003.

ISER, Wolfgang. **O Fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Trad. de Johannes Krestchmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

MARX, Karl. **Theories of surplus value**. Londres: Lawrence & Wishart, 1972.

PERNIOLA, Mario. **O Sex appeal do inorgânico**. São Paulo: Studio Nobel, 2005.

SANTOS, Rick J. **Poética da diferença**. São Paulo: Factash:Hagrado, 2014.

VARGAS-LLOSA, Mario. **La civilización del espectáculo**. Buenos Aires: Afaguara, 2012.

VILLAÇA, Nizia. **A Edição do corpo**: tecnociência, artes e moda. São Paulo: Estação das Letras, 2007.

Recebido em 22/09/2014. Aprovado em 07/11/2014.

Title: *Delights of the flesh*

Abstract: *To relate communication and sociocultural practices, this paper proposes a critical- conceptual reflection about variants of pornography, whose discussion falls expressive possibilities of current consumption. It is a specific approach of voracities between fiction and reality. In this case, contemporary studies – in dialogue with cultural studies emerging technologies – understand the theoretical and methodological dimension that equates observation, description and discussion. The results show intriguing outcomes that we list technical, aesthetic and ethical resources deployed in the current pornography, considering some economic, identity, sociocultural and/or political aspects.*

Keywords: *Communication. Cinema. Pornography. Consumption. Contemporary studies.*

LET THE PUNISHMENT FIT THE VIEWER: UMA MASO-CRÍTICA DOS FILMES DE MARIA BEATTY

Ramayana Lira de Sousa
Alessandra Soares Brandão¹

Resumo: *A pornografia tem sido tradicionalmente vista como uma das expressões mais perfeitas da opressão falocêntrica. Esta proposta busca desafiar essa percepção ao questionar a posição da espectadora lésbica diante dos filmes pornô de tintas masoquistas dirigidos pela americana Maria Beatty. Pensando o contrato masoquista a partir de Deleuze, queremos apontar nessas obras a desaceleração da imagem-movimento que resulta do trabalho do fetiche, de tal forma que a imagem pornográfica se aproxima da imagem-tempo. A economia sexual dos filmes de Beatty está menos relacionada às reminiscências pré-Édipo tão enfatizadas pelas teorias psicanalíticas e mais à produção de máquinas desejantes que demandam uma fragmentação radical do corpo da espectadora. Com isso, procuramos mostrar como a pornografia pode se tornar um experimento criativo que, ao deslocar posições de espetatorialidade já consolidadas em clichês, nos apresenta imagens abertas, cruéis e necessárias.*

Palavras-chave: *Pornografia. Lesbianismo. Masoquismo. Imagem-tempo.*

I do not read things; I read with things. When I read with theorists, with art, with a colleague or a friend, to *read with* is to cultivate a quality of attention to the disturbance of their alien epistemology, an experience of nonsovereignty that shakes my confidence in a way from which I have learned to derive pleasure, induce attachment and maintain curiosity about the enigmas and insecurities that I can also barely stand or comprehend. (Lauren Berlant, *Sex, or the unbearable*)

Poucas situações ombreiam a pornografia na capacidade de problematizar o olhar de quem investiga. Ainda mais porque, tradicionalmente, a obra pornográfica pouco escapa a perspectivas moralizantes. Como já lembrava Susan Sontag em “A imaginação Pornográfica” (1987), a pornografia costuma ser não apenas patologizada mas também colocada em um tribunal da má consciência, ensejando um debate que extrapola a peleja sobre predileções estéticas. A natureza do debate tradicional sobre o pornográfico é diferente, por exemplo, da discussão acerca do realismo bazaniano que tanto defende o plano sequência em detrimento da montagem. Se contra ou a favor do realismo baziniano não evoca as consequências de caráter policialesco e judicial que a defesa da pornografia carrega. Dito isso, assumimos desde já uma posição propositiva e positiva em relação à pornografia por acreditarmos que seus excessos, desvios e problemas nos ajudam a compreender modos de olhar e produzir imagens e a mapear espetatorialidades insuspeitadas. Assim procedendo, acreditamos estar defendendo não exatamente a pornografia, mas o próprio pensamento dos limites impostos pelo senso comum da normalidade e moralidade.

¹ Professoras do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. E-mails: ramayana.lira@gmail.com e alessandra.b73@gmail.com.

Nossa rota é a seguinte: baseando-nos na teorização de Gilles Deleuze (2009) sobre o contrato masoquista e sobre a temporalidade no cinema moderno, nós apontamos a encenação de cenas masoquistas lésbicas em filmes da cineasta estadunidense Maria Beatty que desaceleram a imagem-movimento e chegam a criar imagens-tempo. Procuraremos mostrar que a economia sexual dos filmes de Beatty se distancia do universo pré-edipiano descrito nas teorias psicanalíticas, pois o que tais filmes fazem é criar máquinas desejanças que demandam uma fragmentação radical do corpo da espectadora.

Além disso, argumentamos que o realismo que caracteriza a imagem pornográfica está relacionado às potências afetivas e cronogenéticas da performance - e da imagem-tempo deleuziana - que complicam a diferenciação entre autenticidade e falsidade. Pensamos os filmes de Beatty como instâncias de um cinema do ritual do corpo, onde o corpo humano (e objetos), através do ritual, funciona de formas novas. A performance nesses filmes traz intensidades desestabilizadoras que desafiam o pensamento binário e geram uma temporalidade singular que não organiza as imagens de acordo com uma cronologia, mas que está constantemente reinventando o tempo.

Neste modelo que propomos, a espectadora masoquista é uma subjetividade que está por vir e a ser construída pela e na prática da espectadorialidade masoquista. Essa subjetividade-por- vir, condenada a adiar o prazer na expectativa pela dor, nos oferece uma valiosa lição crítica: ao encararmos uma fácil gratificação representacional com imagens de sexo, dor e violência, nós somos obrigadas a postergar o prazer e a desacelerar o julgamento moral. Dessa forma, queremos mostrar o quanto a pornografia é um experimento criativo que, ao deslocar posições bem definidas para a espectadora, nos apresenta imagens abertas, cruéis e necessárias.

Para entender o universo masoquista de Maria Beatty apostamos no desvio à teoria psicanalítica proposto por Gilles Deleuze. Em Sigmund Freud (1974 [1924]) nós temos o masoquismo fundado no drama edipiano. Para Freud, há dois pólos: o feminino/passivo e o masculino/ativo. Nesta arena, a figura paterna se constitui na grande ameaça ao filho, por ser o pai o portador do poder da castração e de inscrever a falta no filho, tornando-o, assim, uma mulher. A falta é tomada como algo comum na mulher, mas não no homem. Existe, assim, a possibilidade do medo da castração se desenvolver em perversão masoquista, na medida em que o medo leva o menino a assumir um papel passivo para aplacar o impulso castrador do pai e, assim, conquistar seu amor. Ser punido, espancado pelo pai, segundo Freud,

não é apenas o castigo pela relação genital proibida [com a mãe], mas também o substituto regressivo daquela relação, e dessa última fonte deriva a excitação libidinal que se liga à fantasia a partir de então, e que encontra escoamento em atos masturbatórios. Aqui temos, pela primeira vez, a essência do masoquismo. (1974 [1919], p. 235)

Deleuze propõe uma revisão dessa cena comentada por Freud. Começa por recusar a fusão freudiana entre sadismo e masoquismo, conferindo independência a esse último. Deleuze irá, então, retornar à fonte literária da qual deriva os termos em questão para apontar as diferenças irreconciliáveis entre a escrita de Leopold von Sacher-Masoch e o Marquês de Sade, não apenas em termos sexuais, mas também, e

principalmente, em termos estilísticos e narrativos. Uma das principais marcas dessa diferença está no contrato masoquista desenvolvido nas obras de Sacher-Masoch. Em romances como *A Vênus das peles*, Sacher-Masoch aposta no caráter pedagógico da relação sexual. De acordo com Deleuze, estamos diante de uma vítima que procura um alçoo a quem precisa educar e persuadir de forma a concretizar suas estranhas fantasias. A subjetividade masoquista requer, pois, um contrato onde se estabelecem as regras, os papéis e as posições. O masoquista, podemos dizer, é um exímio *meutteur-en-scène*, um grande encenador que parte do contrato onde estão colocados história e personagens, ações e expectativas. O masoquismo é, ao mesmo tempo, teatro e realidade, performance que cria um mundo.

Deleuze afirma que é o contrato firmado com a mulher que constitui o elemento essencial do masoquismo. A relação funciona como uma ruptura entre desejo e prazer: se o prazer é uma interrupção no desejo, então o desejo precisa sempre postergar o prazer como condição mesma de sua existência. É essa constante tensão criada pela antecipação do prazer (sempre negado pela dor) que constitui o processo ininterrupto do desejo. O essencial no masoquismo é a espera, o suspense, que se manifesta como uma intensidade física e espiritual plena. Se uma relação sexual normativa se caracteriza pela finalidade do ato do gozo, alcançado através de uma série de ações e reações, a relação masoquista é marcada pela suspensão dessa finalidade, que se perde na expectativa gerada pelas normas do contrato.

Outra propriedade do masoquismo discutida por Deleuze diz respeito à relação entre o humano e o animal. Em *Crítica e Clínica*, Deleuze desafia a compreensão de que os personagens masoquistas, em suas cenas de submissão e regime de treinamento, imitariam animais. O contrato masoquista não estipula “faça como os animais”, mas determina “faça comigo”, entremos juntos em uma zona de indeterminação onde mulher e animal, animal e homem se tornam indiscerníveis (1997, p. 65).

Contudo, a despeito da relevante revisão proposta por Deleuze, sua teorização do masoquismo apresenta um ponto cego; a figura da dominatrix. O próprio Deleuze admite que a mulher cruel não pode ser sádica porque está totalmente imersa na situação masoquista que, em última instância, é determinada pelo homem. São os personagens masculinos de Sacher-Masoch que desenham a máscara e dirigem a performance da dominatrix. Ou seja, em Deleuze a cena continua sendo heterossexual e a posição da mulher permanece como realização da fantasia masculina². Contudo, como argumentamos mais adiante, o insight deleuziano sobre a temporalidade específica do desejo masoquista pode ser iluminador quando pensamos os filmes de Maria Beatty.

Nesse sentido, Lynda Hart (1998), fazendo a crítica de teóricos como Leo Bersani e Kaja Silverman, para quem a potência libertadora do masoquismo aparece como a sexualidade privilegiada para a produção de um “novo homem” (tanto gay quanto heterossexual), mostra como tais abordagens deixam intactas as construções psicanalíticas do masoquismo feminino onde aos homens é dado ter a experiência masoquista como perversão enquanto as mulheres continuam sendo vistas simplesmente como constitutivamente (ou essencialmente) masoquistas.

² É interessante notar como a proposta deleuziana, nesse momento, parece ter os mesmos limites da teorização da espectadorialidade empreendida por Laura Mulvey em “Prazer visual e cinema narrativo”.

É aqui que gostaríamos de introduzir a diferença que o masoquismo lésbico pode trazer. Os filmes de Maria Beatty podem nos ajudar a pensar elementos que tornam mais complexas (e mais *queer*) as posições da espectadora (e da crítica). Beatty nasceu na Venezuela e se criou nos Estados Unidos, onde iniciou sua carreira como submissa satisfazendo uma clientela de homens heterossexuais. No início dos anos 1990, com uma bagagem artística que incluía performance, passou a dirigir curtas-metragem que tematizavam fantasias masoquistas lésbicas. Nesse sentido, Beatty foi uma das primeiras cineastas a se assumir como lésbica e masoquista e a investir nesse universo como expressão do desejo. Em entrevista ao site *Mailfemale.tv* ela revela que se interessou pelo cinema como forma de explorar a própria sexualidade e de, a partir da sua posição como submissa, poder ter controle sobre as fantasias do começo ao fim³. Ao contrário do mundo criado por Sacher-Masoch, nos filmes de Beatty a mulher cruel é dirigida a partir do desejo de outra mulher. O contrato masoquista em Beatty (nunca explicitado, é preciso que se diga) é estabelecido em termos mais iguais, de forma que a distribuição de poder é mais horizontal. Já há algum tempo Beatty deixa de participar diretamente das cenas e passa apenas a dirigir seus filmes. Esse movimento permitiu que, ao entrar em contato com outras *performers*, ela encontrasse a oportunidade de trazer as fantasias de outras mulheres para as obras, em um sentido de colaboração que enfatiza a transversalidade do desejo e dos poderes.

Beatty caracteriza seus filmes como *erotic noir*, híbridos que aglutinam qualidades do cinema propriamente erótico e sua exploração da sexualidade, e do cinema *noir*, principalmente na qualidade fotográfica das obras. Contudo o aspecto propriamente *noir* pode ser melhor percebido em filmes como *The black glove*, *Let the punishment fit the child* e *Ladies of the night*, com sua fotografia em preto e branco contrastada e personagens sombrios. Visualmente, o conjunto da obra remete, ainda, à ficção científica (*Post Apocalypse Cowgirls*), ao cinema mudo (*The elegant spanking*), ao cinema independente estadunidense (*Skateboard kink freak*), ou seja, há uma fluxo de referências cinematográficas que denotam um repertório cinéfilo.

Um desafio que o cinema de Beatty nos coloca é pensarmos em termos da construção da espectacularidade quando nos deparamos com o ponto de vista da mulher submissa que é, também, a *metteur-en-scène*. Suas obras embaralham questões de gênero (cinematográfico e social) e sexualidade ao privilegiar o ponto de vista da submissa, perspectiva em geral ausente na pornografia BDSM. Essa ausência encontra analogia na inadequação de abordagens que apostam que a mulher dominante na relação sado/masô representa uma inversão das relações patriarcais e que isso deveria ser valorizado, enquanto as mulheres submissas apenas reiterariam o patriarcado. Rosalind Galt (2010) propõe que está na hora de revermos essa alegorização de relações de poder que nos dá, na verdade, um modelo limitador das políticas do desejo.

Interessa-nos pensar o desejo nos filmes de Beatty para além dos termos freudianos e alegorizantes. Para Freud a noção de desejo está relacionada a uma falta, ao desejo de possuir algo que complete uma falta. Em Deleuze temos o desejo como algo experimental, imprevisível e produtivo em si mesmo. Os filmes de Beatty articulam

³ A expressão utilizada por Beatty é “I wanted to take charge from the bottom, *topping from the bottom*” (grifo nosso), indicando o trânsito de poder que há nas relações em seus filmes.

essa vocação experimental do desejo nas inúmeras cenas que constrói, a cada vez produzindo uma nova máquina desejante. O desejo masoquista nos coloca um paradoxo: sendo a masoquista uma educadora (afinal, é ela quem determina os termos, limites e cenários da relação), ela parece não aprender a lição que a dor inflige, voltando sempre às situações doloridas. A masoquista parece viver em eterno esquecimento da dor anterior e em permanente expectativa da dor que virá. Marco Abel no ajuda a compreender a subjetividade masoquista não como um sujeito hegeliano que não aprende com seus erros, mas como produção política. Do masoquismo emana uma temporalidade singular baseada no fetiche que, de acordo com Deleuze, não tem valor simbólico, mas se apresenta como uma imagem congelada, uma fotografia à qual se retorna para exorcizar as consequências do movimento e que representa o último ponto no qual ainda é possível se acreditar (*Sade-Masoch*, p. 31). O universo de Beatty, composto por quadros onde cada cena se coloca em um espaço fechado, invariavelmente retoma fetiches, sejam sapatos, artigos de couro, brinquedos eróticos. Além disso, são várias os momentos de *bondage*, ou seja, o corpo mesmo é posto nessa desaceleração da imagem, amarrado a um estado de espera e cortando o circuito da ação/reação que caracteriza o movimento cotidiano.

Em *The elegant spanking* (1995) os créditos iniciais já estabelecem a noção de autoria partilhada entre a dominadora e a submissa, evidenciando a horizontalidade da relação de produção. Em seguida, a dominadora, interpretada⁴ por Rosemary Delain, dança em frente ao espelho, claramente satisfeita consigo mesma, equanto ao fundo, Kitty, a empregada doméstica interpretada por Maria Beatty, observa discretamente. Kitty delicadamente arruma o arranjo de rosas sobre a mesa, roubando, do espelho, imagens de sua patroa se masturbando. Os olhares são rápidos e marcam bem a construção do ponto de vista do filme: é através da submissa que se dá a focalização. São seus olhares e gestos que conduzem a câmera, é a sua espera que determina a temporalidade do filme. Além disso, intertítulos trazem fragmentos do fluxo do pensamento de Kitty, como “Será que ela pensa em mim? Acho que não”. É essa focalização que permite a experiência da espera, não apenas na antecipação do próximo golpe ou na dilatação do tempo dos gestos, mas na repetição de situações, como a ingestão da urina da dominadora, reiterada pela edição, e que marca uma pausa na ação.

Assim, podemos entender o corpo masoquista como uma espécie de imagem-cristal, agregando temporalidades diversas. O corpo masoquista lésbico coloca em questão, através de sua performance, não apenas as temporalidades teleológicas, mas, também, nos permite observar, em suas intensidades afetivas, o cinema não apenas como um teatro onde se representam fantasias, mas, antes de tudo, como um fábrica onde o desejo se produz. Elena Del Rio pressupõe essa capacidade afetiva do corpo em performance quando diz que

⁴ É uma pena que percamos, em português, o jogo de palavras presente no verbo inglês *to play*, que significa interpretar e jogar. A cena sadomasoquista é, antes de tudo, um jogo do desejo, de maneira que as performances nos filmes imbricam em um mesmo gesto o distanciamento de um “interpretar” outra pessoa e a imersão do “jogar” com as regras e papeis.

da concepção feminista psicanalítica [ela está se referindo à teorização de Laura Mulvey] da mulher como fetiche visual se segue que o corpo da *performer* é considerado um corpo exaustivamente escrito. Supostamente colonizado pela linguagem/discurso, desejo, fantasia do outro, o corpo da mulher raramente se vê capaz de escrever seu próprio significado ou de escapar momentaneamente da zona do significado explicável⁵ (p. 5).

Esse corpo masoquista que exala imagem-tempo é um corpo também do vidente na expectativa da dor. A focalização centrada na submissa que caracteriza os filmes de Beatty abre espaço para a produção de novos significados, ou mesmo, como é comum à escrita masoquista discutida por Deleuze, para que a linguagem tartamudeie. Linda Williams, em *Hard Core*, aponta as dificuldades que os atos extremos de [sado]masoquismo trazem para a espectadora. Ela coloca uma questão ética: a violência sexual é uma representação ficcional ou uma realidade encenada? (“Is violence a fictional depiction, or is it an enacted reality?” p. 201). No entanto, diante da potência cronogenética das imagens-tempo produzidas pela desaceleração da relação masoquista, o problema ético descrito (e criticado) por Williams perde sua força. O problema do realismo em filmes masoquistas lésbicos de Beatty vai além do apelo icônico de uma imagem cuja vocação é se parecer cada vez mais com o real pré-filmico, de forma que atos extremos deveriam ser desvalorizados por mostrarem o real “real demais”, sem oferecer uma interpretação dessa realidade (argumento baziniano). Mas vai, também, além da defesa posta por William para quem o *hard core* sadomasoquista envolve não apenas as últimas técnicas e parafernalias para atingir mais e melhores orgasmos, mas também uma clara confrontação com os pólos oscilantes de nossas identidades de gênero e o papel que o poder desempenha nelas (p. 228).

Se pensarmos como Giorgio Agamben (2007), podemos “considerar que o cinema entra numa zona de indiferença em que todos os gêneros tendem a coincidir; o documentário e a narração, a realidade e a ficção. Faz-se cinema a partir das imagens do cinema.” A pornografia de Maria Beatty confunde mundo e filme, ou, antes, produz um mundo em forma de filme. Não é tanto a pretensa proximidade do real de vídeos amadores que proliferam na internet, ambientados em salas de estar emprestadas ou em dormitórios de universitários. Mas também não apresentam impulsos narrativos mais complexos. O que temos no contrato masoquista celebrado entre Beatty e as outras *performers* e entre o filme e a espectadora é uma aliança ética que nos chama à responsa/bilidade (termo traduzido a partir de *response/ability*, de Marco Abel).

Contudo, Agamben erra ao generalizar e dizer que o pornô faz “como se houvesse sempre o que ver, ainda e sempre imagens por detrás das imagens” (2007). A imagem-tempo, desacelerada de Maria Beatty vai contra essa generalização. Se, no mundo, criamos canções e danças de guerra, de trabalho, de família, o sexo e o desejo introduzem sínopes nessas canções. O sexo e o desejo desorganizam modos de ser e abalam nossa soberania. É preciso uma subjetividade masoquista para desestabilizar o sujeito dentro e diante da tela, redistribuindo, assim, forças e linhas de fuga. Abandonar a ilusão de soberania. Assistir aos filmes de Maria Beatty como uma prática convulsa de abertura radical à espera do próximo golpe.

⁵ From the feminist psychoanalytic conceptualization of the female performer as visual fetish it follows that the performer’s body is considered an exhaustively written body. Allegedly colonized by another’s language/ discourse, another’s desire, another’s fantasy, the female performer’s is rarely a body capable of partially writing its own meanings or of momentarily escaping the zone of explicable meaning. (Tradução nossa)

REFERÊNCIAS

- ABEL, Marco. **Violent affect**: literature, cinema, and critique after representation. Lincoln: University of Nebraska Press, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. O cinema de Guy Debord. **Blog Intermédias**. 17 jul 2007. Disponível em <<http://intermedias.blogspot.com.br/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>>. Acesso em 23 set 2014
- DELEUZE, Gilles. **Sacher-Masoch**: o frio e o cruel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009
- _____. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997
- DEL RIO, Elena. **Deleuze and the cinemas of performance**: powers of affection. Edimburgo: Edinburgh UP, 2008.
- FREUD, Sigmund. (1919). Uma criança é espancada: uma contribuição ao estudo das perversões sexuais. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 17
- _____. (1924) O problema econômico do masoquismo. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 19
- GALT, Rosalind. Perverse aesthetics: Maria Beatty, masochism and the cinematic. **World picture 4**. Spring 2010. Disponível em <http://www.worldpicturejournal.com/WP_4/Galt.html>. Acesso em 23 set 2014.
- HART, Lynda. **Between the body and the flesh**: performing sadomasochism. Nova York: Columbia UP, 1998.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições, Graal, 1983
- SONTAG, Susan. A imaginação pornográfica. In: **A vontade radical**: estilos. São Paulo: Companhia das Letras, 1987
- WILLIAMS, Linda. **Hard core**: power, pleasure, and the “frenzy of the visible”. Berkley: University of California Press, 1999.

Recebido em 26/09/2014. Aprovado em 20/11/2014

Title: *Let the punishment fit the viewer: masocriticism of Maria Beatty's films*

Abstract: *Pornography has traditionally been seen as one of the most perfect expressions of phallogocentric oppression. This proposal aims at challenging this perception by questioning the lesbian spectator's position in relation to the masochistic films by American filmmaker Maria Beatty. Drawing from Deleuze's theorization of the masochistic contract and of temporality in modern cinema, we point out that the staging of masochistic scenes slows down the movement-image and eventually creates time-images. The sexual economy in Beatty's films, thus, distances itself from the pre-Oedipal universe described by psychoanalytical theories; what they do is create desiring machines that demand a radical fragmentation of the spectator's body. In the model we propose, the masochistic spectator is a subject that is yet to be constructed through and in the masochistic practice of viewing. This subject-to-come, bound to postpone pleasure in expectation of pain, has a valuable critical lesson to teach us: when facing easy representational gratification with images of sex and violence we are invited to delay pleasure, to slow down judgement. Therefore, we intend to show how pornography can be considered a creative experiment which, by displacing well-established positions for the spectator, presents us with open, cruel and necessary images.*

Keywords: *Pornography. Lesbianism. Masochism. Maria Beatty.*

BRASIL, UNA NACIÓN EROTIZADA. LAS REPRESENTACIONES DE LA MUJER MULATA EN A REVISTA DO HOMEM (1975-1978)

Veronica Giordano¹

Resumen: *A Revista do Homem fue la versión brasileña de la revista Playboy, publicada bajo licencia norteamericana por la Editora Abril desde agosto de 1975. A Revista do Homem apareció en el contexto de la dictadura instaurada con el golpe de Estado de 1964. Recortamos el período agosto 1975 - julio 1978, durante el cual el nombre Playboy estuvo prohibido en razón de la censura. De las imágenes publicadas en el período seleccionado, centraremos nuestro análisis en las aparecidas en la sección “Mulher” del número de febrero de 1976, por ser representativo de un conjunto de similares características. Se trata de un ensayo fotográfico sobre una reconocida mulata del mundo del entretenimiento nocturno: Marina Montini. Proponemos explorar cómo aparece representada en Homem la mujer mulata, qué significados aportan esas representaciones porno-eróticas en relación con la construcción del orden político y social promovido por la dictadura y cómo se ubica la revista en ese proceso.*

Palabras clave: *Playboy. Pornografía. Dictadura. Nación. Brasil.*

INTRODUCCIÓN

A Revista do Homem fue la versión brasileña de la revista *Playboy*, publicada bajo licencia norteamericana por la Editora Abril desde agosto de 1975. Proponemos explorar cómo aparece representada la mujer mulata en sus páginas y qué significados aportan esas representaciones porno-eróticas en relación con la construcción del orden político y social en tiempos de dictadura. Entendemos, como sostiene Roger Chartier (1992), que las representaciones forman parte de luchas sociales por el poder y son tan importantes como las luchas económicas, y que su análisis puede develar los mecanismos por los cuales un grupo impone, o intenta imponer, una cierta concepción del mundo social.

A Revista do Homem apareció cuando la dictadura instaurada con el golpe de estado de 1964 iniciaba su fase de “distensão lenta, gradual e segura” propuesta por el gobierno del general Ernesto Geisel (1974-1979). Recortamos el período agosto 1975 - julio 1978, durante el cual la Editora Abril tuvo prohibido utilizar el nombre *Playboy* en razón de la censura. Desde el 13 de diciembre de 1968 estaba vigente el *Ato Institucional* N° 5 (AI-5) que había introducido la censura previa y severas medidas de “seguridad nacional”.² Con este acta en vigencia y la aplicación de medidas que

¹ Doctora en Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires y Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), con sede en el Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe (IEALC), Facultad de Ciencias Sociales. CV en Grupo de Sociología Histórica de América Latina (GESHAL). E-mail: veronicaxgiordano@gmail.com.

² Además del AI-5, se había dictado una nueva Constitución (1967), una nueva Ley de Prensa (N° 5.250 del 9 de febrero de 1967) y la Ley de Seguridad Nacional (N° 898 del 29 de septiembre de 1969).

ajustaron los mecanismos de la política a favor del poder militar, el alcance de la proclamada “distensión” fue tibio.³ Recién a mediados de 1978 la revista adoptó el emblemático nombre *Playboy*, y recién a fines de ese mismo año se derogó el AI-5.

Basada en la Doutrina de Segurança Nacional (DSN) con énfasis en el Desarrollo, la dictadura puso en marcha un proceso de modernización con industrialización. En su dimensión cultural, este proceso absorbió sin mayores inconvenientes el binomio erotismo/pornografía en la circulación y el consumo de nuevos productos culturales, como fue el caso de las revistas denominadas “masculinas”.⁴ En tanto tal, *Homem* fue sin duda un producto de la cultura de masas de su época.

Siguiendo la propuesta de Peter Burke (2005), entendemos que las imágenes pueden fungir de testimonio histórico. En *Homem*, una revista en la cual la visualidad es un elemento vertebrador de su identidad, las imágenes son un componente valioso y todavía poco explorado para la indagación histórica. Creemos que a través del análisis de las imágenes de la mujer mulata publicadas en *Homem* se puede dar cuenta de los alcances del proceso modernizador de la dictadura. La mujer mulata fue símbolo de la exuberancia de la naturaleza con la que se identificó el “ser nacional” de Brasil en tiempos de dictadura, cuando DSN mediante fue utilizado para amalgamar las diferencias sociales y promocionar al país como “o país do futuro”. En este artículo, no buscamos tanto analizar el binomio raza-género, aunque seguramente reflexionaremos sobre estas categorías, sino más bien mostrar cómo se construyen en las imágenes porno-eróticas de *Homem* los estereotipos de varón y mujer en relación con la figura de la mulata y cómo ésta ingresa discursiva e iconográficamente en el imaginario de nación de la dictadura. Entendemos que la nación, en cuanto discurso simbólico (BARBOSA, 2011), es una construcción donde se negocian las diferencias (étnicas, de género, de clase). Consideramos que la mulata es una “invención” (CORRÊA, 1996) en la que la dictadura buscó cuajar las diferencias sociales.

HOMEM, PORNOGRAFÍA DOSIFICADA

En *The invention of pornography*, Lynn Hunt (1993) señala las implicancias sociales y políticas del género pornografía. Sostiene que entre los años 1500 y 1800 la representación explícita de la sexualidad era una forma de criticar el orden moderno, social, político y religioso considerado legítimo. En el marco de este orden, la pornografía fue erigida como una categoría “regulatoria”: a través la sexualidad como

³ En 1977 se dictó el “Pacote de Abril”, un conjunto de leyes que entre otras medidas instauró la designación directa por parte del gobierno de un tercio de los senadores – los denominados senadores biónicos.

⁴ También en la industria cinematográfica, en el rubro películas clase B, surgió el género “porno-chanchada”, que se hizo popular en los años setenta. Se trata de comedias eróticas que no contenían escenas de sexo explícito. En buena medida, la popularidad se debió, por un lado, a la censura aplicada por el régimen a toda forma de pornografía, que obligaba a edulcorar las producciones pornográficas, y por otro lado, a las obligatorias cuotas de cine nacional que debía proyectarse en las salas, lo cual animó a muchos empresarios a incursionar en la producción cinematográfica de bajo costo de películas clase B (DENNISON, 2006, p. 136).

fantasía, ésta regulaba la excitación sexual; incorporando ideas de la ciencia, la literatura, la filosofía, la política, se establecía un canon de heterosexualidad normal y normada.

Como sostiene Linda Williams (2004), en *Porn studies*, la industria del porno hoy puede hacer parecer a un poster de una *pin-up girl* como un producto habitual. Pero no hay que olvidar que la pornografía es un elemento de la cultura y por lo tanto cambiante, es decir, histórico (y tiene una historia, como bien ha mostrado Hunt). Desde esta perspectiva, hay que señalar que en los años en los que centramos nuestro análisis, 1975-1978, la genitalidad no formaba parte del repertorio de lo pornográfico en *Homem* pero tampoco en *Playboy* de Estados Unidos, de donde la revista brasileña tomaba algunos de sus contenidos.

Sin embargo, la ausencia de genitalidad no debe conducirnos a concluir que *Homem* no era una revista pornográfica. Ahora bien, ¿*Homem* se autodefinía como tal? No.

En Estados Unidos, *Playboy* tenía la competencia de *Penthouse* (desde 1969) y *Hustler* (desde 1974), ambas revistas más explícitas en sus figuraciones sobre el sexo y la sexualidad y socialmente reconocidas por su inscripción en el campo de la pornografía. Por ello, en los años setenta, para competir en el mercado con estos nuevos productos, *Playboy* actualizó su perfil y comenzó a incorporar la genitalidad como parte de su repertorio visual y discursivo. Con todo, puede acordarse (siguiendo a PIZULO, 2011, p. 8) que *Playboy* no se asumió como revista pornográfica y mantuvo su perfil de artefacto cultural de calidad para el consumo de masas. En Brasil, contemporáneamente, *Homem* siguió la misma línea de erotización de la vida cotidiana antes que la pornografización de los cuerpos. Podemos decir que, como la *Playboy* de Hugh Hefner, *Homem* abordó la pornografía pero evitó el encasillamiento en ese rubro. En el caso de Estados Unidos, esto no fue ajeno a la radicalidad del movimiento feminista anti-porno, que adquirió mayor visibilidad hacia fines de 1970. Y en el caso de Brasil, seguramente fue un factor condicionante la censura, tanto legal como de hecho, impuesta por la dictadura.

Así, *Homem* se autodefinió como una revista masculina, que interesaba al hombre en un espectro amplio de temas. La nota editorial publicada en el primer número definía el perfil de lector en estos términos:

Homem exigente num país que se transforma dia a dia. Nunca, como agora, existiram maiores oportunidades para o homem conhecer-se melhor e entender o mundo que o cerca. [...] Entendendo seu mundo torna-se exigente, na medida que vê as coisas com lucidez e ideias arejadas, podendo amar e usufruir o que é bom, sofisticado e belo. [...] Revista que interessa ao homem no seu lazer, no seu prazer intelectual e também profissionalmente.

Y solo después de haber dicho esto, *Homem* refirió al objeto de ese amor y disfrute: “Tudo isso sem desprezar as boas coisas da vida: uma bela viagem, o melhor som, boas bebidas, roupa elegante, um belo jate. E, naturalmente, nas doses certas, um outro assunto de grande interesse: a mulher”. El “assunto de grande interesse”, que era “a mulher”, estaba claro que era la mujer desnuda, o casi desnuda. Pese a ser de “grande interesse”, este “assunto” aparecía, en efecto, en “doses certas”. Así, los ensayos

fotográficos de mujeres eran publicados en dos secciones: “Mulher” y “Poster”, pero ellos ocupaban apenas 10 de las aproximadamente 140 páginas totales que componían cada número.

En agosto de 1975, para anunciar el primer número de *Homem*, la Editora Abril publicó una breve nota en el semanario *Veja* (otro producto de la misma casa editora).⁵ En la mencionada nota, Mauro Ivan Pereira de Mello, responsable de *Homem* y director de la revista *Quatro Rodas* (también producto de Abril), decía que un acuerdo con la *Playboy* de Hugh Hefner les permitía usar “o material [de la revista norteamericana] com a maior liberdade. Ficamos com o melhor e abandonamos o que não tem interesse para o leitor brasileiro” (*Veja*, 13 Agosto 1975, p. 26). Abril anunciaba así la impronta nacional que tendría *A Revista do Homem*. En este marco, las mujeres retratadas en las páginas de la revista eran en general mujeres brasileñas, muchas veces figuras reconocidas en la escena cultural local.⁶

Por entonces, la norteamericana *Playboy* había tenido un pronunciado descenso de las ventas, en buena medida a causa de la ya mencionada aparición de las competidoras *Penthouse* y *Hustler*. Esto, sumado a la incipiente tendencia a la transnacionalización del capital, animó la “exportación” de la marca a otros países: Alemania (1972), Italia (1972), Francia (1973), México (1976) y España (1978). Así, hacia 1975, después de varios intentos frustrados de acuerdo con la *Playboy* de Hefner, la Editora Abril consiguió el permiso para lanzar *A Revista do Homem*, con materiales traducidos de la original en inglés y otros de cuño propio.

En Brasil, desde comienzos de 1970 regía el decreto-ley 1077, que siguiendo el artículo 153 de la Constitución disponía: “não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos costumes”. La norma buscaba “proteger a instituição da família”. Así, el gobierno prohibió las publicaciones “obscenas”, con el argumento que “tais publicações e exteriorizações estimulam a licença, insinuam o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade Brasileira”. Era un asunto de Seguridad Nacional: “o emprêgo dêsses meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional”.⁷ La fiscalización y la censura quedaban a cargo del Ministerio de Justicia, a través del Departamento de Policía Federal (art. 2).

⁵ Se trataba de una práctica frecuente de la empresa editorial: promocionar un cierto producto utilizando las páginas de sus otros productos que eran afines por el tipo de lector al que apuntaban, en este caso el varón de clase media.

⁶ Hasta abril de 1977, cuando fue autorizada la utilización del conejito símbolo de la marca *Playboy* y la leyenda “Com o melhor da Playboy” en tipografía pequeña junto al nombre *A Revista do Homem*, todas las imágenes de tapa fueron de producción local. En todas se fotografiaban parejas porque la fotografía de una mujer sola era considerada más incitante (y por lo tanto más pornográfica) por parte de los censores. A veces el varón aparecía de modo evidente, otras veces su presencia se adivinaba por la sola presencia de una mano apoyada sobre el cuerpo de la mujer o un brazo rodeándolo. En abril de 1977 *Homem* no sólo retrató una mujer sola, sino que la imagen de tapa de esa mujer estaba tomada del número de febrero de 1976 de la *Playboy* de Estados Unidos. A partir de entonces, Abril intercaló tapas licenciadas con tapas de producción local, una estrategia que aseguraba colocar el producto en el mercado brasileño usufructuando el prestigio de la marca norteamericana.

⁷ Decreto-ley N° 1077, 26 de enero de 1970. Firmado por el presidente Emílio Garrastazu Médici (1969-1974).

En estas circunstancias, como ya se ha dicho, Abril tuvo que desistir del nombre *Playboy* y adoptar el más cauto título *A Revista do Homem*. Optó por los disimulos en las fotografías e imágenes, una estrategia de eficiencia comercial que garantizaba tanto la continuidad de sus publicaciones como de las relaciones de sus propietarios, la familia Civita, con las altas esferas del Estado y la sociedad. Aunque no siempre del todo adecuados a los supuestos “valores morais da sociedade Brasileira”, los productos de la Editora Abril fueron tolerados por el régimen en buena medida gracias a la alianza tecno-burocrático-militar con la burguesía nacional y el capital extranjero que era soporte de la dictadura (BRESSER-PEREIRA, 1978).

La Editora Abril era una empresa poderosa (y aun hoy lo es). Fue fundada hacia fines de los años cuarenta por Victor Civita. Nacido en Estados Unidos, en el seno de una familia judío-italiana, Víctor llegó a Brasil animado por su hermano César, quien en 1941 se había instalado en Argentina y fundado allí la (primera) Editora Abril. César había adquirido la representación de los derechos para América Latina de los productos de la compañía de Walt Disney y con miras de expandir los negocios, creó la firma Abril en Brasil en 1947. Pero la nueva empresa nunca operó hasta que Víctor se hizo cargo de ella en 1949 (MIRA, 2001; SCARZANELLA, 2009).

Abril de Brasil enseguida se catapultó como empresa exitosa con la publicación de *O Pato Donald* dirigida al público infantil. Luego, en el marco de la experiencia desarrollista del gobierno de Juscelino Kubitschek (1956-1961), creció y diversificó su oferta. En los años sesenta, lanzó productos que con el tiempo se volvieron íconos de la marca: *Quatro Rodas* (1960), *Claudia* (1961), *Realidade* (1966), *Veja* (1968). Y en 1973, *Nova*. Este conjunto satisfacía un amplio espectro de segmentos sociales de la clase media brasileña surgida durante el impulso modernizador de los años previos, una clase media que fue interpelada como consumidora por parte del modelo de seguridad y desarrollo de la dictadura instaurada en 1964.

Así se publicó: *Quatro Rodas* para los varones consumidores de la industria del automóvil y del turismo de carretera; *Claudia* para las mujeres que cada vez más buscaban acercarse a las pautas de consumo de las mujeres modernas de Europa y Estados Unidos; *Realidade* y *Veja* para los jóvenes universitarios y sectores intelectuales en general interesados en la actualidad política; y *Nova* para la “nueva mujer”, aquella que después de la revolución de la píldora y la minifalda ya no se identificaba tanto con el imaginario doméstico que predominantemente pregonaba *Claudia*.

En este marco, *Homem* fue una novedad editorial. Pero no era la primera publicación brasileña que incursionaba en el segmento de revistas masculinas. En noviembre de 1966 había aparecido *Fairplay: a revista do homem*, de la Editora Efecê de Rio de Janeiro (hasta agosto de 1971, pues fue gravemente afectada por el clima de censura y represión). *Fairplay* publicaba fotos de mujeres semidesnudas, pero se insertaba en el circuito de la industria cultural acompañando esas imágenes de artículos de interés general y con un diseño gráfico de calidad. En mayo de 1969, apareció la revista *Ele Ela*, de la empresa Bloch Editores, cuyo *slogan* era “uma revista para ler a dois”, también con el mismo perfil de industria cultural moderna. En 1974 apareció *Status*, de la Editora Três, que llegó a tener una tirada de 700 mil ejemplares, compitiendo con *Homem* (hasta 1987, cuando aquella dejó de editarse) (MIRA, 2001; SCALZO, 2003).

Asimismo, los temas relativos a la vida erótica y sexual de las personas no fueron privativos de las revistas que se inscribían en el segmento de revistas de hombres. También algunas revistas de actualidad dirigidas al público en general pusieron en discusión temas relativos al sexo. En enero de 1967, el N° 10 de la revista *Realidade* presentó una edición especial titulada “A Mulher Brasileira Hoje”. En la tapa, se leían frases tales como “Pesquisa: O que elas pensam e querem”, “Confissões de uma moça livre”, “Ciência: O corpo feminino”, “Eu me orgulho de ser mãe solteira”, “Por que a mulher é superior” e “Assista a um parto até o fim”. El ejemplar nunca llegó al público. El 30 de diciembre de 1966, el número fue incautado por orden de la justicia, que la censuró por considerarla obscena y atentatoria contra la honra de la mujer (*Veja Mulher*, mayo de 2010).

El 13 de agosto de 1975, para acompañar el lanzamiento de *Homem*, la Editora Abril abordó el tema del sexo desde un punto de vista científico titulado en la tapa de su revista *Veja*: “A Ciência do Sexo”. Muy probablemente, el tratamiento científico del asunto daba a las cuestiones relativas al sexo un marco de legitimidad dentro del cual Abril buscaba cobijar su flamante producto.

Con una combinación de materiales propios e importados, en su primera entrega *Homem* se presentó con una nota editorial firmada por el propio Victor Civita con el título: “De homem para homem”, que luego devendría una sección fija de la revista. A continuación, el subtítulo presentaba una cadena de sentidos muy elocuente para el análisis de la revista en relación con el proceso de construcción del orden social y político de la dictadura. Dice: “Uma nova revista”; “Um país novo”; “Um novo homem” (*A Revista do Homem*, agosto de 1975, p. 5). En efecto, la revista era “nueva”, pero el país también lo era. Así se fijaba un sentido de identidad entre la revista y la nación. *Homem* se plegaba al clima de la autodenominada “Revolução” de los militares en el poder, cuyo objetivo era crear un Brasil “nuevo”. En estas circunstancias, no extraña que *Homem* fuera una revista bien tolerada por el régimen.⁸

Durante el gobierno de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), el “milagre econômico” dio a las clases dominantes razones suficientes para convencerse de la capacidad de potencia emergente de Brasil. El nacionalismo se exacerbó y en ese clima Editora Abril se plegó a la propaganda promovida desde el gobierno de la dictadura, que invitaba a “descubrir” Brasil. Como sostiene Maria Celeste Mira (2001, pp. 43-68), Abril hizo esto desde las páginas de *Claudia* y de *Veja*, por ejemplo. Pero, a partir de agosto de 1975, también lo hizo desde *A Revista do Homem*. “Descubrir” Brasil era la consigna promovida por la dictadura para “integrar” las diferencias en un todo homogéneo: la nación. En este contexto, *Homem* salió al mercado con licencia de *Playboy* pero con un claro mensaje de producto de la industria nacional (GIORDANO, 2013).

Homem se sumó al proceso de modernización cultural en curso desde los años sesenta, pero no tuvo ni el discurso didáctico-iniciático ni el discurso médico-moralista de las revistas para mujeres de la década del sesenta. La revista delimitó, para hombres

⁸ *Playboy* de Brasil estuvo en la mira de los censores, pero sus editores pudieron maniobrar con astucia los obstáculos impuestos por la dictadura evitando la prohibición total de la publicación (GIORDANO, 2014).

y mujeres, una cotidianeidad sexuada en la cual el sexo estaba omnipresente y su fin era la satisfacción del deseo antes que la reproducción. A diferencia de la década previa, *Homem* se reapropiaba y actualizaba los postulados de la liberación sexual sesentista mostrando la desnudez con fines comerciales y de masividad.

Elizabeth Fraterrigo (2009, p. 9) sostiene que “al subrayar el nexo entre las esferas de producción y consumo, trabajo y placer, Hefner colocó el consumo privado como llave del crecimiento económico y por lo tanto del bienestar de la nación”, ofreciendo “una resolución de las tensiones entre hedonismo y objetivo nacional” propias de los años de la segunda posguerra.⁹

En Brasil, dos décadas más tarde, *Homem* también asoció el estilo de vida del *playboy* con el bienestar de la nación, pero en ese momento los objetivos nacionales fueron los fijados por la dictadura. Durante el gobierno de Médici, la institucionalización del poder autoritario y el extraordinario crecimiento del PBI propiciaron la afirmación de una imagen de Brasil como “Brasil Grande”, “Brasil Potência”, el Brasil del “ame-o ou deixe-o”, que siguió en vigor en los años siguientes como una de las ideas-fuerza legitimadora del orden autoritario.¹⁰ Como se ha dicho, con objetivos políticos informados por la Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento, esta imagen se edificó junto a otra que era subsidiaria, la de una Nación política y socialmente “integrada”. En efecto, desde la Escola Superior de Guerra se había definido como “Objetivo Nacional” la “integración física, política, económica o social de una Nación” (NINA, 1979, p. 35). La mulata fue uno de los símbolos con los que se representó la supuesta “integración” y “grandeza” de la nación.

HOMEM, MULHER, MULATA

Las imágenes de mujeres mulatas aparecen casi exclusivamente en las secciones “Mulher” y “Poster”, estando prácticamente ausentes en las caricaturas, publicidades y demás secciones de la revista. A diferencia de la sección denominada “Poster”, ubicada en las páginas centrales de la revista, y en la cual en general posaban mujeres desconocidas o muy poco conocidas, en la sección “Mulher” las retratadas eran mujeres de cierto reconocimiento.

De las imágenes publicadas en el período que recortamos para nuestro análisis, por cuestiones de espacio, seleccionaremos las del número de febrero de 1976, aparecidas en la sección “Mulher” (con algunas referencias a otras secciones relacionadas). Se trata de un ensayo fotográfico de Paulo Luiz Fischberg sobre una reconocida mulata del mundo del entretenimiento nocturno: Marina Montini.

⁹ En un sentido similar, Beatriz Preciado (2010) detecta la emergencia de un nuevo discurso sobre el sexo y la sexualidad en el contexto de la Guerra Fría en Estados Unidos y señala especialmente la emergencia de nuevos códigos de representación de la masculinidad: *Playboy* pone en cuestión el orden espacial, provocando una “revolución” del espacio doméstico, que aparece colonizado por los varones a través del prototipo de *playboy* en bata de seda y pantuflas en su cuarto de soltero. Así, según la autora, la “pornotopía” emerge como una contranarrativa del modelo de familia nuclear, unidad de producción y consumo de las sociedades modernas.

¹⁰ Tales eran los *slogans* de la dictadura para significar las alternativas posibles: aceptar el poder autoritario o partir al exilio (en el mejor de los casos, pues también hubo muerte violenta y prisión política).

Tanto en las imágenes como en los textos que las acompañan, Montini no escapa a los rasgos que definen el estereotipo de mujer de *Playboy*, es decir una mujer siempre dispuesta al sexo y con expectativas puestas fuera del tradicional espacio doméstico, es decir, una mujer presentada como una profesional que encuentra en el desempeño de su profesión (lo cual le da un signo de distinción respecto del trabajo asalariado) un ámbito de liberación (de las ataduras tradicionales). Así cuando en el texto se lee: “Minha vida pessoal fica em completo segundo plano quando trabalho. E como trabalho desde os 17 anos...”, no debe entenderse un lamento sino más bien que la “bela mulata” anunciaba de ese modo su condición de soltera, apetecible para los varones de clase media urbana. Y con la frase “ainda não encontrou o amor”, Marina se presentaba como “livre para amar” – tal el título con el que se abría la secuencia de fotos de la mulata en *Homem* – (*Homem*, febrero de 1976, pp. 36-41).¹¹

Uno de los textos que acompañaba a una de las fotos de Marina Montini decía: “Marina não desfaz das mulheres feministas, mais deixa bem claro: ‘Eu é que não visto uma camisa dessas’“. En la foto, Marina aparece retratada sentada sobre el césped, como un animal echado, con el torso desnudo, solo un seno se adivina de perfil, el otro aparece cubierto por su largo y oscuro cabello trenzado.

En las páginas de *Homem*, fue frecuente la alusión al feminismo. Muy probablemente estas referencias cubrían una doble intención. Por un lado, mostrar a la revista con un discurso de actualidad, hoy diríamos “políticamente correcto”, pues en 1976 el feminismo era una divisa que había adquirido notoriedad, fuera por las adhesiones que concitaba o por las críticas que provocaba. Por otro lado, y relacionado con lo anterior, *Homem* buscaba las maneras de no ser abiertamente ofensivo para las mujeres, quienes después de todo debían sentirse interpeladas para satisfacer al *playboy* que la revista promocionaba.

Mientras que otras revistas, como la irreverente *O Pasquim*, comprometieron “seu propósito libertário, ao assumir uma postura misógina, voltando sua mordacidade, igualmente, para as mulheres que se decidiram pela luta com vistas a atingir direitos e/ou que no seu cotidiano assumiam atitudes consideradas como inadequadas à feminilidade e às relações estabelecidas entre os gêneros” (SOIHET, 2005, p. 594), *Homem* fue condescendiente con la lucha de las mujeres por sus derechos. Era una cuestión de supervivencia, si la revista quería instalar la idea de un varón del tipo *playboy*, necesitaba cuestionar las relaciones establecidas entre los géneros. En esto el discurso de *Homem* se acoplaba al de las feministas (quienes, por su lado, no dejaron de atacar la marca *Playboy* y las revistas masculinas en general por ser promotoras de la mercantilización del cuerpo femenino).

No obstante, hay que aclarar que *Homem* fue condescendiente con el feminismo en “doses ciertas”, pues como queda demostrado en el texto citado arriba (“‘Eu é que não visto uma camisa dessas’“), obviamente la incitación al consumo de la (semi)desnudez femenina estaba siempre antes que cualquier atisbo de promoción de las ideas feministas.

¹¹ Las fotos del ensayo en cuestión pueden verse en <http://garotadaplayboy.blogspot.com.ar/2012/01/playboy-revista-homem-1976-marina.html?zx=135c40d5411d5f0a>. Consultado por última vez el 19 de septiembre de 2014.

Hasta aquí la figuración de la mulata como objeto sexual no difiere tanto de la figuración de la mujer del *playboy* como objeto sexual. El punto es que Marina Montini es mulata y tal como anuncia el título del ensayo fotográfico que la presenta como “livre para amar”, ella “volta à natureza”.

En las fotos se observa la intención de fundir el cuerpo de la mulata con la naturaleza. En una de ellas, Marina aparece de espaldas, sus nalgas se adivinan desnudas con el simple sostén de una tanga, de la cual solo se ven los hilos que rodean sus voluptuosas caderas. Su dorso aparece surcado por una trenza negra, larga y cubierta de margaritas, como si las flores estuvieran orgánicamente integradas a su cabellera. El fondo es verde, intenso. Marina aparece semidesnuda, simple, sobre el césped, con un horizonte sin marcas. En esta foto, es claro que la mulata es representada como una mujer-animal, que corporiza una sexualidad salvaje.

En los años sesenta y setenta, esta “imagen” de la mulata/naturaleza se erigió como absolutamente positiva, suspendiendo los calificativos que asociaban a la mulata a la amoralidad y el desorden. La identidad mulata/naturaleza condensa sentidos muy abigarrados en las representaciones sociales de Brasil. Estos sentidos tuvieron en Emiliano Di Cavalcanti a uno de sus más conspicuos promotores. Di Cavalcanti fue uno de los creadores de la Semana de Arte Moderna (São Paulo, 1922), que reivindicó lo propiamente brasileño contra el positivismo europeizante. En 1927, realizó el cuadro “Mulatas”, uno de los tantos que caracterizaría su estilo irreverente, en el cual predominaban las mujeres mulatas y el clima de fiesta. En la obra de Di Cavalcanti, las mulatas aparecían en escenas en las cuales resaltaba la sensualidad femenina, reforzada por el recurso a colores fuertes y cuerpos delineados por trazos simples. En los años veinte, esta “imagen” convivía con discursos que descalificaban al sujeto social mulata, por conllevar amoralidad y desorden. Pero con el tiempo, en los años sesenta y setenta, la “imagen” de la mulata fue despojada de cualquier sentido negativo y se consagró como uno de los elementos iconográficos del proyecto de modernización de la dictadura.

El desarrollo económico, resultante de las políticas de industrialización y subsidios de la década previa al golpe de 1964, había dado origen a una nueva clase obrera cuya conciencia de clase fue contrapesada por el denominado discurso nordestino e ideología de la “baianidade”, instrumento de dominación simbólica de las clases dominantes para diluir los conflictos sociales (OLIVEIRA, 1987). Después del golpe, la “baianidade” se convirtió en un proyecto comercial que estuvo fuertemente promovido a través de la naciente industria del turismo. Bahia era presentada como la tierra de la felicidad. Enseguida, esta identidad se proyectó a la nación toda, e incluso también al ámbito internacional. No es casual que en 1966 se hubiera creado EMBRATUR y luego en 1968 se hubiera creado BAHIA TURSA, órgano estadual dedicado al desarrollo turístico de la región. Estas empresas divulgaban la imagen de un Brasil equiparado a “um paraíso de mulatas” y donde el carnaval era el ámbito para toda licencia sexual.

Como en la obra de Di Cavalcanti, donde la mulata siempre aparece fundida con la naturaleza y connotando los placeres de la carne, en otra de las fotos del ensayo que retrata a Marina Montini en *Homem*, la mulata aparece como un individuo del reino

animal, desnuda¹², apoyada sobre sus cuatro extremidades sobre el césped, con la mirada desafiante. En la misma línea que la imagen comentada más arriba, en esta Montini aparece como una mujer hipersexualizada e hipererotizada. Esta representación cercana al mundo animal y la naturaleza salvaje aparece matizada en los textos que acompañan a las fotos. En ellos, Marina Montini es presentada como “estrela” de la noche y como “musa de Di Cavalcanti”.

Por aquel entonces tenía 26 años. Pero, tal como *Homem* coloca en la voz de la modelo, ella había comenzado su carrera a los 17. En 1965 recibió el título “Mulata Quarto Centenário” de Rio de Janeiro, en un certamen que fue parte de los festejos por la conmemoración de la fundación de la ciudad. En 1967 comenzó a posar como modelo del célebre pintor Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), que la había visto retratada en un póster de promoción de la revista *Quatro Rodas* y la contactó para que posase para él. En los primeros años setenta, también trabajó en varias películas marginales (aunque nunca con un papel protagónico), entre ellas “Um uísque antes, um cigarro depois”, una comedia erótica del cine clase B. Y fue parte del elenco que regenteara el empresario Ricardo Amaral en el exclusivo Golden Room del hotel Copacabana Palace. En 1972, también participó del elenco de Brazil Export, una producción del famoso *showman* de la noche carioca Abelardo Figueiredo, montada en el célebre Canecão de Rio de Janeiro.

En los textos, la mulata hablaba en primera persona, ya no era hablada por otros. Además, Marina no era una mulata anónima, sino una mulata con renombre, profesional, cuyo oficio se inscribía en una de las industrias más pujantes de la modernización cultural de la dictadura: el *show business* de la noche carioca y paulista.

No es posible afirmar con certeza si los testimonios de las modelos retratadas en *Homem* eran efectivamente testimonios propios, o si por el contrario la revista ponía en boca de ellas los mensajes que la línea editorial buscaba transmitir. Muy posiblemente esto último haya sido la tónica. El testimonio de Livia Mund permite avanzar en esta segunda hipótesis. Livia había posado para la sección “Poster” del primer número de *Homem* a los 19 años, después de lo cual consiguió afirmar su carrera de modelo en Brasil y en Europa (Alemania, Italia, Suiza), volviendo a posar en *Homem* en el número de marzo de 1978, esta vez ya en la sección “Mulher”. Entrevistada en 2012 por la revista *Quem*, ante la pregunta de si aceptaría posar en las revistas de ahora con la estética que estas tienen hoy (no tan “bem comportadas” como en los años setenta), Livia responde: “Aceitaria se pudesse fazer uma reunião prévia com a produção e o fotógrafo e participar da seleção, o que naquela época não era possível”.¹³ De este testimonio puede deducirse que la voz de las modelos no era muy tenida en cuenta en aquellos años, con lo cual es probable que los textos que acompañaban a las fotos fueran parte de la puesta en escena sugerida por el *staff* editorial.

¹² A diferencia de las pinturas de Di Cavalcanti, en *Homem* la foto de la mulata (y cualquier mujer retratada desnuda) disimulaba las partes íntimas. Es que por la censura, en general obsesionada con las fotos más que con los textos de *Homem*, sólo se podía mostrar un seno de costado, nunca el desnudo podía ser frontal (y lo mismo sucedía con las nalgas). Así, Marina aparece cubriendo con sus brazos, cuá patas de una pantera, sus dos senos.

¹³ *Quem Acontece* (Rio de Janeiro), Agosto 2012. En <http://revistaquem.globo.com/QUEM-News/noticia/2012/08/aos-56-anos-1-capa-da-playboy-livia-mund-e-voluntaria-em-centro-jovem.html>. Visitado en agosto de 2014.

Se tratase realmente de la voz de la modelo o fuese ésta parte de una estrategia editorial, es importante poner de relieve las imágenes textuales que matizan la construcción visual de la mulata *for export*: en los textos hay indicios de una mulata de carne y hueso, mucho más una mulata persona que una mulata “imagen”. Con todo, los matices son muy débiles y la mulata que predomina es la mulata-imagen, que según Mariza Corrêa (1996, p. 48), en los años sesenta y setenta se convirtió en un género “de ser” (“algo assim como o equivalente a um gênero literário”). La autora adjudica un rol importante a Jorge Amado, Emiliano Di Cavalcanti y Oswaldo Sargentelli en esta “invención” del género mulata.¹⁴

¡A tal punto la mujer mulata era una mujer “imaginaria” que hasta podía no ser mulata! En el número de *Homem* de agosto de 1976, en la sección “Pontos de vista”, donde se publicaban las cartas de los lectores, se publica una página de fotos bajo el título “A nudez de Sônia-flor”, en referencia a la película que había llevado la historia de Jorge Amado *Dona Flor e seus dois maridos* a la pantalla grande (*Homem*, agosto de 1976, pp. 8-9). La protagonista era Sônia Braga.

En la carta, el lector celebraba una nota publicada en el número de febrero, el mismo en el cual aparecía retratada Marina Montini, cuyo tópico era “O sexo no cinema nacional”. El lector decía estar informado acerca de la aparición de un “novo ciclo de cinema baiano” y consultaba a *Homem* sobre la veracidad de un rumor: ¿se estaba rodando “Gabriela” (por *Gabriela, cravo e canela*, también de Jorge Amado) con “a deliciosa Sônia Braga toda nua”?

La novela *Gabriela...* había sido llevada a la TV en el muy popular formato de telenovela en 1975, con la misma actriz de protagonista. Como sostiene Corrêa (1996, p. 48), para reforzar la idea de mulata “imaginária”, “a imagem de Gabriela é, muito provavelmente, mais aquela projetada pela Rede Globo do que a imagem textual do romance que leva seu nome”.

En la fase populista-desarrollista (1945-1964) inmediatamente anterior a la instauración de la dictadura, el novelista Jorge Amado había sido uno de los grandes y fundamentales mentores de la exaltación de la cultura de Bahia. En 1945 publicó *Bahia de todos os santos*, el texto que quizás mejor condensa la idea de una identidad baiana fuertemente vinculada a la idea de pueblo, y específicamente a la idea de pueblo trabajador. Pero en una segunda fase de sus novelas, Amado incursionó más profundamente en las relaciones sexo-raciales. Así, en 1958, publicó la novela *Gabriela, cravo e canela*. Históricamente situada en Ilhéus, el relato muestra aspectos de la vida social vinculada al auge de la exportación de cacao de las primeras décadas del siglo XX y los negocios de los “coronéis do cacau” que se mezclaban con la diversión sexual en el “cabaré Bataclan”. La novela ofrece una visión positiva de la mezcla racial representada en la figura de la mulata, sin olvidar por ello la violencia de género, étnica y de clase.

¹⁴ Sargentelli fue un famoso un presentador/conductor vinculado a la radio desde fines de los años cuarenta, y luego a la televisión. Por la osadía de las preguntas que proponía a sus entrevistados en los programas, estos fueron prohibidos durante la dictadura. Hacia fines de los años sesenta volvió al ruedo con un show que se presentaba en casas nocturnas, el “show de mulatas”. Este producto se presentó en varios clubes de Río de Janeiro - el Oba-Oba, su casa sede desde 1973, quizás la más célebre. Así, Sargentelli fue creador de un nuevo rubro de entretenimiento, contribuyendo a consolidar en el imaginario nacional la figura de la mulata como símbolo de la brasilianidad.

En el contexto de la dictadura, esa mezcla racial y el mito de la baianidade pasaron a ser concebidos como amalgama de las diferencias para el “objetivo” de integración nacional “con seguridad y desarrollo”. Esto se aprecia bien en la telenovela *Gabriela* rodada en 1975, en la cual Sônia Braga representó el papel de mulata, ¡pero ni ella misma, y ni siquiera el público, la consideraban mulata! Denise Camargo (2006) describe una escena en la que claramente se observa esto:

Sônia Braga recém-saída de Nova York é entrevistada por Regina Casé para o programa Brasil Legal da Rede Globo, na década de 90. E a pergunta vem: ‘como as pessoas se identificavam com você, mulata brasileira?’ E a resposta vem: ‘ninguém me via como mulata, aliás, eu era reconhecida nas ruas pelo meu trabalho, eu era uma branca comum lá’. E a entrevistadora segue: ‘mas é claro que há negros na sua família’. Sônia se defende: ‘eu sei que tem índios, mas negros eu não conheço, será que tem?’ E a Casé não deixa por menos: ‘nossa, com esse cabelo, esse nariz, claro que tem. Eu também tenho, olha a minha cara. Meus ascendentes negros eu sei quem são. Tem até fotografia deles lá em casa, negrões mesmo’.

Del mismo modo, Stephanie Dennison afirma que Sônia Braga es percibida en Brasil en todo caso como “morena” antes que como “mulata”. Para sustentar esta afirmación, la autora cita a Angela Gilliam quien sostiene que alguien que en Estados Unidos lucharía para pasar por blanco, en Brasil no pasaría por negro. Según la autora, Sônia Braga es un claro ejemplo del proceso de blanqueamiento de las identidades raciales en Brasil. Incluso, Dennison (2006, p. 137) provee otras fuentes donde la popular actriz refiere a sus ancestros como de origen europeo e indígena, siendo nulas las referencias a cualquier origen negro.

En respuesta a la citada carta del lector, *Homem* contestó que todavía no había noticias de *Gabriela* en formato cinematográfico, pero que ya estaba estrenándose *Dona Flor e seus dois maridos*, protagonizado por la misma actriz. Y a modo de promoción, *Homem* adelantaba algunas fotos de Sônia semidesnuda, por eso el título “A nudez de Sônia-flor”.¹⁵

Como parece haber ocurrido con las declaraciones de las modelos, también es muy probable que las cartas de lectores hayan sido en realidad un recurso de *Homem* para afirmar una determinada línea editorial o para reforzar tal o cual contenido. Cierta o no, la carta nos sirve para subrayar la construcción de la mulata como “imagen”, incluso corporizada en mujeres que como Sônia Braga eran consideradas “brancas” (o en todo caso “morena”, pero nunca “mulata” o “negra”). La mulata era entonces un objeto de consumo de la sociedad de masas: en los shows nocturnos, en la televisión, en el cine, en las revistas.

En los años sesenta y setenta, con el desarrollo industrial y la concomitante modernización cultural, la mulata bahiana de los años veinte y treinta, estigmatizada por su “cor”, fue reemplazada por la mulata carioca, un “género” (exitoso) en sí mismo, un ícono de la sociedad de consumo del Brasil “Grande”, del Brasil *for export*.

De hecho, en el mismo número de agosto de 1976 en el que apareció la carta del lector interrogando sobre Sônia Braga, en la sección “Mulher”, y bajo el título “As

¹⁵ La novela *Gabriela* fue llevada al cine en 1983. También protagonizada por Sônia Braga.

mulatas do Sargentelli”, apareció otro ensayo fotográfico que abonaba la idea del Brasil “paraíso de mulatas”. Allí, el estereotipo de mujer mulata era definido por Sargentelli con referencias a *Samba da minha terra*, una canción con la cual suele identificarse a la nación brasileña.

Pero Sargentelli le cambió la letra:

Eu amo uma boa mulata de cintura fina, coxinha grossa, carinha de safada, boa dentadura e cheirosa, que anda, fala, dorme, ri e chora, senta, levanta, mexe, remexe, deixando a moçada com água na boca. *E quem não gosta de mulata, bom sujeito não é, é ruim da cabeça ou então é viado mesmo*” (testimonio de Sargentelli en GOMES, 2009, p. 83).¹⁶

Como sostiene Corrêa (1996, p. 43), “a hierarquia sexual não estava em discussão”. Pero en el testimonio de Sargentelli observamos una jerarquización interna, que se añade a la jerarquización básica: mujer / varón. Dentro del tipo masculino, el varón puede ser heterosexual o “viado”. La mulata cuya imagen fue promovida tanto desde el mundo del espectáculo como desde la industria del turismo, era un objeto de consumo para el varón moderno heterosexual, blanco, letrado, propietario, etc.

En el imaginario nacional, en el cual la mulata es figura central, hay jerarquizaciones. Y *Homem* las reproduce sin demasiados cuestionamientos. El tipo de mujer que se “empareja” (en el sentido de formar pareja) con el varón imaginado por *Homem* es una mujer blanca. En este imaginario social, la mulata sigue siendo un objeto de consumo. La mulata queda suspendida de toda jerarquización. Tal como afirma la misma Corrêa, la mulata es un género “de ser”, con las características particulares (que Sargentelli resume muy claramente), no es ni blanca ni negra. Y aunque tiene voz propia, no tiene identidad: es una mulata iconográfica, imaginaria, inventada. Ella es uno de los íconos que componen la heterosexualidad del varón de *Homem*, consumidor de las fantasías sexuales que la mulata vehiculiza.

En razón de todas estas jerarquías, mientras la mulata-imagen era la representación hipererotizada de la nación del Brasil “Grande”, la mulata real, de carne y hueso, Marina Montini, quedó socialmente postergada. Montini tuvo una carrera internacional. Fue reconocida en París y en Roma. Pero murió en 2006, a los 58 años, enferma del hígado por el consumo excesivo del alcohol, en una casa de retiro para artistas de Rio de Janeiro, sin dinero y sin fama.

PALABRAS FINALES

Homem abordó la pornografía sin ser una revista meramente pornográfica, priorizando en este abordaje la difusión de la cultura nacional. El análisis de las imágenes de la mujer mulata en *Homem* permite observar los alcances del proceso modernizador de la dictadura. La mujer mulata, con su naturaleza exuberante, fue una imagen construida como representación de la nación brasileña. La mulata-imagen fue un

¹⁶ La letra original de la canción dice: “Quem não gosta de *samba*, bom sujeito não é. É ruim da cabeça *ou doente do pé*”. El subrayado es mío.

recurso discursivo e iconográfico de la dictadura para ocultar las diferencias sociales tras el velo de la democracia racial y así promocionar al país como “o país do futuro”.

Era una representación erotizada de la nación –en rigor, puede decirse, era una representación hipererotizada. Es precisamente el exceso de erotismo el que hace de la mujer mulata una “invención”, dejando a la mujer real postergada.

Homem construyó estereotipos fijos de varón y de mujer. El lector masculino era un tipo muy particular: varón heterosexual, blanco, urbano, moderno, de clase media / alta, sin estado civil explicitado o preferencial (casado o soltero, da igual). La revista encumbraba el placer, el cuidado del cuerpo, el gusto refinado en los consumos (autos, bebidas, viajes, música, y “mujeres bellas”) como signos distintivos de ese varón moderno. A este tipo masculino le correspondía un tipo femenino también muy particular. La mujer ideal para el playboy era una mujer libre, que privilegiaba el placer sobre la conyugalidad (y los valores que ésta traía consigo: seguridad económica, estabilidad emocional en el seno de una familia bien constituida, etc.). Se trata de una nueva figura cultural: la mujer soltera que, en contraste con la solterona, poseía todos atributos positivos: era independiente, no tenía ataduras sociales, era capaz de autoabastecerse y estaba dispuesta al placer sexual.

La (semi)desnudez del cuerpo femenino era ofrecida como objeto de placer a los ojos del varón consumidor. Y aunque en razón de lo señalado en el párrafo de arriba, también puede hacerse una lectura positiva del rol de la mujer en Homem, ella no alcanza a la mujer mulata.

En Homem, la mujer ideal del playboy irrumpe en la dicotomía varón activo/mujer pasiva para mostrarse como sujeto activo de la vida social. Las mujeres que Homem encumbraba eran siempre mujeres profesionales, con una vida propia – aunque claro está que siempre estaban disponibles para el varón que quisiera tomarlas–. En relación con estos dos tipos, masculino y femenino, la mulata era un género “de ser”. A diferencia de la mujer blanca idealizada por el playboy como la compañera perfecta, la mulata seguía siendo un objeto de consumo. Aunque tenía nombre y voz propios, como Marina Montini, cuya voz aparece en varias oportunidades entrecomillada en la nota que acompaña al ensayo fotográfico, la mulata no tenía identidad propia: era la mulata “imaginaria” para una identidad nacional (hiper)erotizada.

En este sentido, Homem fue una revista que no confrontó con el régimen. Fue un emprendimiento comercial que se benefició de la alianza tecno-burocrática y militar con las burguesías nacionales que la dictadura propició. Si en relación con otros tópicos tuvo impulsos críticos, estos no alcanzaron la dimensión racial y étnica. Bien por el contrario, Homem contribuyó a reforzar la idea de “democracia racial” promovida por la dictadura.

REFERENCIAS

- BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. **O Colapso de uma aliança de classes**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1978.
- BURKE, Peter. **Visto no visto**. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Crítica, 2005.
- CAMARGO, Denise. Identidade negra e mestiçagem no Brasil: uma reflexão sobre o processo da fotografia das heranças compartilhadas. In **VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa – XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom**, 2006.

- CHARTIER, Roger. **El mundo como representación**. Historia Cultural: entre práctica y representación. Barcelona: Gedisa, 1992.
- CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. In **Cadernos Pagu**. n. 6, v. 7, 1996, pp. 33-50.
- DENNISON, Stephanie. The new brazilian bombshell: Sônia Braga, race and cinema in the 1970s, in DENNISON, Stephanie and LIM, Song Hwee (eds). **Remapping world cinema: identity, culture and politics on film**. London and New York: Wallflower Press, 2006.
- FAGUNDES BARBOSA, Márcia. Nação, um discurso simbólico da modernidade. In **Crítica Cultural**. Palhoça, Santa Catarina, v. 6, n. 1, pp. 203-216, jan/jul, 2011. Disponible en http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/734/pdf_19
- FRATERRIGO, Elizabeth. **Playboy and the making of the good life in modern America**. New York: Oxford University Press, 2009.
- GIORDANO, Verónica. Entre el deseo y la censura. El sexo en imágenes en la revista Playboy de Brasil (1975-1978), ponencia presentada en las Jornadas Interdisciplinarias de Estudios de Género y Estudios Visuales, Mar del Plata, 22 y 23 de abril de 2014. Disponible en <https://docs.google.com/file/d/0B9dOA6MzswDyV0pud3ZSRmlQekE/edit>
- _____. Revolución, sexo y política en Brasil en los años setenta. Un análisis desde las notas sobre comida de la revista *Homem (Playboy)*. In **Cordis: Revista Eletrônica de História Social da Cidade**, São Paulo (Brasil), n. 10, enero-junio, 2013.
- GOMES, Mariana Selister. La construcción del Brasil como un paraíso de mulatas: del imaginario colonial al marketing turístico. In **Sociedad Hoy**, n. 17, 2009, pp. 75-87. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=90219257007>
- HUNT, Lynn. **The invention of pornography, 1500-1800: obscenity and the origins of modernity**. New York: Zone Books, 1993.
- MIRA, Maria Celeste. **O Leitor e a banca de revistas: a segmentação da cultura no século XX**. São Paulo: Olho d'Água; FAPESP, 2001.
- NINA, Andrés. **La doctrina de seguridad nacional y la integración latinoamericana**. In Nueva Sociedad, N° 27, 1979, p. 33-50.
- OLIVEIRA, Francisco de. **O Elo perdido: classe e identidade de classe**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- PRECIADO, Beatriz. **Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en "Playboy" durante la Guerra Fría**. Barcelona: Anagrama, 2010.
- SCALZO, Marília. **Jornalismo de revista**. São Paulo: Contexto, 2003.
- SCARZANELLA, Eugenia. Entre dos exilios: Cesare Civita, un editor italiano en Buenos Aires, desde la guerra mundial hasta la dictadura militar (1941-1976). In **Revista de Indias**, n. 245, 2009, pp. 65-94.
- WILLIAMS, Linda. Porn Studies. Proliferating pornographies on scene. An introduction. In WILLIAMS, Linda (org.). **Porn studies**. Durham and London: Duke University Press, 2004, pp. 1-23.

Recebido em 19/09/2014. Aprovado em 24/11/2014.

Title: *Brazil, an eroticized nation. The representations of the mulatto woman in A Revista do Homem (1975-1978)*

Abstract: *A Revista do Homem was the Brazilian version of Playboy magazine. It has been published under the American license by Editora Abril since August 1975. A Revista do Homem was issued in the context of the dictatorship established after the 1964 coup. We cut the period August 1975 - July 1978, during which Editora Abril did not use the name Playboy because of censorship. The analysis is focused on the section "Mulher" of the issue of February 1976, as it is representative of a selection of images of similar characteristics. The section shows a photo essay of a recognized mulatto woman who was very well-known in the Carioca nightlife: Marina Montini. We aim at exploring how Homem represented the mulatto woman, what meanings these porn-erotic representations brought up in relation to the construction of the social and political order promoted by the authoritarian regime and what the role of Homem was in that process.*

Keywords: *Playboy. Pornography. Dictatorship. Nation. Brazil.*

AS PORNIFICAÇÕES DE SI EM *DIÁRIO DA PUTARIA*

Mariana Baltar¹

Nayara Barreto²

Resumo: Este artigo reflete sobre imagens dos corpos femininos que povoam as múltiplas telas online dentro do contexto contemporâneo da pornografia, argumentando que tais imagens mobilizam novas construções discursivas sobre sexualidade e prazer. Nesse sentido, analisamos o site brasileiro “Diário da Putaria” com o intuito de investigar aspectos específicos da chamada *netporn*, sua dimensão política, imagética e cultural. A partir dessa investigação, propomos pensar as interconexões entre a pornografia amadora e o que algumas pensadoras da área têm refletido como “pornificação de si”. Portanto, propomos problematizar e compreender os embates presentes nessas imagens e, com isso, investigar questões referentes à lógica de produção e consumo de imagens pornográficas a partir das articulações das ideias de pornificação de si, empoderamento e prazer.

Palavra-chave: Pornografia. Pornificação de si. Gênero. Amador. Web 2.0.

“Atenção! Divirtam-se com NOSSAS AMADORAS e CASEIRAS e UM SALVE À PUTARIA!”, lê-se na página inicial do site *Diário da Putaria*. As palavras colocam em cena o que é cada vez mais a dinâmica central da pornografia contemporânea: conteúdos gerados pelos usuários na Web, mobilizando, enquanto estética e dispositivo, o espectro do que é genericamente denominado pornô amador.

Mas nessas palavras iniciais, e por todo o site, um outro aspecto se destaca: a dimensão celebratória da *putaria*. O termo, que no senso comum é carregado de uma condenação moralista, aqui é valorizado como trocas sensoriais e espetaculares entre corpos de homens e mulheres comuns e anônimos que a cada postagem dedicam um especial empenho para tornar a experiência de quem visita a página o mais real, excitante e “amadora” possível.

A partir de um olhar sobre o site pornográfico brasileiro “Diário da Putaria”³, este artigo⁴ investiga alguns aspectos específicos da chamada *netporn* e propõe pensar as interconexões entre a pornografia amadora e o que algumas teóricas tem refletido como pornificação de si (BALTAR, 2013). Propomos lançar um olhar para questões que relacionam a lógica de produção e consumo de imagens pornográficas a partir das articulações das ideias de pornificação de si, empoderamento, prazer e consumo. Neste sentido, reconhecemos esta face contemporânea da pornografia como um produto da cultura da mídia que estabelece novas construções discursivas que conformam identidades, performances de si e práticas de consumo ligadas às sexualidades, como indica Feona Atwood (2006) ao analisar o que define como “nova cultura do sexo”.

¹ Professora da graduação em Estudos de Mídia e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. E-mail: marianabaltar@gmail.com

² Doutoranda em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: nayara.matos@gmail.com.

³ www.diariodaputaria.com

⁴ Uma primeira versão desse artigo foi apresentada pelas autoras no MAGIS International Film Studies Spring School, na sessão *Porn Studies*, em Gorizia, Itália em 2013, sob o título “Inside sex diaries: putaria, identity and ordinary amateur sex.”

Nossa proposição é investigar como se dá a construção narrativa das imagens postadas no site, de que forma os elementos estéticos do quadro são articulados, construindo assim, sua estética e seus prazeres. Para tanto, procederemos a uma leitura e análise da composição das imagens, dos elementos constitutivos do quadro e também lançaremos um olhar mais atento para o papel dos comentários para essa construção na narrativa visual de cada postagem.

Devido a uma diversidade de mídias, meios de produções e experiências de visualidade a subjetivação, a pornografia se torna atualmente um domínio amplo. Com mais ou com menos rigor teórico e político, termos e expressões como “pornificação” e “sexualização da cultura” estão sendo usados para enfatizar que a definição comum de pornografia, como algo estritamente relacionado com sexo explícito para estimular o prazer (e levar ao orgasmo), já não dá conta das multiplicidades de narrativas, discursos e práticas de espetatorialidade e consumo que circulam sob o termo, e o peso, do pornográfico. Se de um lado, o pornográfico é um campo expandido - e cada vez mais publicamente aceito em certas arenas socioculturais -, por outro, em muitas das vezes, definir algo como pornografia ainda é, de alguma forma, problemático e pejorativo.

No sentido de evitar tal aura pejorativa, os estudos mais recentes voltados para pornografia focam em exemplos alternativos e ligados a uma vanguarda transgressora que traz consigo uma agenda política específica de resistência e assim tendem a alijar a pornografia *mainstream* no cerne das discussões. Como Mark Jancovich (2001) argumenta, com esta tendência de deixar de lado a pornografia *mainstream*, constrói-se a ideia de que na pornografia clássica e heteronormativa nada de muito interessante há para ser investigado, pois nela nada acontece. Por isso, ao escolher o objeto “Diário da Putaria” colocamos nosso olhar exatamente no limiar e no questionamento desse universo onde nada parece acontecer, mas onde na verdade tudo acontece.

Nossa análise e discussões são guiadas por algumas categorias-chave essenciais com certa ressonância no debate teórico do campo de estudos da pornografia: o amador, o consentimento nas imagens, a pornificação de si e a reconfiguração dos espaços e dinâmicas de consumo da pornografia (sobretudo em direção a uma privatização destes). Um dos elementos-chave que queremos apontar é a ideia de que o prazer contido na construção narrativa das imagens é intensificado pela pornificação de si, sendo esta (mobilizada em especial pela relação sujeito - câmera - espectador) o indicativo primordial do consentimento e compartilhamento. Nesse sentido, propomos pensar uma construção narrativa do consentimento que se materializa nas imagens e que de certo modo autoriza seu consumo no site.

Tal construção narrativa do consentimento se expressa enquanto pornificação de si e, argumentamos, catalisa o prazer compartilhado entre imagem-espectador. Claro que esta construção narrativa do consentimento não garante que a divulgação pública das imagens seja também consensual - todo o universo criminoso da chamada *revenge porn* está aí aberta a reflexões de ordem ético-políticas -, mas, nesse sentido, Diário da Putaria é adamantino em cuidar para que todas as imagens divulgadas sejam consensuais nos dois sentidos: na produção e na circulação pública. Ao acessar o site, o usuário/espectador é constantemente alertado, em intensas letras vermelhas: “Atenção: Essas são fotos enviadas ao site de forma eletrônica, tornando impossível a verificação

da propriedade das mesmas. Caso exista uma foto sua publicada contra a sua vontade, por favor, envie um e-mail para diariodaputaria@gmail.com que imediatamente as mesmas serão retiradas do site.” E efetivamente, em algumas ocasiões, nos deparamos com postagens retiradas.

Este cuidado, apresentado também em outros portais - como o *PornHub* que além da habitual política e termos para o usuário que condena e proíbe a divulgação de conteúdo ilegal (especialmente pornografia infantil, maus-tratos com animais, estupro e postagens de práticas e/ou com divulgação não consentidas), tem um sistema de verificação e autenticação do usuário que posta os vídeos -, de certo modo constrói uma ordem discursiva de legitimidade para o site.

Analisando os blogs que se centram no feminino e seus desejos sexuais (como o blog Imelda Imelda), Julie Bradford (2010) salientou o papel central da auto-pornificação como forma de empoderar-se do próprio prazer. Desenvolvendo esta questão, Baltar (2013) afirma que a *pornificação de si* é mais do que apenas se apresentar para o olhar da câmera em conteúdos compartilhados pela internet; é um sintoma geral de um contexto histórico que mobiliza a ideia de que dar-se a ver ao olhar público alheio é um desejo, um direito e uma fonte de prazer. Tal sintoma, enquanto efeito e instrumento de uma subjetividade alterdirigida, está presente de modo ambivalente tanto no vasto mundo amador quanto em projetos mais explicitamente vinculados ao ativismo político tais como o *PorNo PorSi*, analisado por Baltar no artigo de 2013.

É essa natureza que envolve a relação complexa entre pornografia, consumo, performances amadoras e prazer que queremos discutir a partir das análises das imagens que circulam a partir do site “Diário da Putaria” endossadas pela pornificação de si.

PORNIFICAÇÃO DE SI E IMAGENS DO FEMININO

O contexto mais amplo da hipermodernidade no contemporâneo assiste atualmente à “mercantilização quase geral das formas de vida” (LIPOVESTKY, 2004, p. 53). Tal cenário apresenta imagens de temas comuns como mais do que as expressões da vida cotidiana, mas como uma estética e um dispositivo para compartilhamento e disputa de visibilidades. É a partir de tal premissa que refletiremos sobre questões relacionadas às construções das pornificações de si de mulheres anônimas, comuns e reais no site “Diário da Putaria”.

Diário da Putaria é apresentado como um diário, onde todos os dias alguém posta um auto-retrato (fotos ou vídeos). Tais postagens diárias ressoam um número de comentários que muito frequentemente levam à troca de contatos pessoais para que seja possível algum tipo de encontro na “vida *offline*” ou algum tipo de troca comercial e simbólica.

A maioria das imagens são de mulheres que constroem suas auto-imagens emulando as performances de estrelas pornô, numa ansiosa busca por se expor de forma sexy, desejável, incitando o prazer dos olhares alheios. No entanto, seus corpos estão longe dos estereótipos da artificialidade das estrelas pornôs atuantes na pornografia

mainstream. O site não traz mulheres super magras, loiras, raspadas e “siliconadas”. Ao contrário, as postagens em geral trazem mulheres morenas, gordinhas, com marcas de celulite e todas as supostas “imperfeições” que as estrelas pornô parecem esconder, disfarçar ou eliminar por completo. O site traz tipos de corpos que desafiam o padrão de beleza hegemônico da indústria pornô e também da indústria midiática em geral.

Em Diário da Putaria, o excesso de visibilidade (dos corpos no quadro em uma afirmação direta do diálogo com o pornográfico) e as pornificações de si são apresentados como elementos essenciais da composição de cada quadro, pois a emulação do repertório associado à imaginação pornográfica, a sexualização e a pornificação do próprio corpo são entendidas como fontes de engajamento do consumo dos corpos e do próprio prazer.

O registro no site é gratuito, bem como acesso ao seu conteúdo que segue uma estrutura de *blog*, mas onde também é dada ao usuário a possibilidade de adicionar um site pessoal que figura então como *link* em uma das barras laterais da página inicial. Mais importante, há um espaço para o comércio de sexo explícito: “O escritório da putaria” funciona como uma área de publicidade onde anúncios de serviços sexuais e propostas de encontros sexuais remunerados são feitos.

É marcante no site sua característica colaborativa, em consonância com o cenário diagnosticado por alguns autores, Henry Jenkins entre outros, como cultura participativa. Nesse sentido, o site se configura como um objeto interessante para refletir sobre o estatuto da pornografia amadora, ao mesmo tempo em que esboça uma ideia do uso de elementos do cotidiano e da intimidade como fontes de performance e prazer através da pornificação de si. A lógica da circulação de produtos de representação do sexo que estão presentes no “Diário da Putaria” legitima o que chamamos de um novo ambiente pornográfico, marcado pelo consumo dos corpos, de sexualidade e pelo desejo de se pornificar.

Através de suas características específicas, a construção narrativa dos quadros articula o cenário global da construção colaborativa de identidades baseada em auto-apresentação e interação e trocas contínuas entre usuários e consumidores, borrando as fronteiras do consumo, da produção e do comércio do sexo. Nesse sentido, Feona Attwood ao desenvolver alguns apontamentos sobre o que ela chama de “cultura de gosto de sexo de novo” salienta que “o crescimento rápido de novas formas de pornografia online está borrando as fronteiras entre o pornográfico e outras estéticas de produção de imagem, entre formas comerciais e não comerciais de representações do sexo, entre consumo e comunidade e principalmente, borrando as fronteiras entre o sexo como representação e apresentação de si” (ATTWOOD, 2007, p. 454).

É notável em cada imagem do site “Diário da Putaria” uma celebração do ato de se auto-pornificar. Esse elogio imagético e reivindicação ao direito da mulher de se erotizar e sexualizar para o consumo visual alheio também borra as fronteiras entre pornografias alternativas (*altporn*)⁵ e pornografias comerciais e tal borramento é

⁵ Segundo Susanna Paasonen, atualmente, através da internet, surge o que a autora chama de *netporn* ou *altporn*, sites que em sua constituição há ideia de uma democratização e diversificação dos discursos sobre o sexo e sobre a sexualidade feminina. Segundo outra estudiosa, Katrien Jacobs, esse tipo de

altamente adensado no campo da internet. Na maioria das imagens postadas site, o ato de enfrentar a câmera e provocar o observador através da pornificação do próprio corpo é colocado como pauta central para pensarmos as construções identitárias e a dimensão do consumo simbólico e sexual articulado pelo site. Um senso de conhecimento cultural compartilhado amarra afetivamente os corpos que se performam e quem os observa e, portanto, reforça de certa maneira as relações comerciais articuladas e incentivadas dentro do próprio site e das postagens.

Além da dimensão do consumo que é adensada através das performances de pornificação de si, o site também se encaixa perfeitamente na idéia desenvolvida por Sergio Messina sobre *realcore*. Segundo o autor, *realcore* vem a reboque de uma (re)valorização da realidade como uma marca distinta das imagens e das narrativas, uma marca que intensifica o cotidiano e o aspecto comum e ordinários presentes nos discursos. É importante salientar que o que denominamos *realcore* não é o mesmo que a estética amadora, embora as duas estéticas compartilhem alguns elementos chaves para sua discursividades, como a valorização do real como efeito e como garantia do realismo presente no que está sendo mostrado aos olhos do espectador. Argumentamos então que tal garantia do real é a fonte de prazer e desejo nas imagens das performances de pornificação de si no site “Diário da Putaria”.

PORNÔ AMADOR COMO ESTÉTICA E COMO DISPOSITIVO DE PRAZER

Antes de nos dedicarmos às análises das imagens buscando entender a construção narrativa do quadro e a articulação entre construções identitárias e consumo presentes nas postagens do site, é necessário definir a diferença entre os dois conceitos centrais para entendermos os objetos de análise em questão, são os conceitos de *netporn* e pornografia na internet, pois os elementos constitutivos de ambos os conceitos – a abordagem colaborativa, o consumo, a ideia de pertencimento e a construção de comunidades – também são essenciais para lançar luz aos objetivos propostos neste trabalho.

Netporn diz respeito a uma nova forma de produzir conteúdo a partir das mudanças oferecidas pelas novas tecnologias e novas formas de interação propostas em ambientes *online*. Os sites que se caracterizam por se estabelecerem na lógica da *netporn* constroem uma ideia de participação e construção de conteúdo colaborativo, onde encontramos a combinação entre consumo e comunidade. Tais sites também constroem uma nova estetização das representações do sexo, aderindo a esses elementos do universo participativo e colaborativo que rege a web 2.0. Em outra direção, temos a definição do conceito de pornografia na internet que se configura mais como uma reciclagem e uma reiteração da velha e heteronormativa pornografia produzida pela indústria pornô tradicional, sem qualquer inovação nas construções narrativas, estéticas ou questionamentos sobre as padronizações que circulam através das imagens da pornografia *mainstream* (PAASONEN, 2010, p. 298).

pornografia se configuraria como “uma tolerância a tipos de corpo alternativos e a uma sexualidade diversa e queer e também como forma de um ativismo sexual na rede” (JACOBS, 2007).

Portanto, a partir desses dois conceitos, nosso trabalho tem como objetivo enfatizar as características de produção colaborativa e participativa do site Diário da Putaria, considerando que este se configura no intervalo entre um site de *netporn* e a simples reprodução da velha pornografia na internet. Procuraremos encontrar maneiras de situar o site em um cenário onde as fronteiras entre a representação sexual, pornificação de si e consumo são completamente borradas e, além disso, onde o consumo é um elemento que lança luz sobre como identidade e comunidade são construídos nesses ambientes *online*.

Assim, o site “Diário da putaria” se configura como um ótimo exemplo onde os personagens são construídos pela interação entre consumidores e produtores das imagens. O site e suas postagens são capazes de construir uma relação cada vez mais estreita com a realidade, com a intimidade e o cotidiano de cada mulher que se performa através das postagens. Assim, essas mulheres encontram no site um espaço legítimo para a visibilidade de seus corpos, e é exatamente este *link* com o “real” que torna o site uma ferramenta de construção de identidade e consolidação de espaço aberto e receptivo para auto-pornificação e as articulações do corpo e do sexo como mercadorias, onde a interação e a troca mútua é elemento essencial para o funcionamento e a dinâmica das postagens e dos comentários.

Argumentamos neste sentido que esta ligação com a realidade presente nas imagens é enfatizada pela estética do pornô amador e a ideia do princípio da dupla evidência e se faz essencial para as trocas permeadas entre produtores e consumidores que circulam no ambiente virtual. Através dessa dupla evidência podemos reconhecer o desejo e as fantasias do outro presente nas imagens como sendo fontes de prazer tanto de quem produz quanto de quem consome os corpos e as sexualidades expostas nas performances. Portanto, vemos que o princípio de máxima visibilidade (para usar uma expressão cunhada por Linda Williams) é central para garantir o status do real e com isso parte da eficácia da experiência estética na construção narrativa de cada postagem.

Aqui também, no entanto, o olhar que encara a câmera fornece, para a narrativa, um outro nível de evidência e *link* com o “real”. A mobilização do desejo através deste *link* com o “real” é marcada por alguns elementos que consolidam, para usar o conceito de Roland Barthes (1986), seus efeitos de realidade. Podemos argumentar que um elemento importante que marca a influência da realidade é exatamente o olhar que encara a câmera, o corpo que fala e o olhar que encara o sujeito observador/consumidor.

Aliado a isto, a tradição da pornografia como um gênero está claramente associada ao lugar da visibilidade como evidência do real na modernidade que se vê imersa no que Williams vai chamar de frenesi do visível. Assim, a estética do pornô amador adensa o prazer do olhar, pois seu poder de afetação é articulado pela ideia de que as imagens amadoras são mais reais que as imagens da pornografia tradicional. Nesse sentido, Mariana Baltar (2013, 2007, 2011) defende que o olhar que encara a câmera é geralmente entendido como um indicativo do real presente na imagem.

A marca do amador demonstra como a lógica e a mediação da tecnologia da produção do vídeo tem profundo impacto na construção narrativa do ponto de vista e das práticas de consumo de imagens. Essa marca da estética amadora intensifica as possibilidades de apresentar os aspectos da intimidade e do cotidiano de cada indivíduo.

O contexto contemporâneo da hipertrofia da intimidade pelo crescente desejo de olhar a intimidade do outro e, acima de tudo, também pelo desejo de ser visto em sua própria intimidade. Dessa forma, salientamos que agora mais do que nunca transformar a intimidade em algo a ser publicizado é hoje uma condição para existir, principalmente no mundo *online*, onde o que se é define-se pelo o que aparece e o que está visível à flor da pele (SIBILIA, 2008).

É neste lastro teórico e conceitual em torno do amator que a possibilidade de apresentação e pornificação de si ganha cada vez mais espaço no cenário midiático e cultural contemporâneo. A Internet aumenta esta possibilidade de se construir para o olhar do outro, fornecendo uma plataforma perfeita, fácil e acessível, para dar vazão à personalização do desejo do consumo de corpos, identidades e subjetividades e divulgação da intimidade.

Por isso, “Diário da Putaria” pode ser visto como um exemplo do uso da estética amadora para uma pornificação de si, associado também é claro a outras formas de se pornificar como as *sex tapes* e vídeos caseiros que circulam na internet. Argumentamos então que a dimensão amadora nas postagens no site “Diário da Putaria” reforça a dimensão da pornificação de si como performance e subjetivação e uma construção de uma identidade sexual através das imagens do site. Além disso, a plataforma também envolve um comércio intenso de sexo, consumo e trocas sexuais. O aspecto comercial não diminui o fator de amator, mas o intensifica.

Nesse sentido, o que está em jogo no “Diário da Putaria” é o que gostaríamos de definir como a construção narrativa do consentimento que se dá através do *link* com o real e com a intensa relação entre produtores e consumidores das imagens no site, onde o caráter consensual se materializa nas imagens. Argumentamos nesse sentido que a chave interpretativa para pensar as imagens e as questões propostas por este trabalho é analisar o quadro e a pose que constroem uma ideia de consentimento. Como apontaremos nas análises das imagens postadas no site, a construção de si através das fotos e dos vídeos representa muito mais que uma estética amadora, mas uma pornificação de si que mobiliza aspectos de empoderamento do próprio corpo e do próprio prazer que, por sua vez, se legitima e intensifica pela construção narrativa do consentimento presentificado nos quadros e nas poses (uma relação entre sujeito - câmera/quadro - espectador/consumidor). Apontamos então que o prazer nessas imagens é uma experiência compartilhada através da pornificação de si.

DIÁRIO DA PUTARIA: ESTÉTICA DO AMADOR, CONSUMO E PORNIFICAÇÃO DE SI

“Gordinha Baiana”⁶ posa para a câmera de frente para o espelho que parece fornecer algumas camadas de segurança para um corpo que não se encaixa nos padrões das estrelas pornôs mais conhecidas. Sem qualquer tratamento de programas digitais (exceto quando seu rosto é desfocado para preservar sua identidade), as fotos são colocadas de forma a construir um tipo peculiar de confissão, centrada no corpo e na sexualidade da mulher que é exposta nas imagens. Embora apresentando uma segurança

⁶ <http://www.diariodaputaria.com/gordinha-baiana/>

e um conforto com o próprio corpo em posar para seu próprio espelho, Gordinha Baiana não quer ser reconhecida. Sua identidade sexual é construída em cada imagem através de suas poses que acabam evidenciando suas marcas visíveis, enquanto seu rosto está coberto.

O limiar entre a pornificação de si e a exposição de sua intimidade se materializou através de sua identidade oculta. Ela posa em muitas posições – de quatro, em pé com os pés apoiados em uma cadeira e com as pernas ligeiramente abertas e às vezes completamente abertas. A postagem é contemplada com um bombardeio de comentários, uma quantidade de 20, exaltando sua sexualidade, desejando seu corpo comum, fora do padrão e “gordinho”. São comentários que vão desde “você é deliciosa, tão perfeita, só quero ver a sua buceta e gozar a noite toda” até alguns mais instigantes e que sugerem um desdobramento, como: “me envie mais fotos, quero ver mais”. Todas as falas construíram uma moldura de exaltação para esta postagem e, além disso, evocam a possibilidade de uma relação *offline* de consumo do corpo e de outras trocas sexuais (há uma enxurrada de *e-mails* e de telefones pedindo e propondo encontros).

As fantasias são materializadas através de fragmentos do corpo de Gordinha Baiana (a vagina, a bunda, os seios) e cada fragmento ajuda a compor o prazer e o empoderamento presente no quadro. Embora (e talvez sobretudo por isso mesmo) dona de um corpo fora dos padrões de beleza cristalizados pela mídia hegemônica, corpo gordinho como afirma o título da postagem, Gordinha Baiana veste-se com todos os tipos de fantasia e reafirma seu corpo como desejável e desejado. *Lingerie* de todas as cores e decotes, fantasias eróticas felinas compõem seu quadro e parecem liberar o corpo das amarras morais culturais contemporâneas; corpo sexualizado, disponível, consumível e empoderado. A pornificação de si de Gordinha Baiana é construída através de seu próprio desejo e também do desejo do outro, e cumpre especialmente a valorização do elemento que é fascínio do imaginário da cultura sexual brasileira: a bunda grande.

O ponto crucial para a nossa análise é exatamente o fato de que, nesta nova lógica de *netporn* e pornografia na *net*, os corpos consumidos também são corpos que consomem através da troca mútua e do constante caráter participativo na construção do prazer presente na imagem, permitindo ainda novos intercâmbios. Assim, produtores e consumidores tornam-se apenas um elemento de um jogo complexo em que polos de atuação e passividade não podem mais ser definidos de modo determinado ou determinista.

No reino da *netporn*, em sites como “Diário da Putaria”, mulheres comuns têm a oportunidade de se pornificar e de inserir seus corpos em uma dinâmica de prazer, desejo e fantasias. Embora não totalmente despido de julgamentos morais por parte da sociedade, inserir-se nesta lógica de pornificação de si tem se tornado cada vez mais “aceitável” e, mais importante, prazeroso para as mulheres. É uma mudança cultural que tem sido analisada em teorizações que refletem sobre a construção de uma legitimação do consumo dos corpos e do sexo, bem como o papel do compartilhamento de imagens de corpos ordinários/comuns, inseridos em uma moldura cotidiana, como instância catalisadora do prazer.

Como apontado por Julie Bradford (2010), para muitas mulheres, o despertar o desejo sexual no outro a partir da erotização e da pornificação do próprio corpo é ação cabal para a construção do seu prazer e desejo. Por outro lado, como já mencionado, Baltar (2013) argumenta que mais que o ato de se expor sexualmente ao olhar público, a pornificação de si é um efeito e instrumento da subjetividade contemporânea que reivindica como desejo e prazer ser cada vez mais visível ao olhar público. Se lermos as imagens em Diário da Putaria, bem como os comentários dos consumidores sobre tais imagens, é possível observar que o prazer evocado nas postagens é uma experiência compartilhada, troca que conduz, algumas vezes, a um intercâmbio de natureza comercial.

A questão que queremos aprofundar neste artigo é como analisar a construção narrativa/discursiva dos quadros do “Diário da Putaria”, reconhecendo os problemas relacionados ao pornô amador consensual e à dimensão da pornificação de si que evoca um cenário complexo e paradoxal envolvendo identidade sexual, empoderamento e consumo de corpos sexualizados.

Por isso, é importante chamar a atenção para as marcas narrativas do pornô amador presentes nos quadros. Tais marcas colocam as mulheres tanto como produtoras tanto como donas de seu próprio corpo. No entanto, os mesmos elementos do quadro discursivo que apontam para noções de empoderamento e prazer, também recuperam memórias de olhar heteronormativo e regulamentador do desejo feminino. Há nas postagens de Diário da Putaria uma ambivalência constitutiva do universo da auto-pornificação: ao mesmo tempo há a evocação de poses, performances e vocabulários que marcaram o pornô *mainstream* (frequentemente heteronormativo); há também o deslizamento dessa mesma tradição a partir da presença celebrada de corpos fora do padrão (que remete inclusive a distinções de classe e etnia) e da reiteração da mulher como agente do seu corpo, do seu prazer e protagonista da sua pornificação.

A postagem “Fotos Pornô da minha bucinha”⁷ reafirmam esse duplo lugar e diálogo com a tradição pornográfica *mainstream* de modo mais cabal, começando pelo título, e a presença do termo pornô, mas também o que este termo evoca: no caso, *close-ups* da genitália feminina. Interessante também é a descrição da postagem que diz: “Fotos Pornô da minha bucinha, quero ler os comentários que vou mandar mais, fico excitada e vou me molhar todinha lendo tudo”.

Assim, mais uma vez a pornificação de si se alinha à construção do desejo do outro através da exposição do próprio desejo plasmado na imagem do corpo pornificado, erotizado, sexualizado. Trocas de números de telefone, *e-mail* e sugestões de encontros sexuais também reforçam o caráter amador e o *link* com o real que é construído pelo quadro.

É necessário, portanto, ir além das dicotomias e trincheiras e reconhecer as relações complexas entre o empoderamento do corpo feminino, consumo do prazer e sujeição dos corpos. Além disso, é importante reconhecer a leitura como um processo interativo. As redes complexas estabelecidas através dos quadros de pornificação de si tornam possíveis articulações diferentes de afetos e práticas de consumo; essa rede tão complexa pode ser vista através da interação pelos comentários, por exemplo.

⁷ <http://www.diariodaputaria.com/fotos-porno-da-minha-bucetinha/>

O quadro e a pose performada nas imagens reforçam o aspecto consensual e amadorístico da imagem, proporcionando uma relação mais estreita com a realidade, que intensificaria a dimensão da partilha do prazer entre produtor e consumidor. Embora o site Diário da Putaria não seja suficiente para romper totalmente com a pornografia *mainstream*, ele dá provas de que o impacto de tais representações do sexo (pornificação de si e empoderamento) podem adquirir facetas diversas e complexas.

A postagem de “Aninha”⁸ e sua festa de fim de ano dá ainda outros elementos dessa rede complexa de participações, pois, embora as legendas das imagens afirmem a mulher como a “narradora” da visualidade das fotos, o que de fato vemos no quadro é um olhar masculino que produz os planos.

Nestas imagens, os corpos femininos são detalhados para o olhar implicadamente masculino, onde a ênfase no prazer masculino é priorizada em cada fotografia. Também é importante perceber que, em cada imagem, o pênis aparece em um incômodo primeiro plano, impondo sua presença acima dos dois corpos femininos.

Por outro lado, a construção narrativa do consentimento é um elemento essencial para ser reconhecido e compreendido na análise dos quadros desta postagem de “Aninha”. Neste sentido, sexo consensual, aparentemente sem artifícios – evocando o princípio da dupla evidência do real –, é apresentado nestas fotos a partir da visibilidade da câmera e do uso de planos ponto de vista. As imagens de Aninha colocam-nos dentro de sua “festa de fim de ano”, mas não em um olhar íntimo e de auto-apresentação de sua própria sexualidade, mas através de um olhar masculino. Mesmo que o olhar não seja o de Aninha, quando esta olha para a câmera mostrando envolvimento e emoção (ênfático pela coreografia de olhares entre ela e o suporte da câmera), traz o consentimento como um elemento que ajuda a transmitir seu próprio prazer e, portanto, ajuda a construir o prazer de quem consome a imagem.

A pornografia tradicional trabalha com a lógica da atração, definindo-se com o espetáculo visual de genitálias e números sexuais. No entanto, no caso de Diário da Putaria, a dinâmica é tomada de outra forma, onde a construção da autenticidade da personagem amparada no cotidiano e no comum, e com isso, no estatuto de real, tornam-se importantes elementos para compor o quadro. Assim, cenários de quarto, *flashes* estourados no espelho, roupas cotidianas (e não apenas as *lingeries*) ocupam espaço lado a lado com os *close-ups* na genitália característicos do pornô.

Em algumas publicações, os rostos das mulheres aparecem disfarçados, porém em muitos deles suas identidades estão visíveis, reveladas no rosto enquadrado no auto-retrato e pelo olhar que encara a câmera. Nestes, comentários com trocas de *e-mails*, telefones e pedidos de contato pelo aplicativo *WhatsApp* são mais intensos. Podemos então argumentar que as postagens que mais possibilitam as trocas e os consumos se dão em quadros cuja interação é mais explícita entre sujeito na imagem e espectador/consumidor e cujos aspectos ligados à vida comum e cotidiana estão mais presentes na imagem, expondo e construindo assim uma sexualidade singularizada através de um auto-retrato pornificado.

⁸ <http://www.diariodaputaria.us2013index.php/?id03-Marcoaninhaemfestadefimdeanonotemotel>

A ideia de se apropriar da produção e do controle de sua auto-imagem aponta para um empoderamento também do próprio corpo e do próprio prazer. Constroem então através dessas postagens não somente corpos sexualmente desejáveis, mas, acima de tudo, corpos poderosos (e no controle) que se colocam disponíveis para o olhar e o consumo de quem os observa e deseja. Mesmo quando as fotos não são feitas de frente para o espelho, ainda temos imagens sendo produzidas a partir da presença narrativa do consentimento. Argumentamos que encarar a câmera articula tanto o consentimento e a pornificação de si nas imagens, inclusive naquelas que são feitas por terceiros e não pela própria mulher. Nesses casos de imagem feita por um segundo observador, a construção narrativa do consentimento reforça o pacto e a intimidade entre todos os corpos que aparecem na imagem, e é exatamente este pacto que intensifica a prazer compartilhado entre quem produz e quem consome tais imagens.

Em diversas outras postagens podemos também reconhecer toda a retórica do consentimento pelas marcas da pornificação de si na frente do espelho e através de uma construção de um corpo disponível e pronto para o desejo e para o sexo. Mesmo que esses corpos emulem poses retiradas das pornografia *mainstream*, comumente associadas a uma lógica heteronormativa, elas também mobilizam uma dimensão discursiva de empoderamento ao colocar a mulher como autora da ação que escolhe “oferecer” seu corpo e sua sexualidade para serem admiradas e desejadas. É nesse desejo do outro que está alocado o seu próprio desejo e prazer em se exhibir e se pornificar, ativando assim sua sexualidade livre e empoderada. Essa atitude de empoderamento é enfatizada pelos comentários dos consumidores; assim, cada quadro se torna um mais complexo limiar do que uma simples dicotomia entre o corpo feminino colocado como objeto e o empoderamento corporal experienciado pelas mulheres contemporâneas.

Na visão mais tradicional do debate feminista em torno da pornografia, os homens a consomem e as mulheres são sempre seus objetos. No entanto, tal visão um tanto monolítica que separa as posições de sujeito e objeto do desejo, reiterando de certa forma a visão heteronormativa que coloca o masculino como ativo e o feminino como passivo, vem crescentemente sendo contestada desde meados dos anos 1980⁹.

Simon Hardy (1998) escreve que para a mulher se inserir ativamente e não passivamente no discurso do sexo, como um sujeito detento de uma sexualidade empoderada, significaria, para o senso comum, que essa mulher age como uma puta, seu comportamento seria então considerado inadequado. Nesse sentido, o discurso que moraliza o corpo disponível reforça o próprio discurso heteronormativo, superestimando nesse sentido a possibilidade e o direito que a mulher tem de construir e assumir seu próprio desejo e seu próprio prazer sexual ao escolher se objetificar, de se expor e se auto-pornificar para o desejo, o que em certo sentido acaba adensando a discussão ao redor da moralização e padronização negativa na qual a pornografia ganha sustentação na maioria das discussões sobre o tema.

⁹ Não cabe aqui recontar esse debate, mas, nesse sentido, remeto aos textos de Feona Attwood e aos artigos que compõem o primeiro número do journal *Porn Studies*, lançado em 2014.

A partir do que foi argumentado até aqui, a postagem de “Sara Gostosa”¹⁰ parece ser o exemplo mais concreto e simbólico de construção de um quadro a partir da chave do consentimento, do amator (apresentado durante nossa análise pelos aspectos ordinários, comuns e “reais” do corpo) e da pornificação de si. Com um claro auto conhecimento do próprio corpo e de como apresentá-lo diante da câmera, explorando sempre suas melhores posições, Sara constrói um quadro estritamente amator e que ao mesmo tempo flerta com toda a iconografia pornográfica. Fica claro no seu uso recorrente dos sapatos de salto alto somado ao privilégio dado à sua cintura e seu quadril que Sara pretende delimitar uma zona de prazer para o olhar masculino.

Sara decupa seu próprio corpo como se construísse um plano quadro a quadro muito característico de vídeos pornôs (sendo eles amadores ou não), produzindo *close-ups* de cada elemento de seu corpo que é usado para instigar e construir o desejo e o prazer do consumidor: pernas, coxas, seios, o toque na genitália, pés, ventre, nada escapa ao olhar atento de Sara e sua câmera, sempre mostrando o necessário para construir um corpo pornograficamente desejável e desejante.

Ao esconder seu rosto propositalmente, Sara acaba por compor um elemento interessante no quadro, pois a partir dessa sublimação da face, o corpo ganha vida através da dupla imagem no espelho. Ela cuidadosamente escolhe onde e como ela construirá cada imagem, e quando e como mobilizará o desejo de quem a consome e seu próprio desejo, intensificando seu próprio olhar e a construção narrativa do consentimento.

É importante salientar a força do quadro composto pela postagem de Sara, através da decupagem detalhada de seu corpo, usando *close-ups* como se estivesse fragmentando seu corpo para o deleite de quem o contempla; tudo é visto e construído através de seu corpo feito visível pela moldura do espelho. A moldura que se faz visível em cada imagem não é enquadrada a esmo ou por acaso, pelo contrário, tal ato demonstra uma consciência da construção do quadro e da própria escolha de enquadramento. Além das poses que denotam a retórica de um pornô heteronormativo (vemos, por exemplo, a partir das poses que privilegiam a bunda grande que se caracteriza por ser um grande fetiche sexual para o público brasileiro), podemos dizer que a marca do amator na postagem de Sara está na luz natural que invade a imagem, em seu tipo corporal e sua clara interação e articulação entre o prazer que é compartilhado entre o corpo que se pornifica e o olhar quer o consome e deseja.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para concluir nossa linha argumentativa, afirmamos que o vínculo que é construído entre os espectadores/consumidores e as mulheres que se pornificam nas postagens do site é possível pelo fato de o Diário da Putaria ser construído por conteúdo gerado pelos próprios usuários que acabam por borrar as fronteiras entre corpos consumíveis e corpos que também consomem. Feona Attwood argumenta que tal

¹⁰ <http://www.diariodaputaria.us/2013/index.php?id=02-Fevereiro/sara>

vínculo (entre consumidores e produtor@s) é proporcionado pelo compartilhamento de conteúdo colaborativo em plataformas participativas (2007, p.446).

As imagens compartilhadas em Diário da Putaria salientam a centralidade, no contexto contemporâneo, da pornificação de si como um meio de se auto construir e auto representar nas vitrines da rede. As mulheres contemporâneas articulam tal reivindicação através de construções narrativas de um consentimento de ver e ser vista e, com isso, reivindicam a dimensão prazerosa dessa troca de visibilidades. Como analisado por nós neste artigo, a pose, o quadro que apresenta a interação entre o corpo que se expõe e a câmera e a presença visível do aparato tecnológico na imagem (como pode ser visto nas imagens feitas de frente para o espelho, construindo a partir deste as molduras da decupagem visual do corpo) recuperam tanto a estética amadora como também as marcas de uma imaginação pornográfica. Todos esses elementos entram nos jogos complexos entre poder e prazer articulados nas dinâmicas de visibilidades dos corpos.

REFERÊNCIAS

- ATTWOOD, F. No money shot? Commerce, pornography and new sex taste cultures. In **Sexualities**, v. 10, n. 4: 441-456, 2007.
- _____. Sexed up: theorizing the sexualization of culture. In **Sexualities**, v. 9, n. 1: 77-94, 2006.
- _____. Fashion and passion: marketing sex to women. In **Sexualities**, v. 8, n. 4: 392-406, 2005.
- BALTAR, M. Femininas pornificações. In BRAGANÇA, Maurício de; TEDESCO, Marina (org). **Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.
- _____. **Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática**. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação).
- _____. Princípio da dupla evidência – o vídeo amador na interconexão entre pornografia e documentário. In: **XII Estudos de Cinema e Audiovisual** v.1. São Paulo: Ed. Socine, 2011.
- BARTHES, Roland. **The rustle of language**. Berkeley: University of California Press, 1986.
- BRADFORD, Julie. **Rewriting the script: women, pornography and web 2.0**. (conference at Postgraduate Research Day at University of Sunderland), 2010.
- DENNIS, Kelly. **Art/porn. A History of seeing and touching**. Oxford/NY, Berg, 2009.
- JANCOVICH, Mark. Naked ambitions: pornography, taste and the problem of the middlebrow. In **Scope**, 2001.
- JENKINS, Henry. **Convergence culture: where old and new media collide**. New York: New York University Press, 2010.
- LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcelona, 2004.
- _____; SERROY, Jean. **Tela global. Mídias culturais e cinema na era hipermoderna**. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia**. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2001.
- MELLENDEZ, F.. **Video pornography, visual pleasure and the return of the sublime**. In WILLIAMS, Linda (org). **Porn Studies**. Duke University Press, 2004.
- NICHOLS, B.. **Pornography, ethnography and the discourses of power**. In **Representing reality**. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1991.
- _____. **Ideology and the image. Social representation in the cinema e other media**. 1981.
- PAASONEN, Susanna. **Labors of love: netporn web 2.0 and the meanings of amateurism**. In: New Media Society, 2010.

PATTERSON, Zabet. Going on-line: consuming pornography in the digital era. In WILLIAMS, Linda (org). **Porn Studies**. Duke University Press, 2004.

WILLIAMS, L. **Hard Core**. Power, pleasure and the frenzy of the visible. 1999.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en **El cine y la televisión**. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995.

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. In **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 12, n. 2, maio-agosto/2004.

WINSTON, Brian. **Claiming the real. The griersonian documentary and its legitimations**. London: BFI Publishing, 1995.

Recebido em 20/09/2014. Aprovado em 24/11/2014.

Title: *Selfpornification in Diário da Putaria*

Abstract: *This article aims to reflect about the female bodies that populate the multiple online screens in the contemporary pornography context, arguing that these images mobilize new discursive constructions of sexuality and pleasure. Accordingly, we intend to analyze the Brazilian site “Diário da Putaria” with the aim to investigate specific aspects of the so-called netporn, its political, cultural and imagery dimension. From this issue, we propose to think the interconnections between the amateur porn and what some thinkers of the area have reflected as “self-pornification”. Therefore, we propose to understand the disputes present in these images and, with it, investigate issues related to the production and consumption logic of pornography images relating the ideas of self-pornification, empowerment and pleasure.*

Keyword: *Pornograph. Selfpornification. Gender. Amateur. Web 2.0.*

PORNOGRAPHIES: AN INTERVIEW WITH SUSANNA PAASONEN¹

Susanna Paasonen²
Ramayana Lira
Alessandra Brandão³

Your book *Carnal Resonance: Affect and Online Pornography* proposes a move beyond the binary affect x representation. You say that “critique ‘after representation’ is difficult to tell apart from studies of representation” (p. 10). Do you think that this rejection of the opposition between representation and affect suggests a methodology for porn studies in general? Or to put it more broadly, how can we best “read” porn?

I would say that a rejection of the binary - which I think is to a degree a false one - points towards a methodology for porn studies, and maybe also for media studies more generally. Contemporary media, in my country as well as elsewhere, works explicitly through forms of “affective address” in the sense of foregrounding the personal, the intimate, the embodied and the emotional in entertainment programming and news features alike. Online newspapers share links to both cute and shocking links in order to attract clicks, reality television recurrently foregrounds individual bodies and feelings, ISIS releases execution videos for visceral effect, etc. In order to understand how and why all this works, it is necessary to pay affect some kind of analytical attention.

As Richard Dyer argued some time ago, the power of popular culture is dependent on its power to move us. The question, or at least one of the questions, therefore is how are we moved, what does this involve and affect, in concrete ways. This seems particularly pertinent in studies of porn, which, as a genre, aim to evoke sensory responses, which recurrently evoke strong reactions and political arguments both for and against, and the imageries of which are explicitly fleshy and even visceral. Studies of porn to date have to a large degree conceptualized the genre as a cultural metaphor and symbol, often for mutually incompatible things (i.e., violence against women, sexual liberation, working-class resistance to bourgeois morals...). In addition, scholars, myself included, have focused on the representational, such as the ways in which social categories such as gender, race and class are depicted, and what kinds of hierarchies or relations of control pornography includes.

The problem here, for me, lies in that the aesthetics of porn tend to operate through exaggeration and hyperbole. Things are not subtle but explicit. It then follows

¹ The editors are extremely grateful for Prof Paasonen’s generous contribution to this issue of *Crítica Cultural*.

² Susanna Paasonen is the Professor and Chair of Media Studies, and the deputy director of the School of History, Culture and Arts Studies at University of Turku, Finland.

³ Ramayana Lira and Alessandra Brandão are Professors of Film Studies at Universidade do Sul de Santa Catarina.

that social differences, as embodied by performers/characters, tend not to be just obvious but dramatic and dramatized: the juxtapositions of large and small, young and old, black and white, male and female bodies are somewhat dramatic in the imageries of mainstream straight porn that I started out studying. One can even claim that porn operates through stereotypes and hence stereotypes take little analytical skill to identify, recognize and critique. So in addition to, or rather than asking what these images mean and what representational conventions they draw on, one can also ask what their effect, how they work and what they afford in terms of viewer experience. Which obviously links to issues of affect as bodily sensation and intensity.

In studies of media, it is necessary to pay attention and understand to how things are put together and what historical lineages, connections or echoes the texts we read, the images we watch and the sounds we listen may involve. In other words, it is necessary to analyze and conceptualize the representational. At the same time, as many new materialist scholars have argued, this should not result in an exclusive focus on issues of meaning, signification and the textual. To the degree that the metaphor of text is connected to semiotic analysis, the notion of reading can be seen as descriptive of a methodological standpoint that foregrounds meaning and analyzes text, image and sound as similar kinds of structures of meaning. Yet image and sound are not about structure in the same sense as language: as modalities of expression, they are dissimilar in their operations and these dissimilarities deserve to be accounted for.

Ken Hillis has warned against expansive uses of “text” and “reading” in studies of online phenomena and I think this warning applies to studies of all kind of media. When analyzing porn of the audiovisual kind, we need to look, listen, read and experience, to both sense and make sense of it: methodologically, this may include audience research, auto-ethnography or forms of audiovisual analysis. So in this sense I am not arguing for a clear-cut methodology as such, but for more of an analytical point of departure in and for studies of porn. My argument is for including the experiential in studies of pornography and to conceptualize it in order to understand how porn works. This is basically a very simple question but one that is not necessarily that easy to answer, given that different people like and dislike different things, experience and interpret things in diverse ways.

What can we learn about contemporary desire by studying online pornography?

To give an obvious answer, we learn about diversities of desire: the different niches, fringes and trajectories of desire documented and fantasized in contemporary porn that come in virtually endless variations and under a plethora of tags. At the same time, we also learn about how certain desires and practices gain a more normative and visible status than others - about the hierarchies and norms inherent in ways of categorizing sexual imageries, rendering them accessible and naming them. All this is especially evident on online platforms. One central development has to do with the shifting publicness of personal and intimate imagery, following the accumulation and evident popularity of amateur pornography during the last decade or so. At least partly this seems to point to a desire for visibility - the visibility of one's body, sexual

preferences and likes, etc. - that is about both having an audience and sociability in the sense of sharing. (For its part, the much discussed genre of revenge porn points to both similar and different things in terms of audience, sociability and consent alike.)

Online pornography is usually risky for the user. We are often warned while using search engines like Google that porn sites can “damage” your computer, that there might a chance to catch “a virus”. The language here echoes the cautionary tales that aim to alert against “real life” promiscuity and it is specific of online digital media. With print magazines, film and DVDs, for example, the medium itself cannot be “contaminated” because it is not connected with other devices. How do users respond to this online interconnectedness and its risks?

The notions of infection and contagion are definitely connected to the overall perception of online porn as problematic, harmful and potentially addictive. Such accounts are abundantly present especially in more popular genres of writing, and in Anglophone contexts more than others, and they precede the era of online porn. At the same time, their volume seems to have been amplified since the late 1990s as porn consumption has increasingly shifted online and as the volume of potentially available content has grown manifold. These accounts invest porn with a great sense of power to affect and addict people, to get them hooked on the abundance of options and stimuli that online porn has to offer: in this sense, they are very much about affect.

Filtering software generally operates in such a framework of risk, damage and harm, especially when it comes to children, in order to make people purchase their products and make their computers more safe.

Porn links have definitely been used in distributing viruses as they may inspire the user to click and download yet the actual risks involved in accessing porn vary. Tube sites tend to be low-risk, torrent files higher risk since it's not always obvious as to what one is actually downloading. And then of course risk doesn't necessarily actualize as harm. During my dozen or so years of studying and watching a lot of online porn, I haven't to my knowledge downloaded a virus so far. (No doubt that my computers have been contaminated in a more symbolic vein.)

On the one hand, network media facilitates very solitary, isolated types of porn consumption: one can access a range of things (more or less) anonymously, for free and without leaving one's home or office. On the other hand, porn sites also facilitate sociability and contact among users as well as with performers, as is the case with webcam sites. There is a different kind of “stickiness” to this kind of sociability as possible contact that's both appealing and potentially risky.

In a recent dialogue with porn producer Paul Morris, you discuss “a conceptualization of utopian sensibility within bareback pornography as an issue of transparency, community, abundance, energy, and intensity”. At some point Morris reveals that “a writer for Out magazine said that he was afraid to watch my videos because he actually felt that he might become infected by them, that somehow they had a magical power to either overthrow his personal will and cause

him to imperil himself or to actually introduce the virus into his blood”. How can we reconcile the eminence of death brought about by the presence of HIV virus and the utopian promise of “community, energy, and intensity”?

Paul might put it differently but as I see, his films are about the gay bareback community, the energy and intensity of sex within it. Dyer’s definition of the utopian sensibility of entertainment (that he coined in the context of film musical) can be applied to Paul’s films in the sense that they are about the intensity and immediacy of sex: he doesn’t direct the participants as performers, there is no script and no narrative except for the action that unfolds and which he then edits. At the same time, this utopian sensibility is not about futurity or optimism in being geared towards a better tomorrow that promises energy or intensity - it is about the here and now, and invested with a documentary aura. Paul’s work resonates with Lee Edelman’s antisocial queer theory in its lack of optimism and futurity. “Breeding” and “seeding” the virus is a central element in his films that can be seen as an antithesis to the “HIV closet”.

I find Morris’ work interesting and exceptional on a number of levels. While barebacking has become mainstream in gay porn, his aesthetics or politics are, I would argue, a case apart. These films have a very particular feel. We’re currently continuing the dialogue on porn work and ethics, so there’ll be more to follow.

Finally, what are some of the issues in pornography that you consider to be under-studied?

National and regional pornographies past and present (especially beyond the U.S.) are pretty much under-studied - more so in some regions than others but we generally know little about what has been produced, distributed and consumed, how and by whom, in different parts of the world, and how these activities connect to legislation, regulation, sexual cultures, etc. Histories of amateur pornography are an additional, vast empty zone. Porn is generally excluded from public media archives. Amateur stuff is doubly invisible and hence difficult to study in a historical framework. And while there is some research on porn work and the uses of porn, I wish there was more. The list could go on. My sense is that while there are lots of assumptions concerning what porn is, who makes it, who profits from it, who consumes it, how, where, why and to what effect, there isn’t all that much knowledge concerning this all. Knowing more might just help in coming up with more sensible public discussions on porn as ones going beyond the binary logic (of good vs. bad) that still tends to dominate today.

O CULTO DO ARTIFÍCIO EM TRANSPOSIÇÕES DE ARTE NO ROMANCE ÀS AVESSAS, DE J.-K. HUYSMANS

Camila Marchesan Cargnelutti¹
Anselmo Peres Alós²

Resumo: Em *Às avessas* (1884), encontra-se o principal exemplo da tentativa de Huysmans de renovação do romance, promovendo uma ruptura com os movimentos anteriores e, especialmente, com o naturalismo. O decadentismo encontrou em *des Esseintes* a principal representação das peculiaridades desse movimento, dentre elas, o culto do artifício. Em seu retiro, onde o personagem procura afastar-se do mundo real e deter-se em seus sonhos e imaginação, revela-se esse culto. Nesse estudo, investigaremos as transposições de arte em *Às avessas*, particularmente, as referentes aos quadros *Salomé* e *A Aparição*, de Moreau, de forma a analisar como se manifesta o culto ao artificial nessas passagens. Observamos que as transposições dessas obras privilegiam aspectos que remetem ao artificial e à beleza como produto do toque da arte sobre a natureza. Procuram ainda evocar as imagens representadas e explorar as possibilidades da literatura de sugerir e provocar sensações a partir da apreciação da arte pictural.

Palavras-chave: *Artifício. Transposição de arte. Decadentismo. Às Avessas. Huysmans.*

SOBRE O DECADENTISMO E A ARTE *FIN-DE-SIÈCLE*

Se a modernidade definida por Baudelaire já se anunciava em suas obras ainda em meados do século XIX, é a partir das décadas finais deste mesmo século que ela floresce na França e que começam a se levantar mais vozes sobre a temática, caracterizando o movimento conhecido como decadentismo. Tendo como representantes poetas, pintores, filósofos e escritores, tais como Verlaine, Moreau e Huysmans, o decadentismo distinguia-se, dentre outras peculiaridades, pela aversão ao mundo real, contaminado, na sua visão, pelo progresso, pelo positivismo, pelo cientificismo, pelo materialismo burguês e pelo desenvolvimento técnico e tecnológico. Desenvolvendo-se em uma conjuntura *fin-de-siècle*, marcada por mudanças aceleradas na sociedade francesa, que “parecia a ponto de mudar em essência, como já fizera em aparência”, como definiu Eugen Weber (1988, p. 21), o movimento decadentista caracteriza-se por uma estética de negação e rejeição dessa realidade de transformações políticas, econômicas e sociais.

Nesse contexto de mudanças na França do final do século XIX, a noção de um tempo que chega ao fim traz também sentimentos pessimistas de decadência, diminuição e declínio (WEBER, 1988). Sobre essa época, a pesquisadora Fulvia

¹ Discente no Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Estudos Literários da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail: camila.m.cargnelutti@gmail.com.

² Docente no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: anselmoperosalos@gmail.com.

Moretto (1989, p. 14) também destaca, especialmente entre as elites, “uma vaga ideia de algo que morre, de um mundo em decomposição”, bem como de uma espécie de “atmosfera de melancolia e desesperança” (*ibid.*, p. 15). Em meio a esse clima de transformações científicas, tecnológicas e sociais, o decadentismo busca trilhar um caminho não só de negação, mas, especialmente, de reivindicação de uma nova forma de expressão estética e de uma renovação nos campos artístico e literário, de forma que a razão ceda espaço para o sonho, para a imaginação e para a fantasia.

Essa busca por inovação e renovação, por sua vez, tem na revolta direcionada ao naturalismo uma de suas principais formas de expressão, uma vez que se almeja a ruptura com esse movimento a qualquer preço. A sensação à época era, de acordo com Huysmans (1987), escritor francês que criou o romance *Às avessas*³ – que será analisado nesse estudo e que é considerado a “bíblia do decadentismo” – de que tudo, de alguma forma, já fora dito e que estavam todos reduzidos a “dar voltas por caminhos mais ou menos explorados” (*ibid.*, p. 255). Conforme esclarece o próprio Huysmans – que também fora discípulo de Émile Zola, mestre do movimento naturalista – em prefácio escrito vinte anos após a primeira publicação de *Às avessas*:

Havia muitas coisas que Zola não podia compreender: em primeiro lugar, a necessidade que eu experimentava de abrir as janelas, de fugir de um ambiente no qual sufocava; depois, o desejo que me tomava de sacudir os preconceitos, de romper os limites do romance, de nele introduzir a arte, a ciência, a história, de não mais usar essa forma, numa palavra, senão como um quadro onde inserir labores mais sérios. A mim, era isso que me preocupava nessa época, suprimir a intriga tradicional, inclusive a paixão, a mulher, concentrar o feixe de luz num único personagem, realizar o novo a qualquer preço (HUYSMANS, 1987, p. 268).

Dessa forma, o decadentismo, que recebeu influências também de outros movimentos, como a reapropriação da liberdade poética do romantismo, procurava encontrar formas de renovar a produção artística e literária francesa, reivindicando “uma nova estética e sobretudo um novo fazer” (MORETTO, 1989, p. 18). De acordo com a tentativa de definição desse movimento realizada por Moretto (1989), o decadentismo é uma espécie de novo lirismo que rejeita e procura substituir o naturalismo e o parnasianismo na França. Nesse sentido, na sociedade francesa *fin-de-siècle*, o movimento decadente “é a literatura e a arte que desenvolvem a imaginação, o sonho, que haviam desaparecido depois de Ronsard” (*ibid.*, p. 30-31).

Baudelaire, considerado o poeta da modernidade e o ponto inicial do decadentismo, pregava a emancipação da arte sobre qualquer outra finalidade ou intenção, conforme explica Théophile Gautier (1989, p. 45-46): “Baudelaire desejava a absoluta autonomia da arte e não admitia que a poesia tivesse outra finalidade a não ser ela própria e outra missão além da de excitar na alma do leitor a sensação do belo, no sentido absoluto do termo”. Ainda de acordo com Gautier (*ibid.*, p. 42), a estética decadentista pode ser compreendida como “a arte em seu ponto de extrema maturidade a que as civilizações, ao envelhecerem, conduzem seus sóis oblíquos: estilo engenhoso, complicado, erudito, cheio de nuances e rebuscado, recuando sempre os limites da língua”.

³ *À rebours* foi publicado pela primeira vez em 1884, na França.

Para Umberto Eco (2004), diante do mundo moderno, dos ideais positivistas e cientificistas, da industrialização das cidades e da ascensão da burguesia, o artista sente-se simultaneamente ofendido e ameaçado pela realidade de sua época. Assim, resta ao artista, pertencente às classes mais abastadas da sociedade francesa, a valorização suprema da arte e da beleza, retirando-lhe quaisquer resquícios de documentação ou julgamento: “ganha forma uma verdadeira religião estética, e sob o lema da Arte pela Arte impõem-se a ideia de que a Beleza é um valor primário a ser realizado a qualquer custo, a tal ponto que muitos viverão a própria vida como obra de arte” (ECO, 2004, p. 330).

É o caso, por exemplo, dos dândis, como George Brummel e Oscar Wilde, que serviram de inspiração para a criação de diversos personagens na narrativa literária decadentista. O dândi, segundo Eco (*ibid.*, p. 334) vê o ideal da *Arte pela Arte* como o “culto da própria vida pública, a ser ‘trabalhada’, modelada como uma obra de arte para se transformar num exemplo triunfante de Beleza. Não é a vida dedicada à arte, mas a arte aplicada à vida: a Vida como Arte”. Sobre essa questão, Baudelaire (2009, p. 15) afirma que o dandismo “é uma espécie de culto de si mesmo”, sendo o dândi uma figura “obcecada, acima de tudo, por *distinção*” que não admite a vulgaridade. Assim como Eco (2004), Baudelaire (2009, p. 16) também considera o dandismo como “uma espécie de religião”.

Essa espécie de religião estética e o culto de si como obra de arte também estão relacionados à aversão e à recusa do mundo real, como é possível perceber em diversos trechos de *Às avessas*, como na passagem em que, através do narrador, descobrimos a profunda admiração de des Esseintes pelo poeta da modernidade, sendo significativa a escolha do poema em prosa de Baudelaire intitulado “*Any where out of the world*”⁴ para figurar em lugar de honra em seu gabinete. O mesmo local, aliás, em que o personagem fez questão de velar as vidraças das janelas, de modo a impedir a visão do lado externo da casa: “as vidraças, cujos vidros azulados [...] interceptavam a vista do campo e só deixavam penetrar uma luz falsa, foram veladas, por sua vez, por cortinados feitos de velhas estolas” (HUYSMANS, 1987, p. 48). Em outro excerto, de maneira ainda mais clara, é possível observar novamente a aversão que des Esseintes nutre pela vida moderna: “distanciava-se cada vez mais da realidade e sobretudo do mundo contemporâneo pelo qual experimentava um horror crescente” (*ibid.*, p. 211).

Conforme Melmoux-Montaubin (1996, p. 89), “a expressão mais comum da recusa do real reside na escolha de um exílio”⁵. Nesse sentido, o autoexílio de des Esseintes em *Às avessas* e a tebaida modelada por ele são a representação, simultaneamente, de sua recusa do mundo – “pensando na nova existência que desejava organizar, experimentava uma alegria tanto mais viva quanto já se via à margem” (HUYSMANS, 1987, p. 40) – e de seu profundo desejo de isolar-se, de “mergulhar na definitiva quietude” (*ibid.*, p. 39), de “desterrar-se na contemplação” e de “deter-se no sonho” (*ibid.*, p. 247). Para Melmoux-Montaubin (1996, p. 90), o refúgio imaginado e

⁴ “*Any where out of the world*. – Não importa onde, fora do mundo” (HUYSMANS, 1987, p. 48).

⁵ No original: “L’expression la plus commune du refus du réel, reside dans le choix d’une retraite loin du monde” (MELMOUX-MONTAUBIN, 1996, p. 89).

projetado por des Esseintes funciona como “um espaço privilegiado, um microcosmo experimental onde se elaborariam as formas mais puras de esteticismo”⁶. Dessa forma, é nesse espaço à margem, dedicado ao esteticismo, à contemplação e ao sonho que se revela também o culto do artifício, outra característica fundamental do decadentismo e que será abordada ao longo dessa reflexão.

CULTO DO ARTIFÍCIO E DA BELEZA EM *ÀS AVESSAS*

Publicado pela primeira vez em 1884, *Às avessas*, do francês J.-K. Huysmans, é um romance que subverte a forma e o conteúdo narrativo literário tradicional. Sem intriga, sem enredo, praticamente sem ação – os raros momentos nos quais há ação no romance são em recordações, memórias do protagonista, e não no presente da narrativa –, sem interação entre personagens, escrito como uma espécie de catálogo, de grande vitrina onde se expõem variados objetos, pedrarias, flores, perfumes, obras picturais e literárias, Huysmans desconstrói a narrativa usual com uma construção literária sem precedentes. Não sem razão, a obra tem sido estudada por diversos autores, que destacam a ruptura com os movimentos literários e artísticos anteriores, especialmente o naturalismo, e a suprema originalidade do escritor ao criar a obra considerada a “bíblia do decadentismo”. Sobre essa questão, Umberto Eco (2004, p. 341) designa o livro como o “supra-sumo da sensibilidade decadente”; José Paulo Paes (1987, p. 28) o avalia como o “evangelho do esteticismo”, e Mario Praz (1996, p. 283) o define como o “livro cardeal do decadentismo”. Assim, o movimento decadentista encontraria na figura do célebre duque Jean Floressas des Esseintes, protagonista do romance *Às avessas*, a principal representação das características do movimento artístico e literário decadente e das particularidades dessa época de transição.

Dentre essas características e particularidades presentes em *Às avessas*, está o gosto e culto pelo artificial, que se revela também na obra baudelairiana tão admirada por des Esseintes, conforme explica Gautier (1989):

Esta última frase⁷ é característica e trai o gosto particular do poeta pelo *artificial*. Aliás, ele não escondia essa predileção. Comprazia-se nessa espécie de belo composto e por vezes um pouco factício que elaboram as civilizações muito avançadas ou muito corrompidas. Digamos [...] que ele teria preferido, a uma simples moça tendo como único cosmético a água de sua bacia, uma mulher mais madura, que usasse todos os recursos de um sábio coquetismo, diante de um toucador coberto de frascos de essências, de leite virginal, de escovas de marfim e de grampos de aço (GAUTIER, 1989, p. 48, grifo do autor).

O fragmento supracitado exemplifica bem a preferência pelo artificial, não somente em Baudelaire, mas no movimento decadentista como um todo. A atração que o artificial exercia sobre os decadentistas, de acordo com Gautier (1989, p. 49), era

⁶ No original: “[...] comme un espace privilegie, microcosme experimental dans requel s’elaborent les formes les plus pures de ‘esthétisme’” (MELMOUX-MONTAUBIN, 1996, p. 90).

⁷ O autor refere-se à frase escrita por Baudelaire em texto que precede a tradução do poema “*O Corvo*”, de Poe: “É como a pintura nas faces de uma mulher naturalmente bela, um novo tempero para o espírito”.

resultante de sua representação como “retoques feitos pela arte sobre a natureza”, o que, por sua vez, relaciona-se à valorização da “*l’art pour l’art*” e à concepção da literatura como intencional e não acidental. Sobre o gosto pelo artificial em Baudelaire, Gautier (1989, p. 50, grifo do autor), destaca que “convém citar como nota particular do poeta o sentimento do *artificial*. Com esta palavra é preciso compreender uma criação devida apenas à Arte e de onde a natureza está completamente ausente”.

Dessa forma, a beleza afasta-se cada vez mais da natureza e aproxima-se da arte e do artifício, enquanto retoque da arte sobre a natureza produzindo o belo. Para Eco (2004, p. 340), “é nessa época – enquanto se perfila uma espécie de repúdio depreciativo em relação à natureza – que Beleza e Arte se fundem em uma dupla incindível. Não há Beleza que não seja obra de artifício, só o que é artificial pode ser belo”. Pela lógica que move o decadentismo, a natureza não é capaz de produzir o belo, sendo necessária a intervenção da arte para tanto. Nesse sentido, a conclusão à que chegam os artistas do movimento decadentista é que a beleza de uma obra de arte é proporcional ao grau de artifício deliberado em sua criação: “é o decadentismo que, depois da afirmação de que a Beleza só se mostra como objeto de um longo e amoroso trabalho artesanal, chega à constatação de que uma experiência é tão mais preciosa quanto mais artificiosa for” (ECO, 2004, p. 340).

Em *Às avessas*, também é possível perceber a supremacia do artifício sobre a natureza, e da valorização da imaginação e do sonho em detrimento da realidade, como nos excertos abaixo:

O movimento lhe parecia, de resto, inútil, e a imaginação podia, no seu entender, facilmente substituir-se à realidade vulgar dos fatos. Reputava ser possível contentar os desejos tidos por mais difíceis de satisfazer na vida normal mediante um ligeiro subterfúgio, uma sofisticação aproximativa do objeto perseguido por eles (HUYSMANS, 1987, p. 52-53).

Tudo está em saber a pessoa arranjar-se, concentrar seu espírito num único ponto, abstrair-se o suficiente para provocar a alucinação e poder substituir a realidade propriamente dita pelo sonho dela (HUYSMANS, 1987, p. 54).

Para des Esseintes, o artifício representava “a marca distintiva do gênio humano”, e a natureza já tivera a sua vez e cansara a paciência dos espíritos refinados pela “desgastante uniformidade das suas paisagens e dos seus céus” (HUYSMANS, 1987, p. 54). O tempo da natureza findara: “não há dúvida de que essa sempiterna maçadora já esgotou a indulgente admiração dos verdadeiros artistas e é chegado o momento de substituí-la, tanto quanto possível, pelo artifício” (*ibid.*). Além dos fragmentos citados acima, na obra de Huysmans o culto ao artifício manifesta-se de diversas maneiras, como através de suas vestimentas extravagantes, de seus modos elegantes, de seus gostos literários e artísticos refinados, do cultivo de flores naturais que imitavam as artificiais, da decoração cuidadosa das peças de sua tebaida, como a sala de jantar a imitar a cabine de um navio – de modo a obter, “sem sair de casa, as sensações rápidas, quase instantâneas, de uma viagem de longo curso e esse gosto do deslocamento que só existe, em suma, na recordação, quase nunca no presente, no próprio instante em que se efetua” (HUYSMANS, 1987, p. 52).

A clara preferência por imagens e viagens imaginadas (em detrimento das realizadas) relaciona-se, novamente, à exaltação do sonho, da imaginação e do artificial, essências do próprio movimento decadentista. Além disso, essa valorização, que evoca o culto ao artificial e à beleza como resultado alcançado por meio do artifício como retoque da arte sobre a natureza, demonstra também a tentativa de negação da realidade. Dessa forma, na narrativa de Huysmans, rejeitam-se também os ideais positivistas, o materialismo e a burguesia, que geravam aversão entre os decadentistas pelo temor permanente de que a técnica e o progresso acabassem suplantando o espaço dos sonhos e da arte na sociedade moderna.

Além da insatisfação com o mundo real, implícita na preferência pelo artificial, esta se relaciona ainda aos ímpetos idealistas de des Esseintes – “num dos seus momentos de auto-análise, des Esseintes enxerga nas ‘suas tendências para o artifício’ a manifestação de ‘ímpetos no rumo de um ideal, de um universo desconhecido’” (PAES, 1987, p. 15). Por meio de diferentes manifestações ao longo da obra, o protagonista de *Às avessas* constrói, em suma, uma existência que pode ser classificada como “uma vida de sensações artificiais em um ambiente igualmente artificial” (ECO, 2004, p. 341). Essa procura constante de sensações e emoções pelo personagem, que se apresenta também como uma forma de fugir do tédio frequente, manifesta-se de diversas formas, desde a decoração da mansão, com a escolha cuidadosa das cores das paredes e das tapeçarias, até a reflexão crítica a respeito das obras picturais cuidadosamente escolhidas e admiradas que ornamentam seu gabinete.

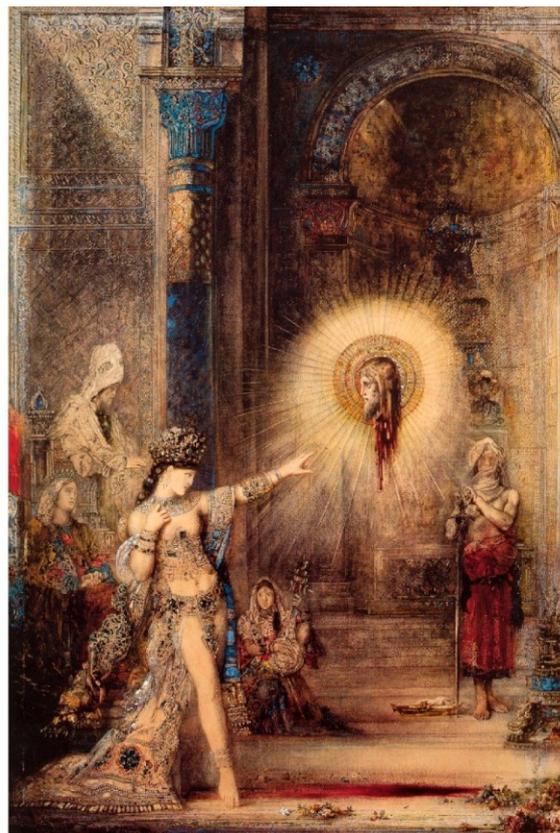
O ARTIFÍCIO EM TRANSPOSIÇÕES DE ARTE: SALOMÉ E A APARIÇÃO, DE MOREAU

Historicamente, os campos artístico e literário desenvolveram complexas relações de interdependência e de interação (JURT, 2003). Nas décadas finais do século XIX, conforme explica o autor, os dois campos interagem e alcançavam vantagens mútuas nessas relações: os críticos de arte literários contribuía com os pintores agregando valor simbólico às suas obras de arte e, simultaneamente, convertiam a atividade crítica em valor literário, propagando muitas vezes a suposta supremacia da literatura sobre as demais artes. Além das reciprocidades entre as duas áreas, os pontos comuns também se revelavam no que se refere às teorias estéticas, às formas de expressão e às temáticas abordadas nas obras literárias e artísticas *fin-de-siècle* (JURT, 2003). O caso de Huysmans é um exemplo bastante característico dessa situação. Em seu romance *Às avessas*, o escritor francês reflete criticamente sobre diversas obras artísticas, dentre elas, as pinturas *Salomé* e *A Aparição* (ver imagens abaixo), de Gustave Moreau, construindo transposições de arte incorporadas à narrativa literária e essenciais para seu desenvolvimento. De acordo com Jurt (2003, p. 94), “para Huysmans, as críticas deveriam adotar a forma do poema em prosa, ou então se integrar na trama romanesca⁸”. A segunda alternativa proposta por Huysmans é a eleita para constituir o romance analisado, que apresenta diversas transposições de arte através do personagem des Esseintes.

⁸ No original: “pour Huysmans, les comptes rendus adopteront la forme du poème en prose, ou s’intégreront dans la trame romanesque” (JURT, 2003, p. 94).

De acordo com Vieira (2013, p. 59), na transposição de arte “ao escritor cabia a tarefa de encontrar, com os meios próprios da língua, o que seria equivalente mais próximo do efeito estético proporcionado pela obra de arte inspiradora, obra que seria então recriada através dos meios de outra arte”. Em seu estudo, Vieira analisa os discursos sobre arte produzidos pelo escritor brasileiro Gonzaga Duque e pelo francês Huysmans, com foco no romance *Além*⁹, concluindo que “nem Huysmans nem Gonzaga Duque pretendem contar ou explicar a pintura. Os escritores simbolistas preferem a evocação de imagens que traduzem efeitos da obra plástica por intermédio de uma prosa rica em alusões” (VIEIRA, 2013, p. 70). Da mesma forma, as transposições de arte realizadas em *Às avessas* e, particularmente, as de Moreau aqui analisadas, não procuram explicar a obra pictural mas, antes, evocar imagens, descrever percepções e sugerir impressões a partir da observação da pintura. Como explica Vieira, “a transposição de arte simbolista é, antes de tudo, uma escrita da visão, da percepção e da representação de estados oníricos, místicos e alucinatórios despertados pela obra pictural”, tendo como um de seus principais objetivos o “prolongamento das sensações experimentadas quando da observação das obras picturais” (VIEIRA, 2013, p. 71).

FIGURA 1



Legenda: Respectivamente, *Salomé* e *A Aparição*, de Gustave Moreau.

Fonte: <http://www.wikiart.org/en/gustave-moreau/>. Acesso em: 30 jun. 2014.

⁹ *Là-bas* foi publicado pela primeira vez em 1891, na França.

Em *Às avessas*, as transposições de arte feitas por Huysmans através de des Esseintes evocam uma série de preceitos do movimento decadentista, como, por exemplo, a associação da mulher ao mal e ao pecado¹⁰ e a profunda admiração pelo artifício, temática de particular interesse nesse estudo. No romance, os quadros são descritos pelo olhar do protagonista, permitindo nossa visão da pintura a partir da visão de des Esseintes. Dessa forma, temos acesso, como leitores, a uma nova forma de conhecer o interior do protagonista, o que “colabora para o processo de conhecimento do caráter e da psicologia da personagem, que não mais se dá a ver pela óptica do narrador ou por suas relações sociais, mas pela arte e pelas sensações por ela despertadas” (VIEIRA, 2013, p. 60). Assim como des Esseintes cultuava o artifício em vários aspectos de sua vida, como visto anteriormente, pode-se perceber que, de certa forma, essa espécie de admiração e culto também se revela a partir das descrições que o personagem faz dos quadros de Moreau, nos quais se privilegiam os aspectos que remetem ao artificial, à intervenção da arte sobre a natureza de forma a criar beleza.

Um desses aspectos, que se sobressai na narrativa de Huysmans, pode ser observado na descrição de Salomé nas duas obras-primas de Gustave Moreau – “um artista cujo talento o arrebatava em longos transportes” (HUYSMANS, 1987, p. 83) – que des Esseintes possui em seu gabinete: *Salomé* e *A Aparição*. Na transposição das obras do pintor, sobressai a evocação do fascínio que essa personagem bíblica consagrada na literatura e nas artes decadentistas – considerada a própria “deusa da decadência” – exerce sobre des Esseintes. No entanto, ressaltamos, esse fascínio está relacionado, principalmente, a dois aspectos em Salomé – sua representação como encarnação do mal, do inquietante e da corrupção e a admiração de sua beleza enquanto “mulher joia” ou mulher vestida de joias, associando sua beleza a um modelo artificial, uma vez que, segundo os preceitos do movimento decadente, somente com retoques do artifício seria possível criar o belo (ECO, 2004).

[...] seus seios ondulam e, roçados pelos *colares* que turbilhonam, ficam de bicos eretos; sobre a pele úmida, os *diamantes* presos cintilam; seus *braceletes*, seus *cintos*, seus *anéis* lançam faúlhas; sobre a túnica triunfal, recamada de *pérolas*, ornada com ramagens de *prata*, guarnecida de palhetas de *ouro*, a couraça de ourivesaria em que cada malha é uma *pedra* entra em combustão (HUYSMANS, 1987, p. 84-85, grifos nossos).

Ela está quase nua; no ardor da dança, os véus se desataram, os brocados escorregaram; está vestida tão-só de *materiais de ourives* e de *minerais* lícidos; um gorjal lhe aperta o talhe qual fosse um corpete e, à semelhança de *broche* soberbo, uma *joia* maravilhosa dardeja clarões na ranhura dos seus dois seios; mais abaixo, nas ancas, o *cinto* que a rodeia cobre-lhe a parte superior das coxas sobre as quais pende um gigantesco *pingente* de onde flui um *rio de rubis e de esmeraldas*; por fim, sobre o corpo desnudo, entre o gorjal e o cinto, o ventre convexo, escavado pelo umbigo cujo orifício parece um sinete gravado em *ônix*, de tons leitosos e cores róseas (HUYSMANS, 1987, p. 88, grifos nossos).

O fascínio exercido pela representação de Salomé como mulher joia, vestida de pedras preciosas, é o que particularmente interessa aqui e pode ser exemplificado pelas descrições de Salomé acima, respectivamente do quadro a óleo *Salomé* e da aquarela *A Aparição*, ambos remetendo à atração por essa mulher pelo fato de ela representar

¹⁰ Simone de Beauvoir compõe um extenso trabalho crítico a essas concepções, relacionadas à construção histórica e social da mulher como ‘o outro’, em sua obra “O segundo sexo”, publicado originalmente em 1949.

simbolicamente um padrão artificial. Conforme explica Eco (2004, p. 342), “quando se deseja a mulher [...] ama-se na feminilidade a natureza alterada”; assim, no caso de *Às avessas*, des Esseintes fascina-se por essa mulher joia, ornamentada e vestida de pedrarias, “que só pode ser vista em todo o seu fascínio quando remetida a um modelo artificial” (ECO, 2004, p. 342). Nesse sentido, pode-se dizer que a beleza feminina apreciada em Salomé por des Esseintes representa uma beleza não natural, mas retocada pela arte e pelo artifício.

Nas transposições de arte em *Às avessas*, além da atração de des Esseintes pela mulher vestida de joias preciosas e pela beleza fruto do artifício, pode-se perceber aspectos do culto do artifício também na representação hierática das Salomé de Moreau. Por meio dessa estratégia, as descrições das obras picturais evocam, através de termos que associam Salomé à inércia, à rigidez, à insensibilidade e à imobilidade, imagens de um ser, não só inatingível, mas também não natural – artificial – como no trecho: “na *estátua insensível e impiedosa*, no inocente e perigoso ídolo, o erotismo, o terror do ser humano amanhecera; [...] um horrendo pesadelo estrangulava agora a histriã *extasiada* pelo rodopio da dança, a cortesã *petrificada, hipnotizada* pelo horror” (HUYSMANS, 1987, p. 89, grifos nossos).

Outra característica do decadentismo, de acordo com Moretto (1989, p. 32), é o “fascínio pelas arquetípicas lendas antigas e medievais” e o “gosto pela natureza petrificada e fria dos bizantinos”, também representados pelo motivo Salomé e pela descrição do espaço e da arquitetura dos lugares dos quadros de Moreau, como no fragmento referente à descrição de *Salomé*: “um trono se erguia, semelhante ao altar-mor de uma catedral, sob inúmeras abóbadas apoiadas em colunas atarracadas bem como em pilares romanos, [...] num palácio parecido a uma basílica, de arquitetura a um só tempo muçulmana e bizantina” (HUYSMANS, 1987, p. 83-84). Em *Às avessas*, além do fascínio pelas lendas antigas e pela civilização bizantina e sua “natureza petrificada e fria”, a presença da lenda bíblica que inspirou fortemente a produção *fin-de-siècle* relaciona-se também à recusa do mundo contemporâneo e esta, como visto anteriormente, está associada à valorização do artifício como uma forma de descobrir novas sensações e de mergulhar em outras “realidades”, feitas de sonhos e fantasias.

Por último, o artifício nas transposições de arte em *Às avessas* é reforçado pelo próprio caráter da pintura de Gustave Moreau, pela sua capacidade de criação de um universo onírico e de transportar para esse mundo de sonhos e de irrealidade os admiradores de suas obras. O duque des Esseintes é um desses admiradores que, na sua permanente busca por sensações, enxerga nas pinturas de Moreau a possibilidade de “viajar” através da arte por um mundo imaginário, irreal, artificial: “quisera [...] algumas obras sugestivas que o transportassem a um mundo desconhecido, desvendando-lhe os rastros de novas conjecturas, sacudindo-lhe o sistema nervoso com histerias eruditas, pesadelos complicados, visões lânguidas e atrozes” (*ibid.*, p. 83). Moreau, para des Esseintes, é, dentre todos os artistas, aquele que o arrebatava em longos transportes por meio do seu talento artístico, aquele que o faz sonhar por noites a fio diante das duas obras adquiridas e o único artista que realmente conseguiu exprimir em suas pinturas a Salomé que ele, des Esseintes, imaginava – um misto de “inquietante exaltação da dançarina” com a “refinada grandeza da assassina”, a “Salomé sobre-humana e estranha que havia sonhado” (*ibid.*, p. 85).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Às avessas*, encontra-se o principal exemplo da tentativa de Huysmans de renovação do romance, promovendo uma ruptura com os movimentos anteriores e, especialmente, com o naturalismo. Tanto na concepção quanto na escritura dessa obra, fica implícita a preocupação do autor em pensar a modernidade. O decadentismo encontrou na figura do duque des Esseintes a principal representação das peculiaridades desse movimento e dessa época *fin-de-siècle*, dentre elas, como se procurou demonstrar ao longo desse estudo, o culto do artifício, uma característica essencial dos artistas e escritores decadentistas. É em seu retiro, em seu espaço reservado e à margem da sociedade moderna francesa do final do século XIX, onde o personagem procura abstrair-se do mundo real, isolar-se em estados de contemplação e deter-se em seus próprios sonhos e imaginação, que se revela essa espécie de culto ao artifício. Como visto, essa característica decadentista permeia todo o romance e surge de diversas formas por meio do protagonista, através, por exemplo, da minuciosa escolha das flores verdadeiras – mas que parecem falsas – e das transposições de arte presentes ao longo da obra.

As transposições de arte construídas em *Às avessas* privilegiam certos aspectos que remetem ao artificial e à beleza como produtos do retoque e intervenção da arte sobre a natureza, tais como o fascínio por Salomé, apreciada justamente por representar uma beleza retocada pela arte e pelo artifício, e sua representação hierática, sugerindo imagens de um ser, não somente inatingível mas, principalmente, não natural, artificial. Além disso, nas transposições de arte de Moreau realizadas através da crítica literária incorporada à narrativa, particularmente, é possível perceber que, mais do que simplesmente descrever as obras, Huysmans, por intermédio de des Esseintes, procura evocar as imagens representadas e as percepções e impressões sentidas durante sua apreciação, explorando também as possibilidades da arte literária de sugerir e provocar sensações e emoções, tendo como ponto de partida a observação da arte pictural.

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. O dândi. In: BALZAC, Honoré de; BAUDELAIRE, Charles. **Manual do dândi: a vida com estilo**. Belo Horizonte: Autêntica Editoria, 2009. p. 11-20.
- ECO, Umberto. A religião da beleza. In: ECO, Umberto. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 329-359.
- GAUTIER, Théophile. Prefácio às *Flores do Mal*. In: MORETTO, Fulvia M. L. (org.). **Caminhos do decadentismo francês**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Editora Perspectiva, 1989. p. 41-51.
- HUYSMANS, J.-K. *Às avessas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- HUYSMANS, J.-K. Prefácio escrito vinte anos depois do romance. In: HUYSMANS, J.-K. *Às avessas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 255-273.
- JURT, Joseph. Campo literário e campo artístico na França (1880-1900). Tradução de André Soares Vieira. **Terceira Margem**. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, UFRJ, Rio de Janeiro, Ano VII, n. 8, 2003, p. 82-102. Disponível em <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/terceiramargemonline/numero08/NUM08_2003.pdf>. Acesso em 16 jun. 2014.

CARGNELUTTI, Camila Marchesan; ALÓS, Anselmo Peres. O culto do artifício em transposições de arte no romance *Às avessas*, de J.-K. Huysmans. **Crítica Cultural** – Critic, Palhoça, SC, v. 9, n. 2, p. 283-293, jul./dez. 2014.

MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise. L'esthète fin-de-siècle: l'oeuvre interdite. **Romantisme**, 1996, n. 91, p. 89-98.

MORETTO, Fulvia M. L. (org.). **Caminhos do decadentismo francês**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Editora Perspectiva, 1989.

PAES, José Paulo. Huysmans ou a nevrose no novo. In: HUYSMANS, J.-K. **Às avessas**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 5-28.

PRAZ, Mario. **A Carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

VIEIRA, André Soares. Huysmans e Gonzaga Duque: transposições de arte em textos franceses e brasileiros do Simbolismo. In: **Aletria**, n. 13, v. 23, set./dez. 2013. p. 59-72.

WEBER, Eugen. **França fin-de-siècle**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Recebido em 02/08/2014. Aprovado em 10/11/2014.

Title: *The cult of artifice in transpositions of art in the novel *À rebours*, by J.-K. Huysmans*

Abstract: *In *À rebours* (1884) lies the prime example of Huysmans' attempt to renew the novel, promoting a break with previous movements, and especially with Naturalism. The Decadent movement found in *des Esseintes* the core representation of its own peculiarities, among which, the cult of artifice. In *Esseintes'* reclusion, where he seeks shelter from the real world and tries to dwell in his dreams and imagination, the character's cult of artifice is revealed. In this study, we examine the transpositions of art in *À rebours*, particularly those relating to Moreau's paintings *Salomé* and *The Apparition*, in order to analyze how the cult of artifice manifests itself in these excerpts. The transpositions of these works emphasize aspects that refer to the artificial as well as the beauty, both as products of art's touch over nature. They also attempt to evoke the represented images and explore the possibilities of literature to suggest and provoke sensations from the appreciation of pictorial art.*

Keywords: *Artifice. Transposition of art. Decadent movement. *À rebours*. Huysmans.*

SEIS DIGRESSÕES SOBRE O HERÓI IMAGENS, SIGNOS, IDIOMAS

Joaquim Brasil Fontes¹

Resumo: Retomando, na *Eneida*, a tradição grega do herói épico, Virgílio a prolonga e transforma em profundidade, inscrevendo-a no horizonte espiritual e linguístico do mundo romano. Este artigo acompanha momentos deste trabalho de reescrita intertextual, assinalando seus pontos nodais: catástrofe/fundamento; destino/extravio; mênis/pietas; imortal/mortal; os dois rostos da Fama; dinamismo/contingência.

Palavras-chave: Antinomias do herói. Intertextualidade. Imagens. Signos. Idiomas poéticos.

Na abertura da *Eneida*, e antes mesmo de ser nomeado, o herói² já foi lançado, à maneira de um dado, em caminhos crivados de enganos:

As armas e o varão eu canto que, de Troia, o primeiro,
à Itália e às praias de Lavino chegou, prófugo do Fado;
muito em mar e em terra foi lançado pela potência
dos altos céus, por causa da ira tenaz de Juno cruel;
e muito em guerras também sofreu, antes que fundasse
a Cidade, os deuses seus levando ao Lácio, de onde a raça
latina, nossos pais albanos, as altas muralhas de Roma.³

¹ Doutor em Letras Modernas pela Université de Besançon. Professor titular colaborador da Universidade Estadual de Campinas. E-mail: jbfontes@terra.com.br.

² O ponto de partida deste escrito é uma imagem que figura na iconografia antiga e clássica e reaparece com insistência, no Ocidente, a partir da Renascença italiana: a de Eneias sob a forma de um jovem levando nos ombros seu pai Anquises. Nas mãos, os deuses pátrios. De um lado, o filho; do outro, um vazio, o lugar da esposa. Atrás dele, Troia desmorona. Eneias vai errar então pelos mares, como que perdido, quando é, na verdade, o agente de uma celeste missão: fundar a nova Troia – isto é, Roma, o Império, o Futuro. Ao contrário, portanto, de Ulisses, que, derrubada a cidadela dardânia, navega de volta ao Lar, Eneias tende, em seu percurso, para um ponto que ainda não existe no tempo ou no espaço. Surpreendido, na abertura do poema, por uma tempestade enviada por sua inimiga divina, Juno, ele aborda as praias de Cartago, cidade africana fundada pela rainha fenícia Dido, também ela uma fugitiva, e uma das mais belas criações da literatura antiga. Durante os quatro primeiros cantos da *Eneida*, o herói vai se enredar, ali, numa aventura amorosa que, literalmente e em todos os sentidos, o extravia, colocando em risco sua sagrada missão.

³ *En.*, I, 1-7. A tradução dos textos é de minha responsabilidade. Reenvio o leitor erudito, no caso de Virgílio, à edição Belles Lettres, bilíngue, com elegante tradução em prosa, um pouco parafraseante, de André Bellessort. Pode-se também consultar a controversa versão de Odorico Mendes, *A Eneida* (São Paulo: Atena, s/d). NB: Os autores antigos são citados nos rodapés (para “arejar” a página) e segundo convenção estabelecida para os clássicos greco-latinos: nome próprio e/ou título da obra abreviados, seguidos de número do canto ou capítulo, linha ou verso.

Com efeito, o contexto semântico e narrativo organiza-se, aqui, em torno da palavra *fatum*, “destino”, que reaparece no início do canto III do grande épico latino: incerto sobre sua vida e suas naus, êxul em alto mar, o herói “entrega as velas ao destino”:

Depois que derrubou o reino da Ásia e o povo de Príamo,
injusta, a vontade dos seres celestes, e que caiu a soberba
Ílio, e fumeja no humo toda a neptúnia Tróia,
aos exílios adversos e às terras desertas, por augúrios
divinos fomos levados. Sob os muros da própria Antandro,
uma frota, aos pés do monte Ida, fabricamos;
incertos quanto ao rumo do fado, quanto ao sítio do pouso;
e nossos homens reunimos. Mal começava a primavera
e ordenava o pai Anquises aos fados entregar as velas;
em lágrimas, as margens pátrias e o porto eu abandono,
e os campos onde Troia um dia foi. Levam-me, êxul, ao alto
mar – com amigos, o filho e os grandes deuses Penates.⁴

Poucas vezes se terá anotado com tanta precisão e de forma tão sintética, na literatura ocidental, esse sentimento de abandono e perda que Heidegger nomeia com a palavra latina *derelectio*: o “sentir-se aí” do homem atirado pelos deuses num caminho sem rumo. E, no entanto, Eneias “tem um destino”, isto é, um porto que, segundo os versos liminares do famoso épico, será alcançado: alguma coisa, além de ventos adversos, move este homem. Naufrago, ele dirige aos companheiros de infortúnio, no canto I, uma arenga que cito inicialmente em latim, sublinhando alguns de seus vocábulos:

Per uarios *casus*, per tot *discrimina* rerum
tendimus in Latium, *sedes* ubi fata *quietas*
ostendunt, illic fas regna resurgere Troiae.⁵

Casus, de *cadere*, significa “queda” e, portanto, o acidente, o acaso, a sorte, a ocasião. Para os velhos gramáticos, essa palavra traduzia a *ptôsis* dos gregos: um termo podia “cair” num caso – nominativo, acusativo –, como o evento na vida: naufrágios, a princesa Dido, um voo de harpias. *Casus* é o acontecimento fortuito, o que advém de um lance de dados: boa, má sorte.

Discrimen é “a linha que separa” e, em sentido figurado, “a diferença”, de onde, talvez, o sentido de “momento decisivo” e, também, de “posição crítica”: a iminência de alguma coisa, talvez má. Isso poderia sugerir as seguintes soluções para *discrimina*, no passo virgiliano que citei acima: “perigos, riscos, provações”.

⁴ *En.*, III, 1-13.

⁵ *En.*, I, 204-6.

Para dizer esse momento em que é preciso escolher entre dois caminhos perigosos, o poeta encontra, na língua latina, a palavra *discrimina*; acoplada, no mesmo verso, a *casus*, ela se incorpora então ao léxico dos labirintos e vem enunciar o momento decisivo dos caminhos bifurcados sob o céu ameaçador. E o herói, então, percebe-se extraviado: *per varios casus, per tot discrimina rerum*.

Perigo, risco, provação.

E, no entanto: *tendimus in Latium*.

Tendo, verbo cujo supino é *tensum*, significa “tender para”; e a presença desse termo, na própria *Eneida*, na acepção de “retesar” chama nossa atenção: os heróis tendem para o Lácio como a flecha para o alvo, isto é, movidos por uma força que os transcende: os próprios fados, *fata*.

Voam em direção às *sedes quietas*: o lugar onde a seta, pousando, alcança um fim e seu fim: “no Lácio renascerá o reino de Troia”. Cada instante do tempo presente está sendo devorado, conseqüentemente, pelo passado, que é o futuro. “Endurecei, portanto, meus amigos, e perseverai”, clama o herói, valendo-se, para dizer a esperança, do imperativo do verbo *duro*: “conservai a vós mesmos no ser para o advir que advém na errância”:

Entre tantos acasos, entre extremos tantos,
tendemos para o Lácio, onde nos mostram os Fados
o doce pouso; ali renascerá o reino de Troia.

O labirinto atravessado pelo voo de uma flecha: a pulsação de temporalidades contraditórias – dispersão e rumo – permite a Virgílio esboçar, com soberana precisão, e em poucos versos, o protagonista da *Eneida*. Ele se move entre perdição e alvo e, movendo-se, nos arrasta em seu desdobrar-se. Mas, se a errância é uma vivência temporal, o labirinto, para o homem perdido, não tem uma forma no espaço: a essência da flecha é o advir, o alvo; estável fundamento presente na própria tensão do arqueiro retesando o arco: *tendimus in Latium*.

||

Relendo a *Eneida*, vejo o naufrago troiano abrir caminhos nessa Cartago que é, para mim, leitor capturado numa rede de imagens e memórias de livros, uma estranha cidade de sonhos e miragens,

... a Lua levantava-se à flor das águas, e, sobre a cidade ainda coberta de trevas, pontos luminosos, manchas brancas brilhando: o timão de um carro num pátio, algum farrapo de tecido suspenso, o ângulo de uma parede, um colar de ouro no peito de um deus. As bolas de vidro sobre os tetos dos templos resplandecem, aqui e ali, como enormes diamantes. Mas, vagas ruínas, montes de terra negra, jardins, deitam massas mais sombrias na escuridão, e, abaixo de Malqua, redes de pescadores se estendem, de uma casa a outra, como gigantescos morcegos abrindo as asas. Não se ouve mais o rangido das rodas

hidráulicas que traziam água para o primeiro andar do palácio; em meio aos terraços, camelos repousam tranquilamente, deitados sobre os ventres, ao modo dos avestruzes.

Em torno a Cartago ondas imóveis resplandecem. A abóboda do céu azul mergulha no horizonte; de um lado, na pulverização das planícies, do outro, nas brumas do mar, e, no cume da Acrópole, os ciprestes piramidais, ladeando o templo de Eshmoûn, agitam-se e murmuram, como ondas a bater ritmicamente ao longo do molhe, abaixo das muralhas... (FLAUBERT, 1902, p. 46.)

um lugar assombrado por signos, cores, citações, recortes de frases; persistentes anacronismos: em um de seus mais belos livros, André Breton mostra-se disposto a perdoar tudo a Gustave Flaubert porque o grande realista teria escrito *Salammbô* – e portanto *descrito*, como ele próprio confessa num texto famoso, as ruas, jardins e palácios de Cartago – apenas para nos transmitir “uma impressão de cor amarela”:⁶

“Nada te mostrarei sobre Cartago” – escrevia ele a Ernest Feydeau, no momento em que planejava o seu estranho romance histórico – “antes de ter escrito a última linha. Tuas observações me fariam *perdre la boule*, perder a cabeça. Quanto à arqueologia, será apenas ‘provável’. É tudo. Contanto que não possam me provar que disse coisas absurdas, é tudo o que peço [...]. Desde que existe a literatura, nunca tentaram fazer algo tão insensato. É uma obra erçada de dificuldades. Atribuir às pessoas uma linguagem na qual não pensaram! Nada se sabe sobre Cartago. [...]. Quando lerem *Salammbô*, não pensarão espero, no autor. Poucos adivinharão quanto foi necessário ser triste para tentar ressuscitar Cartago!” (Cf. BRETON, 1963, p. 43)

Eneias perambula no coração do Simulacro, espaço imantado, pleno de presságios: erguida do nada por uma mulher, como ele uma andarilha, esta cidade é o duplo de Roma que ainda não existe, e o de Troia já destruída pelos aqueus. Nada. Será arrasada, um dia, pelo inimigo latino – a ponto de seus alicerces se verterem em cinzas sopradas pelos ventos. E, entretanto, de repente, a sua imagem se levanta diante dos olhos deslumbrados: *lucus in urbe fuit media*...

no meio da grande cidade, um bosque sagrado, muito rico em sombra. Ali os fenícios, batidos pelas ondas e pelos turbilhões, desenterraram recentemente um signo, indicado por Juno: a cabeça de um ardente corcel, prova de que a Deusa-Rainha assegurava à nação cartaginesa glória guerreira e eterna abundância⁷

Numa trama de ironias, um fóssil, um fragmento do passado emerge da terra cartaginesa: restos de uma enorme estátua, talvez o que sobrou de um monumento equestre dedicado a um chefe guerreiro cujo nome foi apagado da história; ele vem à tona entre ondas e turbilhões, do coração de um tempo sem memória; é um mármore, quem sabe, e brilha aos olhos deste Eneias, fundador da raça que há de varrer do solo africano as raízes da cidade que, por estar sendo fundada neste momento, nos dá a impressão de ser um amontoado de ruínas nas mãos de Saturno. Entre palácios esplêndidos e ruas calçadas, muralhas sendo erguidas, blocos de pedra rolando, fossos, um enorme fragmento de estátua: a cabeça de ardente corcel, signo que prometia à

⁶ Cf. Breton (1963).

⁷ *En.*, I, 446-56.

nação cartaginesa glória na guerra e eterna abundância; e, então, como uma estrela caindo no horizonte, outros nomes prestigiosos riscam a memória deste leitor: Diodoro Sículo, um siciliano contemporâneo de Augusto, escreveu em grego uma *Biblioteca Historica*, tendo Roma por centro, dos míticos começos à conquista da Gália por César. Em certo momento ele nos conta que, vendo Cartago em chamas, Cipião Emiliano, seu vencedor, havia chorado. Ao amigo Políbio, espantado com aquelas lágrimas, o grande general confessou temer que um dia Roma viesse a sofrer a mesma sorte. E recitou, então, dois versos da *Iliada*:

Um dia, a cidade santa, Troia, não mais será;
e não serão Príamo e o povo de Príamo hábil no manejo da lança.⁸

Naquele bosque sagrado, a sidônia Dido erguia, em honra a Juno, um grande templo, rico em oferendas humanas e potência divina; o limiar, de bronze, era alcançado por degraus também brônzeos; rangiam as portas em gonzos de bronze. Algo de novo, neste bosque, se oferece pela primeira vez aos olhos do herói; pela primeira vez ele ousa esperar salvação e confia num advir. Como, aos pés do imenso templo, aguardando a rainha, Eneias segue os detalhes e admira a fortuna da cidade, a emulação dos artistas, vê, admirado... Melhor ouvir, em lugar da paráfrase, o texto em latim:

Hic templum Iunoni ingens Sidonia Dido
condebat, donis opulentum et numine diuae,
aerea cui gradibus surgebant limina nexaeque
aere trabes, foribus cardo stridebat aenis.
Hoc primum in luco noua res oblata timorem
leniit, hic primum Aeneas sperare salutem
ausus et adflictis melius confidere rebus.
Namque sub ingenti lustrat dum singula templo
reginam opperiens, dum quae fortuna sit urbi
artificumque manus inter se operumque laborem
miratur, uidet [...]¹⁵

A passagem que se abre depois desses versos contém um pequeno emaranhado de malícias poéticas e retóricas: Eneias, admirado, vê representadas, no templo em construção, as batalhas de Troia, das quais tomara parte; e essa guerra cuja fama já se estende pelo orbe:

Ele se detém e chorando “Que lugar” – pergunta –, “Acate,
que cantão da terra pleno não está da nossa dor?”
Eis aqui Príamo”.⁹

⁸ Texto e citação em SICULUS. V. Bibliografia.

⁹ *En.*, I, 459-61.

Num interessantíssimo estudo sobre a *ékphrasis*, Carlo Guinsburg lembra uma passagem de *Sobre a Fama dos Atenienses*, na qual Plutarco compara uma pintura de Eufanor, representando a batalha de Mantinea, com a descrição dessa batalha feita por Tucídides:

Comentando o famoso dito de Simônides sobre “a pintura como poesia que não fala e a poesia como pintura que fala”, Plutarco escreve: “Quanto às ações que os pintores representam como se estivessem a decorrer, narra-as e registra-as a literatura depois de terem decorrido. Mesmo quando o artista, com a cor e o desenho, e o escritor, com as palavras e as frases, representem os mesmos objetos, diferem todavia no material utilizado e no modo de figuração: e, apesar de tudo, o objetivo final desejado é um só e o mesmo para ambos; e o mais eficiente historiador é aquele que, através de uma vívida representação das emoções e dos caracteres, faz que a sua narrativa se pareça com uma pintura. É fora de dúvida que Tucídides se esforça constantemente por transmitir essa vivacidade aos seus escritos, sendo o seu desejo fazer do leitor uma espécie de espectador e produzir vivamente naqueles que se interessam pela sua narrativa os sentimentos de assombro e consternação que foram sentidos por quem esteve presente”.¹⁰

Na rapsódia VIII da Odisseia, o herói, ouvindo Demódokos, o aedo, contar sua própria história, cobre a cabeça com o manto e soluça de dor; na Eneida, o protagonista responde também corporalmente quando confrontado com sua gesta, entretanto enunciada não sob forma de palavras e frases, mas de cor e desenho. Apoderando-se do modelo grego, Virgílio o transforma, pois, em profundidade, numa cadeia de ecos literários e temas invertidos: à narrativa de Demódoko corresponde uma série de quadros, diante dos quais o espectador reage também vivamente, embora o pictórico verta-se, aqui, num jogo especular, em quadro sonoro – o que é, como se sabe, outra tópica do discurso poético clássico.

Comovido, o herói vê diante de si, representados em ordem – *ex ordine* – os combates de Troia e as guerras que a fama já divulgara por todo o universo: obedecendo com rigor aos diversos passos da *ékphrasis* ou descrição retórica, o poeta, como se estivesse num local elevado, aponta. Esse processo era chamado, pelos antigos, de *teiscopia*, “observação a partir de uma muralha”, e muitas vezes se desdobra, como nestes versos de Virgílio, segundo o esquema “*suma/pormenor*”, que confere um caráter *diegético* à descrição, vertendo imagens em história. Pequenos blocos narrativos se destacam, então, do conjunto e se impõem ao olhar, como fulgurantes imagens dolorosas: os gregos em combate; e, depois, os troianos fugindo do carro de Aquiles. Agora, Troilo acaba de cair sob o ataque do filho de Peleu; e, no templo, as mulheres oram a uma deusa que não responde mais. Deste lado, Príamo suplica pelo corpo de Heitor. Eneias na linha de frente dos combates; Memnon. Pentesileia a conduzir o esquadrão das indomáveis Amazonas.

Trata-se, pois, de fragmentos que, mantendo uma autonomia semântica e *diegética*, configuram, reunidos, uma espécie de resumo da catástrofe final da *Ilíada*,

¹⁰ Sobre a *ékphrasis* e sua relação com o discurso histórico, v. GUIBURG, 1989, p. 215 e segs.

mas observada, desta vez, não “a partir das tendas dos gregos”: do alto da muralha de Troia, outro narrador aponta a traição, o massacre, o assassinio, o saque, o infortúnio. O enigmático e terrível silêncio divino.

Dessa estrutura épica destaca-se uma imagem impressionante; e Virgílio sublinha o verso:

Três vezes em torno aos muros de Troia, Aquiles
a Heitor arrastara; seu corpo vendia a preço de ouro.¹¹

III

No prólogo a um livro que não foi escrito, Nietzsche, voltando mais uma vez o olhar para o mundo antigo, reflete sobre “A luta em Homero” ou “Homero em sua luta poética”, e indaga-se sobre o sentido daquele frêmito de gozo e medo que atravessa o guerreiro no curso dos combates e deixa, na história grega, um inquietante rastro de sangue. E evoca, então, como que para ilustrar o seu texto, uma imagem de ferocidade destrutiva, “que nos provoca angústia”: o jovem general Alexandre Magno, leitor apaixonado de Homero, mandando furar os pés de Bátis, defensor de Gaza, para amarrá-lo, vivo, às rodas do seu carro e depois arrastar-lhe o corpo em meio aos chistes da soldadesca, numa paródia grotescamente “literária”, cheia de soberba, do grande Aquiles, modelo do herói épico: “Mas até esse rasgo tem para nós algo de ofensivo e cruel. Vemos aqui o fundo tenebroso do ódio”. (NIETZSCHE, 1958, p. 154).

Nesse belo e estranho fragmento sobre o mundo homérico, Nietzsche nos lembra, com um pouco de ironia, que o homem, “mesmo em suas mais elevadas funções”, faz parte da Natureza e guarda permanentemente em si, num fundo obscuro, “o dúbio caráter sinistro daquela”. O que chamamos de inumano, desumano – *três vezes Aquiles arrasta o cadáver de Heitor em volta aos muros de Troia* – talvez seja apenas “o mais fecundo terreno onde crescem impulsos, feitos e obras que compõem o que chamamos de Humanidade”.

Há nos gregos, “o mais humano dos povos” – sublinha de novo, quem sabe com um sorriso, Friedrich Nietzsche –, um terrível gosto por esse momento em que se deixa escorrer pelo corpo todas as correntes do ódio; e os olhos brilham na embriaguez do triunfo. Que prazer encontravam eles na visão de Níobe a se contorcer de dor enquanto as flechas divinas dizimam seus filhos?

*

A energia que põe em ação palavras e eventos, na *Iliada*, é a cólera, *mênis*: a primeira palavra pronunciada pela Musa, no primeiro poema da nossa história:

¹¹ *En.*, I, 483-4.

A cólera canta, Deusa, de Aquiles, filho de Peleu.¹²

Mênis é um termo raro em prosa; encontra-se sobretudo na poesia épica e trágica. Os antigos o ligavam a *méno*, etimologia sem dúvida fantasiosa, mas que aponta para o abismo escondido nessa palavra: se *méno* é “permanecer”, “não mudar”; *mênis* é uma cólera *que dura*: o desejo implacável, inalterável, de vingança; uma espécie de embriaguez tenebrosa: assim, na *Iliada*, a cólera *funesta de Aquiles*, maravilhosa e terrível expressão, em que adjetivo e substantivo se respondem um ao outro, fonética e semanticamente: *mênis oulómene*.

“Estremeceríamos de horror”, escreve Nietzsche, se pudéssemos compreender por que o povo grego se embriagava com as cenas de batalhas da *Iliada*: elas nos abrem para uma vida na qual reinam os filhos da noite, a Discórdia, a Concupiscência, o Engano, o asfixiante abismo primitivo:

a luta, nesta atmosfera suspeita, é saúde, salvação; a crueldade da vitória é o ponto culminante da alegria de viver. (NIETZSCHE, *loc. cit.*)

Como que estremecemos de horror, lendo o curto fragmento de Nietzsche, e vendo, através dele, uma, para nós, surpreendente imagem do herói.

IV

Coloquemos por um momento entre filosóficos parênteses aquele “fundo tenebroso do ódio” que tanto horror nos causa quando se trata do guerreiro antigo, Alexandre ou Aquiles, entretanto tão próximos de certas imagens do nosso dia a dia; tentemos organizar num feixe os elementos constitutivos da “estrutura do herói” tal como até agora se manifestou para nós.

Em Homero, a palavra *héros* é um epíteto honorífico, atribuído aos personagens épicos em geral, e não somente a reis e chefes; assim, no canto VIII da *Odisseia*, o aedo Demódokos é chamado de *héros* e um arauto, no canto XVIII, é *Moulios héros*. Mais tarde, em Hesíodo, o termo aparece no contexto dos mitos cosmogônicos e de uma reflexão sobre o destino humano: a *raça dos heróis* é criada depois da de prata e antes da de bronze, rompendo, portanto a estrutura semântica e diegética das “quatro idades”: ouro, prata, bronze e ferro. Esse povo, “mais justo e melhor” – *dikaiósteron kai áreion*¹³ – do que o de bronze, é composto de *semideuses*, e mortais; a alguns Zeus enviou às Ilhas da Bem-Aventura; outros morreram em combate, frente aos muros de Tebas ou Troia.

Marie Delcourt sugere que os quatro tempos nomeados por metais, no mito hesiódico, procederiam de uma “tradição venerável”, rompida pelo poeta em virtude da importância concedida pelos helenos aos heróis, sem dúvida desde tempos muito

¹² Hom., *Il.*, I, 1.

¹³ Hes., *Trab. e Dias*, 158.

remotos: a palavra *héros* é atestada, com efeito, em micênio, no dativo *tris-éroi*. Mas não sabemos se já eram objeto de culto no século VIII a.C., embora Hesíodo os chame de semideuses. Delcourt menciona, porém, uma lei de 620 a.C., ordenando “honrar os deuses e heróis, *conforme os costumes ancestrais*” (DELCOURT, 1968, p. 39).

As cidades se colocaram, mais tarde, sob a proteção de um herói popular: os atenienses, relata Plutarco, chegaram a inumar os ossos de Teseu, o vencedor do Minotauro, figura exemplar do legislador e fundador. Passou-se, em seguida, ao processo de heroização de contemporâneos, prática atestada, segundo os historiadores, desde meados do século VI a.C.: de acordo com Heródoto, após a morte de Milcíades, os habitantes de Quersoneso teriam passado a oferecer-lhe os sacrifícios normalmente dedicados ao fundador de uma cidade, instituindo em sua memória competições hípcas e atléticas.

*

Mas o herói é, antes de tudo, um semideus; Platão – para quem ora ele figura entre os deuses e os *daímones*¹⁴, ora entre os homens e os deuses –, ensina no *Crátilo*,¹⁵ de forma fantasiosa, que o *herói* é assim chamado por ter nascido do amor de uma deusa por um mortal: *Éros*, “Amor”, está contido em *Héros*, “Herói”. Apolodoro registra também esse curioso mito: os gêmeos Diôscuros tinham por mãe uma mulher mortal, Leda; um dos meninos, Castor, engendrado por um homem, era também mortal, enquanto o outro, Pólux, nascido de Zeus, pertenceria à raça dos semideuses. Semideus era Aquiles, filho de uma oceânide, Tétis, e de Peleu, rei mortal de Ftia, na Tessália.

Também a raça de Anquises, pai de Eneias, deita veneráveis raízes em solo divino, parecendo remontar a Electra, filha de Atlas, que gerou com Zeus dois filhos, Iasion e Dárdanos, o fundador da cidade que receberia o seu nome, Dardânia, nesse país que um dia se chamou Anatólia e é hoje a Turquia, onde ainda escorrem, como se manassem das ânforas de velhas alegorias, o rio Escamandro, o rio Simois, fluindo, eternos, na *Eneida*: assim podemos seguir, nos velhos mapas, o sopro dos ventos na terra dos mitos.

Dárdanos teve filhos: Ilos, morto ainda menino, e Erictônios que, sucedendo ao pai, casou-se com uma filha de Símois e gerou a Trôos, o fundador de Troia. Esses fatos são comprovados por alguns versos da rapsódia XX da *Iliada*, que cito, abaixo, na íntegra, tanto pelas informações que contêm quanto pelo prazer de uma imagem surpreendente – julgue o leitor:

Zeus que reúne as nuvens gerou primeiro a Dárdanos
que fundou a Dardânia. Naquele tempo, Ílio, a santa,
a cidadela dos homens, ainda não se erguera na planície
e os povos habitavam aos pés do Ida de fartas fontes.

¹⁴ Pl., *Leis*, 738b.

¹⁵ Pl., *Crát.*, 397d.

Dárdanos engendrou o rei Eriictônios, o mais rico dos homens:
pastavam em seus charcos três mil jumentas orgulhosas das crias;
e Bóreas, tomando a forma de um cavalo de crinas azuis,
as amou e as cobriu enquanto pastavam; e elas fizeram
doze potrinhas que corriam nos campos sem dobrar as espigas,
e cavalgavam, ao largo do mar, a crista das brancas espumas.
Eriictônios engendrou o rei dos troianos, Trôos.
E Trôos engendrou três filhos sem mácula,
Ilos, Assáracos e o divino Ganimedes.¹⁶

A beleza de Ganimedes tanto impressionou a Zeus, que esse, transformado em águia, o raptou: eis uma das causas do ódio da nefasta Juno contra a raça troiana, a que Virgílio alude no canto I da *Eneida*:

[...] e a Satúrnica, lembrando as antigas batalhas
que junto a Tróia pelos caros argivos comandara
(e também porque as iras e as mágoas de outrora na alma
ficaram, pois no coração gravados ela reteve
o julgamento de Páris, a injúria feita à sua beleza,
e uma raça odiosa, e as honras ao raptado Ganimedes),
por isso se inflama e, joguetes do mar imenso,
os troianos, restos de Dânao e de Aquiles cruel,
levados pelo Fado mantinha há muito afastados
do Lácio, errando ao redor de todos os mares [...].¹⁷

E eis que as tramas convergem, mais uma vez, para as redes do amor: Assáracos teve com a esposa Hieromneme um filho de nome Capis que, casando-se com Temiste, filha de Ilos, gera Anquises, por quem se apaixona Afrodite ou Vênus; dessa união nasce Eneias, mais tarde o comandante dos argivos – o nosso herói, portanto.¹⁸

Eram os dardânios comandados pelo bravo filho de Anquises,
Eneias, que a divina Afrodite dera como filho a Anquises,
a um mortal unindo-se, embora deusa, nos cimos do monte Ida.¹⁹

O herói traz, em si, a marca do nascimento divino; assim, já no *Poema de Gilgamesh* – relato fundador, “porta real de entrada no texto épico” –, ele é dois terços deus e um terço homem, e sua parte celeste provém da deusa Minsum.

¹⁶ *Il.*, XX, 215-224.

¹⁷ *En.*, I, 23-32.

¹⁸ Cf. *Apol.*, *Bibl.*, I, 67; II, 37.

¹⁹ *Il.*, 819-21.

O ímpeto nos combates sinistros, na aventura, nos jogos viris, na estrada a ser conquistada: se o dinamismo define muito bem a transcendência heroica, é preciso lembrar que *dýnamis*, como potência, significa também concentração: o herói está sempre pronto para agir, e o mito antigo nos mostra, muitas vezes, que seus momentos de risco são os de entrega à contingência das coisas, àquele fruir/fluir em geral simbolizado, e não apenas na literatura trivial, pela mulher, emblema, nesse mundo viril, da imanência: Circe, Armida, Calipso. Na *Eneida*, a rainha que enreda Eneas e assusta ao supremo Jove:

O chefe dardânio, que agora na tília Cartago se atarda,
esquece as cidades que os fados lhe apontam.

[...]

Não foi este o homem que a nós a pulquérrima mãe
prometeu e salvou, por isso, duas vezes, dos gregos;
mas o votado a reger, grávida de impérios, fremente
de guerras, a Itália; e a prolongar a nobre raça nascida
do sangue de Teucro, e todo o orbe às suas leis dobrar.
Se não o inflama, de tantos feitos, a glória,
se não trabalha na construção do seu próprio louvor,
recusa, o pai, ao filho Ascânio, a cidadela de Roma?
Em que pensa? Por que se atarda junto ao povo inimigo?
Esquece, então, a descendência ausônia e os campos lavínios?
Que volte a mar! isso é tudo: dá-lhe esta mensagem.²⁰

A Fama, que por toda parte espalha, cantando, as memórias gloriosas do herói da ilustre gesta, costuma, quando se trata de mulheres, ser nefasta; logo inunda-se a terra com mil rumores diversos e o rei Jarbas, abraçando os altares, grita: “Uma mulher! Uma mulher, uma andarilha, essa fenícia Dido, que errava em nossas fronteiras, ergueu, com dinheiro, uma exígua cidade; nós demos uma margem árida e condições para a fundação; e, recusando nossa aliança, recebeu Eneas como senhor do seu reino! E, agora, esse novo Páris, com seu cortejo de eunucos, barba e cabelos gotejando perfumes e na cabeça a mitra meôncia, goza da sua conquista”:

Femina, quae nostris errans in finibus urbem
exiguam pretio posuit, cui litus arandum
cuique loci leges dedimus, conubia nostra
reppulit ac dominum Aenean in regna recepit.
Et nunc ille Paris cum semiuiro comitatu,
Maeonia mentum mitra crinemque madentem
subnixus, rapto potitur [...].²¹

²⁰ *En.*, IV, 224-25; 227-37.

²¹ *En.*, IV, 211-17.

O guerreiro aos pés da mulher, vencido, como Rinaldo prisioneiro de Armida, no jardim onírico da *Jerusalém Libertada*, um lugar para o qual, como para o inferno virgiliano do canto VI da *Eneida*, “cem portas conduzem”, e onde o olhar se encanta com esplêndidas esculturas entre flores estranhas, como a de Hércules usando túnicas de mulher, tecendo a lã ao lado de escravas meônias, e a de Marco Antônio, que renuncia, por Cleópatra, ao império do mundo: na lenda antiga e, menos raramente do que se pensa, também na concepção de muitos modernos, a mulher aparece, junto ao herói, como peso, queda, vertigem. Pura facticidade, ela envisgaria a consciência viril, mergulhando-a na languidez do sono: “nosso corpo”, escreve um famoso filósofo do século XX, “é uma água muito densa que nos leva; basta nos deixarmos levar. Uma Vênus terrível [...] nos inclina docemente para a mulher, basta confiarmos nela, e essa deusa serva se encarregará de tudo: do nosso prazer e da procriação”.²²

O herói é aptidão para o salto. Quando Rinaldo e Armida estão juntos, no jardim encantado, “um do cativo, a outra do império se orgulha; ela em si mesma, ele nela”;

L'uno di servitù, l'altra d'impero
si gloria, ella in se stessa ed egli in lei.²³

mas quando diante do amante se apresentam, – naquele mesmo lugar que é um paraíso, o inferno e um labirinto – dois companheiros seus, faustosamente armados,

pomposamente armati.²⁴

qual feroce destrier, “como feroz corcel” ouvindo a trombeta ou vendo o luminoso aço, ele volta a ser Rinaldo e percebe, no diamantino escudo que lhe oferecem, os cabelos, o rosto, a imagem da imanência; e se assusta: “Que sono, que letargia adormeceu teu valor, tua virtude?”

“Qual o sonno o qual letargo ha si sopita
la tua virtute?”²⁵

O herói é, pois, aptidão para o salto; movendo-se, já traz em si o alvo: e enquanto avança rumo a um ponto preciso, organiza os espaços, dá-lhes sentidos – direções e nomes – entrelaça caminhos e funda: cidades e povos. Cada passo seu é inaugural; ao aniquilar bandoleiros e monstros, retira do Caos primitivo a luz e a lei. Dorme em todo herói o legislador que põe fim à desordem do mundo, fundando-o: ele é por isso tantas vezes assimilado aos mitos solares.

²² Jean-Paul Sartre, cit. por JEANSON, 1965, p. 136.

²³ Cf. *Ger.Liber.*, XVI, estrofe 21.

²⁴ loc. cit.

²⁵ loc. cit.

Mas, como o sol, cujas raízes mergulham na escuridão, também ele conserva em si um fundo tenebroso, restos do caos primevo povoado de titãs e demônios: assim a cólera de Aquiles, que inaugura a literatura ocidental.

VI

Saueae memorem Iunonis ob iram: por causa da ira de Juno cruel. Nos versos liminares de seu grande épico, Virgílio retoma o fundo obscuro da cólera, mas transferindo-o, de forma audaciosa, para a esfera do cosmológico:

Lá, em vasto antro, Éolo, o rei,
os ventos que lutam e as tempestades sonoras
contém com seu império e refreia com prisão e cadeias.
Ultrajados, enquanto os montes emitem altos sons confusos,
eles fremem cercando os claustros; num elevado trono, Éolo,
empunhando o cetro, abranda ânimos e tempera as iras;
se não o fizera, os mares e as terras e o fundo céu
os ventos haviam de arrebatam e varrer pelo espaço.
Mas o Pai onipotente os levou para cavernas sombrias,
temendo isso, e um grande peso e altos montes sobre eles
impôs, e deu-lhes um rei que, obediente a um pacto imutável,
soubesse refrear, quando ordenado, as rédeas, e soltá-las.²⁶

Na aurora do mundo, os elementos haviam estabelecido entre si um tenso pacto, um juramento de amizade e amor; *pólemos*, uma guerra surda, assegura a coesão das coisas. Sabiam disso os velhos filósofos, que eram também poetas; mas os homens, escreve Heráclito no fragmento 51, “não compreendem que o que está em desacordo concorda consigo mesmo: há uma conexão de tensões opostas, como no caso do arco e da lira”. Um sopro de revolta ronda perpetuamente a aliança firmada entre o céu, a terra, o mar; se Éolo não mantivesse o equilíbrio, empunhando o cetro, os ânimos adversos e as iras das potências da desordem, libertadas, varreriam pelo espaço o próprio universo, *maria ac terras caelumque profundum*.

Quando Juno se dirige para a Eólia, pátria dos nimbos, voa movida por este sentimento tenebroso: a ira. Ela vem pedir ao rei dos ventos enfurecidos que os solte; que desamarre a coesão das coisas. Assustado, o poeta se pergunta:

Musa, recorda-me as causas; que agravo à sua potência,
que ferida levou a rainha dos deuses a enredar no acaso
um varão de piedade insigne, e tanto trabalho
sofrer. Há iras tão grandes em ânimos celestes?²⁷

²⁶ *En.* I, 52-64.

²⁷ *En.*, I, 8-11.

Configura-se assim, na abertura da *Eneida*, essa estranha oposição entre o divino e o humano: ao primeiro, move-o a *ira*; ao segundo, a *pietas*.

Insignis pietate: primeira caracterização, apenas aparentemente casual, do herói virgiliano: *insignis* designa, em latim, aquele que traz em si uma marca distintiva, seja ela estigma, cicatriz, veste ou virtude. O tapa-olho, no imaginário infantil, desenha o pirata e é assim que, no registro épico, o epíteto – *Aquiles de pés ligeiros*, *pius Aeneas* – pode ser visto como a própria insignia do herói, seu signo distintivo; sua imutável essência.

*

Num belo estudo sobre a expressão do sagrado em latim, Hugette Fugier reflete longamente a partir da palavra *pius*: depois de mostrar ser quase impossível determinar, no estado atual de nossos conhecimentos linguístico-filológicos, o seu étimo, a pesquisadora chama a atenção para o fato de que Virgílio se vale da noção de *pietas* para expressar, por meio de seu herói, “uma concepção nova das relações mantidas pelo homem com a história e o sagrado” (FUGIER, 1953, p. 154). Torna-se, portanto, indispensável, para nós que tentamos nos aproximar do complicado herói latino, situar com certa precisão o sentido do adjetivo *pius* e seus contextos semânticos, narrativos, temáticos.

Pius é atestado frequentemente nos poetas do período augustano; assim, numa ode delicadíssima, Horácio aconselha sua *rustica Phylide* a tocar com as mãos puras o altar dos humildes deuses coroados de rosmarynho e mirto frágil, pois,

Basta à mão inocente tocar o altar;
não é da oferta o esplendor que abranda
e move os Penates adversos,
o crepitante sal e o trigo sagrado²⁸.

Far pium designa o “bolo feito com trigo *puro*” e que pode, conseqüentemente, ser consagrado aos deuses. Da mesma forma, duas passagens da *História*, de Tito Lívio, utilizam-se do adjetivo *pius* em contexto religioso: é *pia* toda guerra, quando declarada segundo as regras.

Pius é o grão, o evento, a ação, a veste, a coisa “no estado de agrado dos deuses”; em situação, portanto – no espaço, no tempo –, “boa, no que diz respeito ao sagrado”: as mãos da *rustica* amiga ou serva do poeta são *pias*, tanto quanto os pobres bens consagrados aos pequenos deuses coroados com flores humildes: estão *ritualmente* puros.

A noção de ritual é decisiva para se compreender o sentido de *pius*, adjetivo atestado no contexto das relações festivas com o divino, mas também acoplado a sujeitos humanos, visando a expressar alianças fastas com os deuses: referindo-se a uma passagem de Dionísio de Halicarnasso, Fugier recorda que, em Roma, certos indivíduos

²⁸ Hor., *Od.*, III, 23, 17-20.

ou grupos eram chamados de *pii*, em virtude de uma situação objetiva; é o caso do patriciado, graças a um pacto primitivo estabelecido com as divindades, do qual se excluía a plebe. O próprio povo romano, em conjunto, era *pious*, pois estava, segundo se acreditava, em estado de *acordo* com seu deus, como parecem sugerir alguns textos de Plínio, o jovem e, antes dele, uma referência em Falerius Messala, datada de 193 a.C.: redigindo em grego, esse pretor funda o “favor divino” na *pròs tous theoù eusébeia*, que traduz exatamente a *pietas* na relação com os deuses. Estabelece-se, dessa maneira, um curioso círculo, de características marcadamente latinas: o deus é propício quando os homens são *pii* e esses, *pii* porque favorecidos pelo deus.

Mas a *pietas* não se manifesta exclusivamente na relação *in deos*; ela se exerce em outros setores que são também domínios de rituais muito precisos: a esfera da pátria (*in patriam*), da família e dos ancestrais (*in parentes*):

A *pietas* define-se habitualmente como um sentimento de obrigação para com aqueles a quem o homem está ligado por natureza (pais, filhos, parentes). Quer dizer, por conseguinte, que liga entre si os membros da comunidade familiar, unidos sob a égide da *patria potestas* e projetada no pretérito pelo culto dos antepassados. Está, pois, firmada nos sentimentos religiosos dos romanos, que se sentiam protegidos pelos deuses Manes, Lares e Penates, e que pensavam que o dono da casa tinha o seu *genius* tutelar e a esposa era protegida por Juno. (PEREIRA, s/d, p. 328-29).

Essa idéia de *ligação*, tão presente na noção de *pietas*, manifesta-se também numa imagem muito forte, que figura na abertura deste escrito: a do filho jovem carregando nos ombros o velho pai. Ela é atestada por uma iconografia muito antiga, de origem etrusca, datando do século V, talvez VI a.C. e, portanto, bastante anterior a Virgílio. Numa ânfora de figuras vermelhas, atualmente no Museu de Munique, Anquises, sob o aspecto de um ancião com barbas, é levado nos ombros por Eneias, jovem imberbe avançando apoiado num bastão e numa lança. Diante dos dois, seguem Creusa e Ascânio. As figuras do pai e do filho são também frequentes nas terracotas descobertas em Veios e reaparecem num belo entalho em cornalina mostrando Eneias ajoelhado para receber o peso do pai, cuja mão sustenta um cisto ou cofre – os Penates, talvez.

Essa linda joia de quinze milímetros de altura e dez de largura resume um mito e uma tópica em seu momento por excelência dramático: uma imagem perfeita do *homem superior*, aquele “que assume, carrega, não renuncia, ignora a ligeireza”. Assim, Nietzsche definiria Teseu que, como Eneias, possuía, do “homem superior”, todas as “inferioridades” (cf. DELEUZE, s/d, p. 36). E se, de um modo geral, essa imagem parece ansiogênica para os modernos, como sugere o seguinte texto escolhido ao acaso, entre tantos outros,

Fazer filhos, nada melhor; *ter* filhos, que iniquidade! Se tivesse sobrevivido, meu pai ter-se-ia deitado sobre mim, com todo o seu corpo, e me esmagado no chão. Por sorte, morreu cedo; em meio aos Eneias que levam nos ombros seus Anquises, eu passo de uma margem para a outra, sozinho e detestando esses genitores invisíveis a cavalo sobre os filhos por toda a vida; deixei atrás de mim um jovem morto que não teve tempo de ser meu pai e poderia ser, hoje, meu filho. Isso foi um bem ou um mal? Não sei. (SARTRE, 1964, p. 11).

é importante saber o que ela representaria para um romano culto do século I a.C. – e para Virgílio.

Refletindo sobre o termo *pius*, Huguette Fugier (1963, *loc.cit.*) propõe uma série de respostas para essa questão, das quais retenho uma, por ser uma espécie de síntese e apontar para a originalidade de Eneias na grande epopeia latina: retomando o sentido de uma tópica consagrada – o devotamento filial, o respeito aos laços familiares e aos elos divinos – Virgílio constrói, com essa figura do filho suportando nas costas o velho pai, um oxímoro: intérprete dos oráculos obscuros, é Anquises o verdadeiro guia, a porta do futuro.

REFERÊNCIAS

- APOLLONORUS. **The library**. With an English translation by Sir James George Frazer. London: William Heinemann, 1956.
- BRETON, André. **Nadja**. Paris: Gallimard, 1963.
- DELCOURT, Marie. **Légendes et cultes des héros em Grèce**. Paris: P.U.F., 1968.
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche**. Lisboa: Edições 70, s/d.
- FLAUBERT, Gustave. **Salammbô**. Eugène Fasquelle, 1902.
- FUGIER, Huguette. **Recherches sur l'expression du sacré dans la langue latine**. Paris: Les Belles Lettres, 1963.
- HESIOD. Bilingue. **Theogony. Works and days. Testimonia**. Edit. and translated by Glenn W. Most. Cambridge: Harvard University Press, 2006.
- HOMÈRE. **Iliade**. 3vol. Bilingue. Texte établi et traduit par Paul Mazon. Préface de Jean-Pierre Vernant. Notes d'Hélène Monsacré. Paris: Les Belles Lettres, 2007.
- HOMERO. **Odisseia**. Bilingue. Trad. de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L & PM, 2007.
- HORACE. **Odes and epodes**. Bilingue. Edited and translated by Biall Rudd. Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- JEANSON, Francis. **Sartre**. Lisboa: Portugália, 1965.
- PEREIRA, Maria Helena de Rocha. **Estudos de história da cultura clássica**, seg. vol., "Cultura Romana". Lisboa: Gulbenkian, s/d.
- PLATON. **Les lois**. Trad. e intr. par E. Chambry. Paris; Garnier Frères, 1946.
- _____. **Cratyle**. Bilingue. Texte établi et traduit par Louis Méridier. Paris: Les Belles Lettres, 1996.
- POEMA de Gilgamesch**. Edición preprada por Federico Lara. Madrid: Editora Nacional, 1983.
- SARTRE, Jean-Paul. **Les mots**. Paris: Gallimard, 1964.
- SICULUS, Diodorus. **Library History**. Texto grego e trad. 12 vol. Cambridge: Harvard University Press, 1933-1967.
- TASSO, Torquato. **Gerusalemme liberata**. Intr. di Giorgio Petrocchi. Note di Nereo Vianello. Basiano: Bietti, s/d.
- VIRGILE. **Énéide**. Bilingue. Texte établi par Henri Goelzer. Trad. de André Bellessort. Paris: Les Belles Lettres, 1996.
- _____. **A Eneida**. Trad. de Manoel Odorico Mendes. São Paulo: Atena, s/d.
- _____. **L'Énéide**. Trad. italiana di Annibal Caro. Com note e commento di Angelo Ottolini e Caterina Vanni.

Recebido em 19/08/2014. Aprovado em 08/11/2014.

Titre: *Six digressions sur le héros: images, signes, idiomes*

Résumé: *Tout em reprénant la tradition grecque du héros épique, Virgile la transforme de fond em comble dans son Énéide, et l'inscrit dans l'horizon spirituel et linguistique de l'univers romain. Suivant les traces de ce travail de réécriture, cet article essaie de cerner ses point nodaux: catastrophe/fondement; destin/errance; mênis/pietas; immortel/mortel; les deux visages de la Renomé; dynamisme/contingence.*

Mots-clé: *Antinomies du héros. Intertextualité. Images. Signes.; Idiomes poétiques.*

SAMUEL BECKETT E A DESISTÊNCIA DIANTE DO TEMPO

Pedro Henrique Trindade Kalil Auad¹

Resumo: Este artigo é uma reflexão sobre o tempo, o teatro e o tempo do/no teatro, se apoiando na obra de Samuel Beckett, mais particularmente de seu texto *A Última Gravação*. Para tal análise, articularei o tempo da peça do autor irlandês com o conceito imagem-tempo do filósofo francês Gilles Deleuze. Nesse sentido, espera-se esmiuçar o texto de Beckett, seus métodos e história, para provocar uma reflexão incisiva sobre o tempo no teatro e a relação particular do sujeito com o tempo.

Palavras-Chave: Samuel Beckett. Tempo no Teatro. Imagem-Tempo. Tempo.

Time is never time at all
You can never ever leave
Without leaving a piece of youth
(The Smashing Pumpkins, “Tonight, Tonight”)

Este trabalho propõe uma reflexão sobre o tempo, mais particularmente sobre o tempo no teatro baseado no trabalho de Samuel Beckett, e em seu texto dramático *A Última gravação* (*Krapp's last tape*), articulando esta obra com o conceito de *imagem-tempo* de Gilles Deleuze. Beckett é um autor irlandês do século XX que escreveu contos, novelas, poesias, ensaios e textos dramáticos, se tornando conhecido internacionalmente por sua peça *Esperando Godot*. Sua obra dramática é ligada ao que se convencionou chamar de *Teatro do Absurdo* a partir da publicação da obra homônima de Martin Esslin. Diferente da grande tradição da filosofia em relação à ideia do absurdo, sobretudo com o existencialismo francês do século XX (época do desenvolvimento dos textos-chaves de Beckett), no *Teatro do Absurdo*, o absurdo não é apenas o tema apresentado nas peças: o absurdo está na própria forma dramaturgica. Esslin demarca a diferença entre os autores do *Teatro do Absurdo* e os filósofos do Absurdo:

O Teatro do Absurdo esforça-se para expressar seu sentido da falta de sentido da condição humana e a inadequação da aproximação racional pela abertura abandonada do artifício racional e do pensamento discursivo. Enquanto Sartre e Camus expressam o novo conteúdo da velha forma convencional, o Teatro do Absurdo vai um passo além tentando atingir uma unidade entre as concepções básicas e a forma na qual elas são expressadas. (ESSLIN, 2004, p. 24).

Aí, forma é tão ou ainda mais importante do que o tema apresentado pelas peças. Léo Gilson Ribeiro também anota essa diferença: Bertolt Brecht, mesmo com as profundas revoluções que provocou no teatro, reproduzia em suas obras uma linguagem

¹ Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: pedrouad@gmail.com

facilmente reconhecível aos espectadores, encenadores ou dramaturgos. Os “vanguardistas” do absurdo, como chama Ribeiro, tumultuam a linguagem comum, conturbando “o espectador com conceitos e palavras desprovidas de sua acepção normal. Essa linguagem nova e estranha arranca-o do centro de suas associações mentais bitoladas e do aconchego de suas imagens familiares” (RIBEIRO, 1964, p. 137).

Dessa forma, a máxima de Camus - “serei para sempre estranho a mim mesmo” (CAMUS, s/d, p. 32) - não é colocada no palco somente para dizer da estranheza de seus personagens em relação a si, mas para deixar o teatro estranho a si mesmo. Em *Dias felizes*, Beckett não fala somente sobre o absurdo da incomunicabilidade humana entre os personagens Winnie e Willie, mas toda a cena é colocada de maneira absurda: Winnie está enterrada em um buraco (até a cintura no primeiro ato, até o pescoço no segundo) enquanto seu marido, Willie, também preso em um buraco, rasteja atrás dela.

O absurdo presente na obra de Beckett compartilha muitas características com o que Leda Martins chama de cena total:

O tempo, o espaço e a ação acumulam uma significação única numa totalidade absoluta e compacta. O passado e as causas das transformações tornam-se secundários. Importa a situação em si, independente do que aconteceu ou acontecerá, num tempo e espaço auto-referenciais, emblemas de uma descontinuidade que irrompe no palco e o atravessa vertiginosamente (MARTINS, 1991, p. 69).

Percebemos a mesma construção cênica em Beckett. Vejamos o clássico *Esperando Godot*: Vladimir e Estragon estão sentados em uma estrada, debaixo de uma árvore, e isso é tudo. Não sabemos o que aconteceu antes e o que vai acontecer depois com as personagens (de onde vieram, para onde vão), tampouco quem são esses dois personagens. O antes e o depois dos acontecimentos da peça, o lugar do acontecimento e as ações dos personagens se acumulam, criando uma significação em si. Isso provoca o desmoronamento de uma estética teatral, facilmente reconhecível, em que o enredo segue uma sequência linear ou lógica.

Na cena total, o teatro se fecha em si mesmo, criando uma significação própria: o tempo, o espaço e as ações só fazem sentido naquele momento, não existe um antes e um depois formalmente marcados. A cena total não se resume somente ao tema da peça. Tal qual verificamos com a *imagem-tempo*, ela é uma união entre forma e tema: na cena total podemos verificar uma temporalidade própria que foge ao enredo tradicional da peça teatral, não sendo mais possível verificarmos mais uma sequência linear nos acontecimentos. Formal e tematicamente, as peças de Beckett primam por acontecimentos, gestos e cenografia que se repetem ao infinito, não em uma progressão ou em uma regressão, e que só fazem sentido no momento da ação representada. Com a cena total, percebemos uma temporalidade que, como dito, diverge do teatro tradicional. Mas o que queremos dizer com o tempo tradicional do teatro? Vamos verificar dois olhares críticos a respeito e como Beckett cria um tempo distinto em que a lógica linear não é mais perceptível.

No tempo teatral, como demonstra Anne Ubersfeld, há duas temporalidades distintas: “a da representação e a da ação representada” (UBERSFELD, 2005, p. 125). O tempo no teatro pode ser compreendido como “a relação entre uma e outra, e que essa relação depende não tanto das respectivas durações da ação representada e da representação” (UBERSFELD, 2005, p. 125), essas relações temporais determinam a significação temporal teatral. Para Ubersfeld, o tempo no teatro não pode ser percebido facilmente nem no texto nem na representação. Ainda, no texto, os significantes temporais não são exatos – a não ser como claramente demonstrados em autores como Beckett ou Ibsen – ou na representação: o ritmo, pausas e articulações são elementos decisivos de difícil percepção, principalmente, porque estamos mais atentos ao espaço cênico do que ao tempo da representação.

No teatro clássico grego, a “boa” peça seria aquela em que o tempo da representação coincidissem com o tempo da ação representada, em uma proporção aproximada de duas horas de espetáculo (o tempo da representação) para um dia, ou vinte e quatro horas na ação representada. Com essa relação, submetia-se o tempo teatral a um tempo histórico, como se o tempo vivido, ou mesmo esse tempo psicológico, pudesse ser mensurável. O tempo no teatro clássico sofre um deslocamento para o extracênico: é a partir do que é falado pelos seus personagens que você descobre acontecimentos passados: o passado é colocado para fora da cena, e ali permanece apenas um conflito que ocorre no presente da representação.

Para o espectador do teatro grego, o tempo psicológico não age, em razão da “homogeneidade entre o tempo vivido pelo espectador e o tempo referencial da narrativa representada” (UBERSFELD, 2005, p. 128), transformando o passado em um passado morto, completo. No Romantismo, o teatro desconstrói essa relação pré-estabelecida entre o tempo da representação e da ação representada. Quando o teatro encontra a descontinuidade temporal, isso faz com que o espectador crie uma relação entre intervalos: o espectador já não vê o que acontece; ele constrói. É nesse ponto que se tem uma das diferenças entre a dramaturgia clássica grega e as do romantismo em diante.

A representação é um tempo vivido em presença dos espectadores, tempo que será determinado por um grande número de condições socioculturais. A representação é um outro tempo em que acontece uma ruptura com o tempo físico do espectador. O texto dramático indica, por outro lado, um tempo relatado que não pode ser confundido com o tempo real da representação, mas com um tempo imaginário ou sincopado. Como dito anteriormente, são poucos os autores que no texto dramático indicam o tempo da representação. No caso de Beckett o texto dramático tem explicitamente os elementos determinantes como, por exemplo, em *A Última gravação*:

KRAPP: [Rápido.] Ah! [Ele levanta sua cabeça e olha à frente. Com contentamento.]
Caixa... três... rolo... cinco. [Ele levanta sua cabeça e olha à frente. Com contentamento.]
Rolo! [Pausa] Roooolo! [Sorriso feliz. Pausa. Se curva sobre a mesa, começa a espreitar e a bater nas caixas] (BECKETT, 1990, p. 216).

Essas indicações de Beckett são determinantes para a leitura do texto dramático. Pausas, reticências, indicações de velocidade da representação, ritmo dos diálogos (quando acontecem), são significantes temporais para a leitura. Na representação da peça esses significantes são apresentados ao público. Beckett tende a querer confundir em suas peças, como também em *A Última gravação*, o momento da ação representada com o momento da representação, transformando a ação representada no eterno momento da representação. Uma imagem mesma, um tempo mesmo, como na cena total, que retorna o tempo sempre a si mesmo.

Podemos também notar os procedimentos de criação dessa ilusão, por Beckett, ao observar as considerações sobre o tempo no teatro de Hans-Thies Lehmann. Para Lehmann, as *camadas temporais* são os diversos fatores que, mesmo sendo fiéis ao texto, transformam o texto dramático ou sua representação – sendo essas camadas temporais fatores essenciais até o teatro moderno, diferente do que ele chama de *pós-dramático*. Lehmann chama a atenção para um determinado momento, a partir do início do modernismo, em que começa a ocorrer uma “crise no drama”, desencadeando em uma também “crise do tempo”. Um dos autores eleitos por Lehmann com a intenção de tratar da “crise do tempo” foi Samuel Beckett. Essa crise do tempo no teatro é desencadeada por uma quebra no *continuum* temporal que “se revela como indício da dissolução, ou ao menos da subversão, do *sujeito* seguro de seu tempo” (LEHAMNN, 2007, p. 297). Beckett apresenta características dessa crise temporal: “períodos de tempo mínimos, lugar único, concentração em um conflito quase que puramente espiritual, com a tendência de supressão de qualquer elemento real que preencha o espaço e o tempo” (LEHAMNN, 2007, p. 299), em que se opera uma “desagregação da unidade temporal e da continuidade. [...] O fluxo do tempo é constantemente interrompido. A consciência se encontra diante de uma multiplicidade temporal que lhe torna impossível fixar-se num ponto que permita uma perspectiva para a recapitulação de sua realidade de vida” (LEHAMNN, 2007, p. 301).

Em *A Última gravação*, assim como em demais obras de Beckett, essas *camadas temporais* se dissolvem, sendo essa dissolução que podemos verificar na “crise do tempo”. Um tempo que sempre se remete ao presente da representação, não deixando espaço para as diversas camadas temporais. Por isso, a repetição das ações que acontece na obra do dramaturgo irlandês é importante. Na obra dramática de Beckett, ensaia-se de maneira geral, o que Deleuze chama de *eterno retorno da diferença*, em que “tudo é repetição na série do tempo” (DELEUZE, 2006, p. 157), sendo a repetição “a condição para que algo de absolutamente novo seja efetivamente produzido” (CASTRO, 2007, p. 157).

Para Deleuze, em *Diferença e repetição*, o que se repete é que vai ser diferente devido à natureza de todas as coisas: a mudança infinita. E mais, só através da repetição é que se transgride:

Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um notável contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão. (DELEUZE, 2006, p. 21)

Pode-se dizer que em Beckett há uma crise no tempo do drama à medida que as repetições de ações em suas peças transgridem o próprio tempo teatral, tal como era concebido por alguns autores anteriores a Beckett. A temporalidade no autor irlandês não mais segue uma lógica linear, criando um tempo em que a referência não pode mais ser facilmente reconhecível pelo espectador, a não ser a referência do próprio tempo teatral. O tempo não está mais a serviço do desenvolvimento de uma narrativa linear. O tempo em Beckett é uma repetição infinita, e aí reside uma novidade: um tempo transgressor em relação ao próprio teatro. A ruptura com a lógica sensorio-motora presente na *imagem-tempo*, também é apresentada por Beckett, em seu teatro absurdo, em que uma cena total é apresentada no palco, com um tempo indefinido, com uma “temporalidade imensurável” (MARTINS, 1991, p. 69).

É essa temporalidade que verificamos em *A Última gravação*. A peça de Beckett é um monólogo que tem Krapp como personagem principal. Em todos os seus aniversários, Krapp repete o mesmo ato: faz uma gravação sobre sua vida e também escuta uma gravação do passado. Logo no início da peça vemos Krapp em sua caverna. No cenário temos uma mesa com duas gavetas que se abrem em direção ao público. Em cima da mesa vemos um gravador com microfone e caixas de papelão contendo rolos de fitas gravadas. Somente há iluminação na mesa e em sua adjacência imediata: uma luz branca forte. O restante do palco fica na escuridão. Beckett indica nas rubricas características físicas de Krapp: velho, muito míope, voz rachada e de difícil audição e com uma entonação distinta, andar cansado. A vestimenta e o rosto de Krapp são assim descritos: “calças pretas desbotadas e apertadas muito curtas para ele. Paletó preto desbotado sem mangas, quatro amplos bolsos. [...] Camisa branca suja aberta no pescoço, sem colarinho. Face branca. Nariz violeta. Cabelo cinza bagunçado. Barba por fazer” (BECKETT, 1990, p. 215).

No início do texto Krapp realiza ações aparentemente sem sentido:

Krapp fica um momento parado, tem um grande suspiro, olha para seu relógio, remexe os bolsos, pega um envelope, coloca de volta, remexe, pega um pequeno molho de chaves, leva a seus olhos, escolhe uma chave, escolhe uma chave, se levanta e se move para frente da mesa. Ele se inclina, abre a primeira gaveta, olha dentro dela, sente o que tem dentro, pega um rolo de fita, a olha, coloca de volta, fecha a gaveta, abre a segunda gaveta, olha dentro dela, sente o que tem dentro dela, pega uma grande banana, olha para ela, fecha a gaveta, põe a chave de volta no bolso. (BECKETT, 1990, p. 215)

A partir da aparência de Krapp e de suas ações podemos ver melhor a “sua vida solitária, vazia, preenchida por irrisórios movimentos” (BARRENTINI, 2004, p. 136), antes mesmo de ele começar a ouvir as gravações.

Depois de muitas ações sem sentido aparente, Krapp coloca uma fita no gravador, se coloca em postura de escuta e começa a ouvir a gravação. Como indica Beckett, a gravação tem “uma voz forte, de preferência pomposa, claramente é Krapp muito mais jovem” (BECKETT, 1990, p. 217). A partir daí, acontece a insólita conversa entre Krapp e o gravador, entre o velho Krapp e o jovem Krapp gravado. Krapp mal se reconhece na gravação, muitas vezes precisa de um dicionário para entender o significado de algumas palavras que são ditas pelo gravador. Krapp é um estranho a si mesmo.

Podemos verificar ao menos três Krapps distintos em *A Última gravação*: o Krapp velho presente no palco, a fita com a gravação de Krapp mais jovem e um Krapp ainda mais jovem, a quem a gravação remete. Na gravação podemos ver o personagem comentando uma gravação ainda mais antiga, da qual se recorda com ironia: “Difícil de acreditar que eu fui esse jovem. A voz! Jesus! E as aspirações! [...] E as resoluções! [...] Beber menos, em particular” (BECKETT, 1990, p. 218). A reação do velho Krapp em relação à gravação deixa de ser irônica para se tornar enfática: “Escutando esse bastardo estúpido que fui trinta anos atrás, difícil de acreditar que fui tão ruim quanto aquilo” (BECKETT, 1990, p. 215).

Assim, vemos que existe em *A Última gravação* uma aparente ordenação temporal (passado-presente-futuro). Porém, como dito, o que vemos em todas as obras de Beckett são “tipos de situações que se repetirão eternamente” (ESSLIN, 2004, p. 63). Por mais que tenhamos três Krapps distintos temporalmente, o que vemos, na verdade, é Krapp repetir eternamente as mesmas situações: todos os anos, em seu aniversário, Krapp escuta uma gravação antiga e repudia a mesma. Por mais que Krapp não se reconheça na gravação, por mais que seja uma pessoa diferente daquele tempo passado (presente na gravação que escuta), ele ainda é o mesmo. Isso se torna claro no final da peça. Krapp move os lábios, mas o som que aparece no palco é o som da gravação:

[Pausa. Os lábios de KRAPP se movem. Sem som.]

FITA: Passada a meia-noite. Nunca conheci tamanho silêncio. A terra deve estar inabitada.

[Pausa.]

Aqui eu termino este carretel. Caixa - [Pausa.] – três, rolo - [Pausa.] – cinco. [Pausa.]

Talvez meus melhores anos tenham se esvaído. Quando tinha uma chance de felicidade.

Mas eu não os queria de volta. Não com o fogo em mim agora. Não, eu não os queria de volta. (BECKETT, 1990, p. 223)

Neste ponto, o texto de Beckett embaralha Krapp e a gravação. Um é o presente e o outro a voz desse presente – o tempo, nesse sentido, é um eterno presente, mas se ramifica em temporalidades diversas: do presente do palco, tem-se o passado da gravação, e da gravação a outro passado ainda mais distante. Entretanto, essas ramificações estarão para sempre inscritas no presente, tornando-se eterna a presentificação das repetições, uma ação que só faz sentido naquele momento. Beckett cria a ilusão de unir o tempo da ação representada com o da representação, ligando o tempo da ação representada de sua peça ao momento da representação teatral: o teatro “é o que por natureza nega a presença do passado e do futuro” (UBERSFELD, 2005, p. 132).

Essa ilusão temporal criada por Beckett é ainda reforçada pela construção da memória do protagonista. Krapp é também um escritor, com “dezessete cópias vendidas, das quais onze a preço de custo para bibliotecas de livre circulação além-mar” (BECKETT, 1990, p. 222). Krapp poderia ter simplesmente escrito um anuário sobre as realizações do ano que passou e reler um anuário do passado. Se isso acontecesse, Krapp daria voz ao seu passado – ele seria ele mesmo, não o “diferente que é o mesmo” de uma gravação em que ele mal se reconhece. O gravador tem uma função fundamental no texto de Beckett. O gravador faz com que, como afirma John Fletcher,

Krapp “tenha algum tipo de ligação com o passado, que a memória sozinha é incapaz de recapturar, Beckett dá a uma máquina a função que Proust caracterizou como uma faculdade misteriosamente humana” (FLETCHER, 1971, p. 74).

A memória de Krapp é falha, depende de uma máquina para que ele recorde seu passado (e mesmo assim não o reconhece integralmente). A memória não é ativada voluntariamente, portanto é uma memória involuntária e forçada. Através dessa memória forçada é que Krapp reconhece um passado feliz que viveu ao lado de uma mulher. A ativação da memória, que seria natural do humano, é entregue à máquina e só é ativada depois de uma “força não-natural”.

Ao rememorar a vida que viveu ao lado da mulher, Krapp e a gravação se encontram novamente em repetição: primeiro negam a vida do jovem, a “idiotice” do amor declarado e do romantismo. Depois, ambos se questionam se essa época da vida não foi a melhor que tiveram e são invadidos pela nostalgia. Esse questionamento vem seguido de negação, como vemos no final da peça: talvez os melhores anos já tenham passado, mas não os quer de volta. A memória, tal qual a ilusão do tempo, funciona como um meio de criar a sensação de presentificar a ação representada. Não se retorna ao passado, ele não é reconstituído paralelamente no tempo da ação dramática, com o uso de um *flash-back*, por exemplo. Essa memória irrompe no presente, encontra Krapp por duas vezes (no palco e na gravação), mas a chance de revivê-la é recusada. Krapp não se envolve com o passado, apenas questiona a felicidade que teria tido e, mesmo assim, não tem certeza se foi feliz.

É importante ressaltar que a repetição dos acontecimentos acontece no palco. Como dito antes, o palco tem uma iluminação simples: uma luz branca e forte ilumina a mesa onde fica o gravador e suas adjacências, o resto do palco está escuro. Krapp permanece quase todo o tempo na parte clara do palco. Em alguns momentos Krapp desloca-se para escuridão, como quando busca um dicionário para saber o significado da palavra “viúvo”. O contraste entre o claro e o escuro é explicado pelo próprio Beckett: “a morte está constantemente atrás dele [...] e inconscientemente ele está olhando para isso [para a escuridão] porque é o fim” (BECKETT, *apud* FLETCHER, 2000, p. 133). Uma forma dramática dicotômica, no caso o claro/escuro e a vida/morte, é rara em Beckett.

Porém, essa aparente dicotomia adquire uma força dramática. Antes de Krapp começar a ouvir a gravação, ele se retém em uma expressão: “...Hm...memorável... o que? [*Ele olha mais de perto.*] Equinócio, equinócio memorável. [*Ele levanta sua cabeça, olha para frente inexpressivamente. Surpreso.*] Equinócio memorável?... [*Pausa. Dá de ombros, olha mais de perto o livro, lê.*] Adeus ao – [*ele muda a página*] – amor” (BECKETT, 1990, p. 217). O equinócio refere-se ao momento do ano em que a duração do dia é igual à duração da noite.

Krapp desconhece e “dá de ombros” para o significado de equinócio memorável. É como se as dicotomias (vida e morte; claro e escuro; corpo e alma) não fossem perfeitas, exatas, tal qual o equinócio faz com o dia e com a noite. Se a dicotomia é impossível, logo ela não é importante. Não é descartável a frase seguinte de Krapp: “Adeus ao amor” (*Farewell to love*). *Farewell to love* é o nome de uma obra do poeta metafísico John Donne, do século XVII. Este é um poema sobre a desistência de um

amante em relação à pessoa amada. Nele também temos a dicotomia entre o claro (*summer's sun*) e o escuro (*shadows*). Entretanto, a sombra, o escuro, é o lugar para onde se vai quando tudo mais falhar. A sombra é o refúgio. O que nenhum homem pode encontrar? O amor, aparentemente, mas uma união entre o amor carnal e o amor que vive na alma. O poema é recheado de palavras com duplo sentido: *seed* (semente, mas também esperma), *heat* (calor, paixão, excitação sexual), *dote* (amar cegamente e também caducar). Esse duplo sentido é uma forma de buscar encarnar, em uma só palavra, a matéria e o espírito.

Krapp também vive esse dilema: a relação sexual em um barco, o possível amor presente naquela relação, a desistência de apostar na felicidade nostálgica oriunda dessas relações. O equinócio, palavra que Krapp não reconhece, é desconsiderado, tamanha a impossibilidade da união perfeita, pura. Porém, se tudo o mais falhar, existe a sombra. Se tudo para Krapp falhar, naquela luz, com aquele gravador, ele tem a sombra atrás dele, a morte. Krapp pode desistir.

Beckett constrói de forma astuta toda a imagem cênica que sustenta *A Última gravação*: um tempo que se constrói de forma a retornar, sempre, ao momento da representação, criando a ilusão entre a ação representada e a representação, uma memória que fortalece o eterno presente, com um palco em claro e escuro, de forma dicotômica. Entretanto, o que vemos no palco é uma falsa dicotomia, ou ainda, uma dicotomia é instaurada apenas para sabermos que dicotomias equilibradas são irreconhecíveis ou impossíveis (como o equinócio).

A imagem cênica construída em *A Última gravação* corrobora o próprio pensamento que Beckett traça a respeito da arte. Em *Three dialogues*, Beckett expõe o seu ideal de arte e de imagem, a partir das pinturas do holandês Bram Van Velde. Beckett reconhece que, através da obra do pintor, percebemos que “a expressão é um ato impossível” (BECKETT, 2006, p. 556), e que, diante disso, nada podemos fazer, a não ser expressar a impossibilidade: a arte se torna uma “fidelidade à falha, uma nova ocasião, uma nova relação, e ao ato em que, incapaz de atuar, obrigado a atuar, ele faz, um ato expressivo, mesmo que só dele mesmo, de suas impossibilidades, de suas obrigações” (BECKETT, 2006, p. 562).

Essa fidelidade à falha é a forma que Beckett encontra para superar um dos desafios primordiais da arte: a unificação entre o corpo e o espírito. Sabendo da impossibilidade de “superar a fratura metafísica da presença” (AGAMBEN, 2007, p. 214), Beckett reconhece em Van Velde o pintor que, ao perceber a falha, a fratura, desiste, mas essa desistência é uma forma de expressão – porque não tem por que se expressar. O mesmo movimento que acontece em *Bartleby*, de Melville: “*I would prefer not to*” – a frase agramatical de alguém que desiste e, ao mesmo tempo, insiste.

Nas pinturas de Van Velde não temos mais a tentativa de ligar a dicotomia representante e representado. Como Beckett, Van Velde faz em várias de suas pinturas e litografias contrastes entre claro e escuro. Jean Galard afirma que a unificação dos contrários é “uma tarefa essencial da arte” (GALARD, 2008, p. 81). O claro e o escuro da litografia de Van Velde não podem ser apontados como uma dicotomia, pois o pintor holandês já não pretende a união dos contrários.

Quando Beckett coloca Krapp trafegando entre o claro e o escuro em *A Última gravação*, apresenta a dicotomia como uma impossibilidade. Krapp não se importa e não faz diferença para ele transitar entre o claro (lugar com iluminação) e o escuro (sem iluminação). Krapp é um personagem que desistiu. Krapp, por sinal, tem um nome muito sugestivo: *crap* em inglês significa sujeira, “bosta” (em um sentido pejorativo de fezes), besteira e também é o verbo “cagar” (também com sentido pejorativo). Krapp é ainda mais “sujo” quando colocado diante da máquina: a máquina é mais humana do que Krapp. Os movimentos e as falas de Krapp são todas pausadas, frases curtas, constantemente interrompidas por movimentos, muitas vezes, aleatórios: “Deixa isso para lá! Jesus! Tira sua mente do seu dever de casa! Jesus (Pausa. Cansado.) Ah bem, talvez ele esteja certo. (Pensa. Entende. Desliga. Consulta o envelope. Pah! (O dobra e joga fora. Pensa. Liga.))” (BECKETT, 1990, p. 215), enquanto o gravador tem falas articuladas, voz forte, quase sem pausas ou movimentos descontínuos: “A semente, agora eu me pergunto o que eu queria dizer com isso, eu quero dizer... (hesita)... Eu acho que quero dizer que essas coisas valem à pena ter quando toda a poeira tenha – que toda a *minha* poeira tenha baixado. Eu fecho meus olhos e tento e as imagino” (BECKETT, 1990, p. 215).

Dessa forma, Krapp é um anti-herói nato. A união entre o sublime e o grotesco pregado por Victor Hugo (2007) em relação aos protagonistas da literatura na consolidação da modernidade, ou seja, os personagens do Romantismo são praticamente descartados. Krapp é o resto, nem mesmo em seu nome é utilizada uma palavra “nobre” para fezes: é *Crap*, a forma vulgar do inglês. O sentido histórico aqui tem importância. Se, com o modernismo da arte, os valores tradicionais começam a ser questionados, na segunda fase da modernidade artística, dos anos 50 aos anos 70 do século XX, valores tradicionais artísticos são quase completamente abandonados.

A combinação do pós-guerra em termos artístico-filosóficos é extremamente interessante: existencialismo francês, arte abstrata americana e o Teatro do Absurdo. Deleuze indica outra informação importante no cinema: o surgimento da *imagem-tempo*. Por mais que esses pensamentos sejam, de certa forma, independentes, eles se fazem presentes em Beckett. Como dito antes, o existencialismo francês é uma das escolas filosóficas que mais pensaram e discutiram a respeito do absurdo, o que é refletido no Teatro do Absurdo. O que Beckett encontra em Bram Van Velde também pode ser notado no abstracionismo americano: a pintura abstrata através de um esforço extraordinário foi capaz de “arrancar a arte moderna da figuração” (DELEUZE, 2007, p. 19). Com todas essas ideias correlatas, vemos que Beckett percebia bem a sua contemporaneidade. A imagem que Beckett cria em *A Última gravação*, uma cena total e absurda, através de um tempo que ilude a presentificação das ações, de uma memória falha, de uma “falsa” dicotomia, de um anti-herói sujo e vulgar, possui elementos da *imagem-tempo* apresentada por Deleuze.

A ilusão causada pela presentificação do tempo que acontece na peça faz com que a imagem do passado se una à imagem do presente. Em outras palavras, a imagem virtual do passado se une, em um circuito mínimo, com a imagem do presente. O tempo como um eterno presente aparece como uma *imagem-cristal*, na qual somos capazes de *senti-lo*. A memória entregue à máquina tem uma função fundamental: separa a

memória de Krapp do próprio Krapp. Vemos que a memória não tem como função recontar o passado para explicar o que aconteceu com aquele velho. A memória contida na gravação funciona como potencializadora do eterno retorno da diferença (para que Krapp esteja *para sempre* repetindo o mesmo ato, repetindo, mas sempre de uma forma diferente).

Coincidência ou não, Krapp também é, em alemão, o nome de uma espécie de flor: a *Rubia tinctorum*. A curiosidade dessa planta é que ela é pequena, tendo de 5-10 centímetros, mas se ramifica, crescendo dos mais finos ramos às flores. A sua raiz atinge até um metro. Os únicos animais que comem essa planta são larvas. Não é difícil imaginar uma relação simbólica para essa planta: o tempo presente é curto e se ramifica, em rizomas. A raiz, como o passado ou como a memória, é muito maior que a planta (o presente), mas está enterrada e não podemos vê-la. O que resta é nos alimentarmos do presente, como larvas. Não é difícil imbuir nessa imagem o que Deleuze (2005) identifica na *imagem-tempo* com suas *pontas do presente, lençóis do passado*. A imagem do presente está instaurada em *A Última gravação*, e o passado vai surgindo de uma forma que não se vê, mas que toma uma dimensão muito maior do que o presente.

Dessa forma, a “falsa” dicotomia entre claro e escuro presente no palco não é uma montagem, uma montagem paralela ou por contraste como vemos, por exemplo, em Eisenstein. A “falsa” dicotomia está presente no palco demonstrando a impossibilidade da união corpo e alma, representante e representado. E Krapp, preso na repetição interminável de acontecimentos em um presente que se identifica com o palco, sem memória própria, impossibilitado de unir seu corpo à sua alma, é um homem incapaz de agir, é incapaz de dizer, sendo um personagem que se tornou totalmente passivo em relação ao mundo: por isso seus movimentos aleatórios, sua fala truncada e sem sentido.

Na *imagem-tempo* temos esse personagem passivo diante das situações. Beckett apresenta em *A Última gravação* um personagem totalmente passivo em relação ao tempo. Krapp é quase um vampiro - encontra a eternidade na sombra do palco, mas se convalesce na luz, perto da gravação. Não existe escapatória para Krapp em relação ao tempo. O tempo é um inimigo cruel, invencível. Krapp nada pode fazer: desiste.

Em uma cena total, Beckett constrói uma *imagem-tempo*, na qual não se tem mais o que fazer a não ser desistir e se entregar à “danação e salvação” (BECKETT, 2003, p. 9) do tempo. Beckett entende isso: ao final da peça nada mais podemos fazer do que observar Krapp por um instante, com a sombra tomando conta do palco e a iluminação ficando somente na luz do gravador. Diante dessa imagem imóvel enfrentamos o verdadeiro sentido do tempo na peça e vemos a *imagem-tempo*: o tempo fixado eternamente no presente, com imagens virtuais do passado que se ligam ao que acabamos de ver. Não há mais uma lógica sensório-motora e já não podemos compreender de maneira lógica tudo que nos é apresentado; o absurdo da vida, o absurdo de se viver dentro do tempo é instaurado no palco e nada mais podemos fazer além de *sentir* o tempo.

REFERÊNCIAS

- ABEL, Lionel. **Metateatro**: uma visão nova da forma dramática. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BARRENTINI, Célia. **Samuel Beckett**: escritor plural. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BECKETT, Samuel. Three dialogues. In: _____. **The Grove Centenary Edition**: IV Poems Short Fiction Criticism. Nova Iorque: Grove Press, 2006.
- BECKETT, Samuel. **Proust**. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BECKETT, Samuel. Krapp's last tape. In: _____. **The complete dramatic work**. Londres: Faber & Faber, 1990.
- CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.
- CASTRO, Cláudia Maria de. Deleuze, Hölderlin, e a cesura do tempo. **O que nos faz pensar**: cadernos do departamento de filosofia PUC-Rio, v. 21, p. 145-160, maio 2007.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema II**: Imagem-tempo. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2006.
- _____. **Francis Bacon**: lógica da sensação. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- ESSLIN, Martin. **The Theatre of the Absurd**. Nova Iorque: Vintage Books, 2004.
- FLETCHER, Jonh. **Samuel Beckett's art**. Londres: Chatto & Windus, 1971.
- FLETCHER, Jonh. **Samuel Beckett**. Londres: Faber & Faber, 2000.
- GALARD, Jean. **A Beleza do gesto**. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 2008.
- HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- MARTINS, Leda Maria. **O Moderno teatro de Qorpo-Santo**. Belo Horizonte: Editora UFMG / UFOP, 1991.
- RIBEIRO, Léo Gilson. **Cronistas do absurdo**. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1964.
- UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Recebido em 22/09/2014. Aprovado em 29/10/2014.

Title: *Samuel Beckett and the withdrawal on time*

Abstract: *This paper is a reflection about time, the theater and the time of/in theater, relying on the work of Samuel Beckett, more particularly of his work Krapp's Last Tape. For this analysis, I will articulate the work of the Irish author with Gilles Deleuze's concept of time-image. In this sense, it is expected to scrutinize the text of Beckett, his methods and history, to bring an incisive reflection on time of the theater and the particular relation of humans and time.*

Keywords: *Samuel Beckett. Theatre Time. Time-Image. Time.*

COSMOLOGIA LITERÁRIA DA VIOLÊNCIA: UMA LEITURA SOBRE A CONDIÇÃO PÓS-COLONIAL AFRICANA

Sebastião Marques Cardoso¹

Resumo: Neste artigo, pretendemos elaborar uma leitura crítica acerca da peça de teatro *Orações de Mansata* (2007), do escritor africano Abdulai Sila. Para isso, tomaremos a referida peça como texto literário, pois iremos evidenciar a expressão dos principais personagens relacionando-os com o contexto histórico-político dos países africanos da pós-colonialidade, em especial Guiné-Bissau. A violência, um dos temas mais prementes da obra, é uma referência que permite traçar esse tipo de leitura. Acreditamos que o autor, diante da questão levantada por ele na peça, propõe um novo entendimento acerca dos efeitos da colonização e do pós-colonialismo em África.

Palavras-chave: Teoria Literária. Literatura Africana de Língua Portuguesa. Estudos Culturais e Pós-Colonialismo. Abdulai Sila.

Só o branco é que tem? Foi isso que Deus disse? Não, Deus disse que somos todos iguais, somos todos filhos d'Ele, com os mesmo direitos. E se é assim, porquê (sic) é que só o branco tem poderes no mundo?

Fala de Amambarka, personagem de Abdulai Sila (2007, p. 100)

Como não há literatura sem fuga ao real, e tentativas de transcendê-lo pela imaginação, os escritores [brasileiros] se sentiram frequentemente tolhidos no voo, prejudicados no exercício da fantasia pelo peso do sentimento de missão, que acarretava a obrigação tácita de descrever a realidade imediata, ou a exprimir determinados sentimentos de alcance geral.

Antonio Candido, a propósito da literatura brasileira (1997, p. 26)

Quando estamos diante da expressão literária de Abdulai Sila, ficamos estremecidos e perplexos. Difícil hoje uma literatura ser capaz de nos plantar no chão, de nos prender de tal forma através da situação vivida por seus principais personagens. A sensação de habitar um mundo enclausurado é, talvez, a maior e mais intrigante experiência que podemos encontrar na literatura desse escritor, natural de Guiné-Bissau. Esse incômodo pode ser percebido, por exemplo, na leitura de *Orações de Mansata*, peça de teatro do autor, publicada pela Kusimon Editora (Bissau), em 2007. Ao notar certa congenialidade com *Macbeth*, de William Shakespeare, Russel Hamilton (2007, p.7) afirma que a peça de Sila é a primeira escrita na Guiné-Bissau e também está no rol dos poucos textos dramáticos do pós-independência de toda a África.

Recentemente, através de um projeto apoiado pela União Europeia, a peça de Sila, dirigida por António Augusto Barros, teve 31 sessões apresentadas. Desde outubro de 2013, *Orações de Mansata* passou por Portugal, Espanha, Guiné Bissau e, de acordo com o projeto, finalizaria a *tournee* na cidade de Luanda, capital de Angola, em maio de 2014. Entretanto, o sucesso da peça é abruptamente interrompido quando o governo de Angola, através da Ministra da Cultura, interdita a apresentação da peça três horas antes

¹ Professor do Departamento de Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. E-mail: sebastiaoamarques@uol.com.br.

do espetáculo. Essa proibição, justificada pela falta de segurança do teatro, gerou muita decepção em toda companhia de teatro, bem como muitas desconfianças por parte do público local em relação aos motivos da suspensão do evento, pois a peça de Sila, sem indicar um país especificamente, toca em questões políticas caras às nações africanas pós-coloniais e ainda constrangedoras à classe dirigente desses países. Essa polêmica atesta, de maneira explícita, a atualidade e o engajamento do autor nas causas sociais e políticas através da literatura que produz.

Ora, a representação do espaço enclausurado, vivido intensamente pelos personagens de Sila na própria terra, decorre da existência de dois mundos bem distintos e delineados apontados no próprio texto:

[...] Reparem numa coisa: hoje é o branco que tem todos os poderes do mundo. Se precisarmos de viajar, temos que pedir ao branco, tem que ser com o carro ou o avião que o branco construiu; se precisarmos de construir casas grandes e bonitas tem que ser com modelos e materiais do branco; até falar com os nossos semelhantes agora só pode ser na língua do branco... Eles têm todos os poderes. (SILA, 2007, p. 99).

A partir da citação acima, notamos que o mundo dos brancos é visto pelos negros como espaço territorial, econômico, cultural e psicológico desenvolvido, e a ser imitado. As normas, regras, comportamentos e valores a serem seguidos são pautados por uma cultura invasora, que asfixia ou inibe as formulações culturais já existentes. Esse conjunto cultural ocidental, “atávico” na concepção de Édouard Glissant (cf. CARDOSO, 2014), conduz o sujeito local, o negro, a sentir-se estrangeiro na própria terra. Muitas vezes, essa sensação faz o negro sentir-se “minoría” quando se sabe maioria estatística.

Por outro lado, ao sentir-se agredido em seu próprio espaço, brota no negro o que Franz Fanon denomina “raiva vulcânica” (CABAÇO; CHAVES, 2004, p. 74). Esta é, depois, canalizada em variadas formas de expressão, como na dança, na música, no exorcismo e no transe, por exemplo. Porém, a ira por ser subalternizado no seu espaço e na sua subjetividade, leva o negro, nessas condições, a praticar sistematicamente a violência sobre seus iguais. Assim, reforça-se uma visão ocidentalista que o próprio negro a incorpora ao ver-se como força primitiva, violenta e psicologicamente não confiável. Essa situação, vale lembrar, não é um comportamento de percepção natural do negro. O que o branco (colonizador) construiu e no que o negro (colonizado) resultou são, em outras palavras, consequências de uma longa história de colonização (ou desumanização) e, depois, de um período intenso de lutas anticoloniais que, ao fim e ao cabo, tornaram as nações africanas independentes.

Portanto, quando falamos em colonizador/colonizado, estamos aludindo a um contexto específico que não pode ser generalizado. Porém, em função do problema apontado na peça de Sila, somos levados a pensar a questão do descolonizado – sob o pano de fundo histórico do conflito (ainda premente) entre colonizado vs colonizador – como um assunto que nos poderá auxiliar na compreensão da difícil situação contemporânea vivida pelos países africanos que passaram por esse trágico processo em fins do século XX. A dominação colonial foi, nesses países, para além da alienação econômica. Ela atingiu de maneira dilacerante a própria humanidade dos autóctones, reduzindo-os a “elementos da natureza” (CABAÇO; CHAVES, 2004, p. 74).

A violência – uns dos temas centrais da obra – é, a nosso ver, tributária das lutas de libertação. O colonizado conseguiu expulsar a presença física do colonizador através de um único programa, ou seja, do uso da violência absoluta: “Aquele a quem sempre se disse que ele só compreendia a linguagem da força decide expressar-se pela força. Efetivamente, desde sempre, o colono lhe mostrou o caminho que devia ser o seu, se quisesse libertar-se” (FANON, 2005, p. 102). Com a opressão do colonizador e, em consequência disso, a redução da subjetividade do colonizado, este último acabou por incorporar a inumanidade do próprio colonizador, que tanto temia. Nessa operação, toda a vida psicológica do colonizado foi transformada (deteriorada) à medida que a imagem construída do colonizador acerca do colonizado, em bases raciológicas, ia se naturalizando.

Com exceção de *A última tragédia* (1995), a posição de Sila tem sido a de não fazer referência direta a seu país de origem. Pensamos que, com isso, o autor preocupava-se em tentar mostrar que aquilo que se passa em sua ficção não é um evento exclusivo à sua nação, mas algo que pode dizer respeito também a todo um conjunto de países africanos que viveu e ainda vive os dilemas expressos em sua literatura. Após a luta de libertação, tanto nos países lusófonos quanto francófonos, verificou-se a ascensão de elites autóctones diretamente envolvidas no movimento. Assim, líderes e ex-combatentes passaram a disputar, através de partidos, de alianças e de patentes militares cada vez mais a liderança política da nação.

O problema, diante disso, reside, a nosso ver, na incapacidade dessas elites em exorcizar o mal da cultura da violência que, em momentos anteriores, foi tão necessária para o recuo dos colonizadores. Seja pela ortodoxia ideológica, da hierarquia militar, da etnia ou da religião, os governos africanos pós-coloniais que assumiram o poder passaram não raro por um processo de canibalismo generalizado. Toda a suspeição e ira contra o colonizador fora canalizada contra seus próprios irmãos. Houve, assim, uma naturalização da violência nos meios sociais e políticos. Totalitarismo, traições e rebeliões passaram, então, a fazer parte da rotina das jovens nações africanas. Essa imagem do poder pós-colonial africano é vividamente traduzida na ficção de Sila.

Através da leitura crítica dos principais personagens construídos pelo escritor africano, percebemos mais que indícios de uma relação fortuita entre sociedade e cultura da violência. O principal temor do Supremo Chefe (presidente) é a sensação de que seu poder poderá a qualquer hora ser destituído por meio de uma conspiração. Mas esse temor, ou seja, esse receio tão grande que o perturba, o obriga a buscar os conselhos dos Homens-Grandes. Os Homens-Grandes são, em Guiné-Bissau, os chefes das tabancas – espécies de comunas africanas –, ligados profundamente aos valores místico-religiosos da etnia. Os Homens-Grandes indicam, como arautos, os caminhos da vida cotidiana por meio de conselhos hermeticamente espirituais. No caso específico do Supremo Chefe, busca-se, então, a proteção espiritual contra traições e, também, uma boa governação da nação.

A partir desse contexto, percebemos que a vida privada da elite de Guiné-Bissau guarda uma proximidade com as cenas retratadas no livro de Sila. O Supremo Chefe parece fazer alusão à política recente do país. Há uma figura bastante emblemática da história política de Guiné-Bissau que, por essa razão, faremos uma breve retomada.

Trata-se de João Bernardo Vieira [1939-2009], mais conhecido como “Nino Vieira”, ex-combatente do PAIGC (Partido Africano para a Independência de Guiné e Cabo Verde), ex-primeiro-ministro e ex-presidente bissau-guineense. É bom recordarmos que, no momento da publicação da peça de Sila (2007), Nino era o então presidente de Guiné-Bissau. Nino Vieira se filiou ao PAIGC na década de 60, participou como combatente na luta independentista contra os portugueses no período. Após a independência, ele foi, em 1978, nomeado primeiro-ministro do país.

Apesar de guerrilheiro e de formação mediana, Nino conseguiu paulatinamente atingir os postos mais altos na escala de poder. Em 1980, derruba, através de um golpe militar, o governo de Luís Cabral, e torna-se então o Chefe de Estado do país. E, em 1994, ele consegue novamente, agora por meio das urnas, a presidência do país, redimindo, assim, sobretudo aos olhos internacionais, a sua cumplicidade em intencões e pressões militares. Porém, um conjunto de insatisfações em relação à sua conduta política (e militar), bem como o agravamento das tensões sociais e econômicas no país, empurraram Nino para uma guerra civil na qual saiu vencido. Em 1999, os rebeldes depõem Nino, que vai para o exílio. Contudo, mais tarde, voltando do exílio, Nino ainda vence as eleições em 2005, tornando-se outra vez presidente do país.

Em resumo, ex-guerrilheiro, ex-primeiro-ministro e três vezes presidente do país, Nino encerra sua odisseia política em 2009 de maneira trágica. Na sequência de um golpe contra o chefe das forças armadas do país, Nino foi brutalmente assassinado num (contra)golpe que, desta vez, não foi possível esconder-se ou exilar-se em tempo. A história de Nino é uma história que chama a atenção para o fato de como que, por tanto tempo, ele conseguiu manter-se na frente política do país, e livrar-se não só uma vez de várias escaramuças feitas contra ele. E, por outro lado, de como ele usou a astúcia e o poder para liquidar vários focos de resistência a seus planos políticos.

No texto de Sila, há uma trama similar às convulsões políticas africanas, cujo paradigma guarda similaridade com a condução política dos países terceiro-mundistas e pós-coloniais do mundo todo. O presidente, na peça de Sila, aparece cercado de conselheiros (ministros) e com uma dificuldade enorme em governar. Esse presidente sofre com pressões internas e externas: “O meu dinheiro roubado na Europa [congelado], os meus rendimentos cada dia mais reduzidos, a oposição cada dia mais activa e agressiva...” (SILA, 2007, p. 29). A situação do presidente parece indicar um roteiro maquiavélico do percurso das nações pós-coloniais e terceiro-mundistas.

Quando as aspirações populares não são alcançadas e, além disso, os organismos internacionais conspiram para a troca de governo, as tensões sociais e ideológicas instauradas abrem espaço para a violência interna estimulada tanto pelo próprio mandatário do país (na tentativa de preservar o seu poder), quanto pela iniciativa da oposição e/ou pelos próprios homens de confiança do governo que, ao conspirar, notam logo a possível vantagem política diante de um cenário meticulosamente confuso. Desse modo, verifica-se um clima de violência (psicológica e ameaças físicas) cada vez mais intenso que, num momento próximo, culmina em atos de perseguição (prisões, sequestros e execuções) por parte do governo e/ou, por outro lado, em conspirações cada vez mais ortodoxas e, portanto, mais violentas e espetaculares. Assim, a maior preocupação do presidente consiste em antecipar-se à sua derrocada e identificar os possíveis traidores antes que eles executem os planos.

O presidente, personagem de Sila, procura, então, compreender a situação política que o pressiona cada vez mais, na tentativa de reverter o quadro político em seu favor. Nesse processo, ele procura, também, identificar toda a gente que conspira contra ele. E um dos elementos desestabilizadores é, para ele, a conspiração dos “brancos”. O presidente, apesar de ditador, gozava de todas as regalias de um chefe de estado no mundo ocidental, mas, agora, vê-se perseguido por sanções econômicas e por apoios explícitos à mudança de regime: “Vocês sabem dos problemas com que me deparo neste momento, de há uns tempos a esta parte, desde que os brancos vieram com estas manias de eleições e democracias e internet e não sei que mais. Isso só veio a complicar a situação da nossa querida nação” (SILA, 2007, p. 32). Através do trecho acima, percebemos com clareza a inusitada conjectura política que enredou o presidente da nação: antes, um cliente europeu (mesmo sendo um ditador), com contas e pompas de chefe de estado, agora um pária político, com contas bloqueadas, acessos negados e figura política a ser combatida e substituída (não importando os meios para isso).

O presidente, representado por Sila, pagou, assim, por sua aliança com o Ocidente, e a estratégia do Ocidente para retomar sua força colonialista na ex-colônia fora justamente o desenvolvimento de um duplo padrão nas relações políticas. Isso posto, o presidente se sentiu traído pelo Ocidente. Antes, revolucionário africano ou ditador “bom” de partido único, agora um representante da nação caçado como bandido internacional, cheio de transgressões aos direitos humanos.

Para obter vínculos e parcerias estratégicas, o Ocidente, mesmo mantendo uma retórica eurocêntrica universalista, associou-se ao presidente africano. Na medida em que os vínculos (políticos, econômicos, sociais e culturais) iam se alargando cada vez mais dentro do espaço da nação africana, as exigências ocidentais ao líder da nação se tornavam também cada vez mais austeras, e, de repente, a política da nação já não era mais soberana, mesmo tendo como figura simbólica um partido de retórica estadista. Enfim, notamos que a primeira “traição”, e talvez a mais decisiva, que ocorre na peça de Sila, é a do Ocidente em relação ao presidente africano ou, em outros termos, do presidente em relação ao Ocidente, pois ele não dá conta de cumprir todas as exigências feitas a ele. A partir desse conflito, uma série de outras tensões se sucede.

A herança do colonialismo não foi totalmente esvaziada na pós-colonialidade (cf. SAID, 2011). Assim como nos demais países africanos, Guiné-Bissau conquistou a independência por meio de armas, mas, na vida política e, sobretudo, em áreas como ciência, tecnologia, economia e cultura (produção intelectual e educação), continuou a depender das organizações ocidentais. O processo de descolonização dessas áreas está ainda por se fazer. Como vimos, Nino Vieira esteve, na primeira fase, ou seja, no tempo das lutas independentistas, em oposição aos projetos do Ocidente. Mas, passado esse período, toda a conjectura política a favor de uma nova nação soberana foi paulatinamente absorvida por forças colonizadoras (Portugal novamente e França) já conhecidas pelas nações africanas. Por que ocorre essa virada na política desse país africano? Como pode um presidente ex-combatente, momentos depois, ser apoiado por forças colonizadoras? Infelizmente, sabemos do desfecho disso tudo. Nino Vieira, após a independência do país, conscientemente ou não, decidiu compartilhar a guarda das ovelhas com os velhos lobos. O país voltou-se para o Ocidente e tornou-se um objeto de

disputa entre velhas nações e nações emergentes. Resultado: a nação pós-colonial africana mergulha num conflito de identidade já profundamente abalado pelo processo de independência política, e passa a viver um ciclo de insegurança e de violência por conta desse impasse.

Em geral, após o esplendor das revoluções africanas, líderes são assassinados, golpes são perpetrados e, em pouco tempo, as nações colonizadoras começam explicitamente a indicar (e impor) os modelos políticos, econômicos e sociais a serem seguidos novamente. Cada nação africana tem sua complexidade interna, mas, quando tomamos o continente em perspectiva, perceberemos que o Ocidente voltou a administrar muitas áreas africanas (nações), porque essas áreas perderem o apoio, em todos os setores (militar, econômico, tecnológico e cultural), das nações não alinhadas ao Ocidente. A unipolaridade do sistema do capitalismo global se impôs. Ora, isso deixou as jovens nações africanas recém-libertas à deriva, obrigando-as a submeterem-se novamente, ainda que em novas bases, à hegemonia do Ocidente. Essa situação, assimétrica por sua vez, gerou, e ainda gera, descontentamento em ambas as partes: do ponto de vista do Ocidente, espera-se “mais democracia” e “segurança”, e do ponto de vista dos africanos, a revolução ainda não acabou, pois suas riquezas continuam sendo saqueadas e a melhoria social não atinge todo o conjunto da sociedade.

Como estamos vendo, o presidente representado por Sila evoca o contexto histórico da África e, não por acaso, o de Guiné-Bissau. O país entrou na pós-colonialidade, tendo um quadro remanescente do tempo da colonização: analfabetismo, condições sanitárias precárias, instituições econômicas fracas, aparelho de estado ineficiente e quadros profissionais inexistentes. Esse atraso, longe de ser vencido ao longo do tempo, levou a nova classe dirigente do país a estratégias muito contraditórias. Quando uma sociedade não dispõe de recursos mínimos humanos preparados, e diante de um cenário cujas instituições não garantem o bem estar da população (educação, saúde, trabalho, previdência social etc.), o próprio Estado começa a aproveitar-se dessa situação, agindo como polícia para aplacar as tensões sociais. Com isso, o Estado subalterniza ainda mais seus próprios cidadãos.

Impedidos legalmente de se auto representarem na política, de terem os mesmos direitos à voz no espaço social dominante, a subalternização dos cidadãos se aprofunda, chegando às raias da eliminação física dos indivíduos ou grupos subalternizados. Ignorar esse fato, ou seja, a subalternização dos indivíduos é, de acordo com Spivak (2010, p. 97), continuar o projeto imperialista. E essa subalternização se dá em várias escalas, mas é no espaço pós-colonial que podemos notar sua dimensão mais totalitária e mais crua. Nesses espaços, a violência sobre os subalternos é, para a lógica do Estado, o único recurso repressor que poderá manter o seu *status quo*. Com isso, os estados africanos sob essa égide funcionam como “feitores” renovados das nações estrangeiras de vocação imperial. As novas elites africanas fazem o “trabalho sujo” para elas.

Ora, diante de tantos apuros, prestes a perder o poder, o presidente retratado por Sila recorre aos Homens-Grandes. Com essa atitude fica bastante clara a condição pós-colonial do chefe da nação. Quando um presidente de um país ocidental está sob pressão, geralmente recorre aos próprios organismos europeus ou americanos de apoio (ONU, CEDEAO, OTAN e outros aparelhos globais e de Estado já consolidados). No

caso africano, onde o presidente não está completamente alinhado à política do Ocidente, não há mecanismos internos de Estado consolidados, e os organismos com os quais mantém disputas são justamente os organismos internacionais de constituição europeia ou anglo-saxã.

Isso posto, a assimetria de poder é flagrante, e, além disso, o governante, remanescente da luta armada, não se caracteriza como um político orgânico de formação, como costuma ocorrer nos países desenvolvidos. A ideologia do presidente é a de um combatente militar, que conseguiu atingir o grau político mais elevado dentro da nação, tendo, sobretudo, a força militar como principal condição de domínio e de coerção. Então, ocupar uma zona central de poder político não é, para um líder ou chefe de Estado africano, uma condição simplesmente natural, pois condicionantes internas quanto externas não favorecem a estabilidade e o desenvolvimento de estruturas sociais mais plenas e sólidas. Nesse jogo, avulta a perspectiva mística como forma de blindagem e de garantia de continuidade de poder. O que vemos no presidente de Sila é magistralmente isso, ele recorre ao místico porque de outra maneira, ou seja, pelos meios racionais, as possibilidades não lhe são favoráveis.

O presidente quer saber, pelos Homens-Grandes, quais são os espíritos malignos que “estão a tentar semear desgraça e anarquia” (SILA, 2007, p. 33) no país. Antes de fazer a revelação, os Homens-Grandes lembram o presidente de que seu governo foi construído com muita violência e que, por isso, tem uma dívida a pagar: “[...] fizeste chorar muita gente nesta terra, gente que mesmo querendo, não te vai poder perdoar” (SILA, 2007, p. 34). A revelação é a de que o presidente, mesmo fazendo uso da força, não nasceu para ser o verdadeiro chefe da nação: “Não tens poder no sangue” (SILA, 2007, p. 34). Com isso, percebemos que o presidente, retratado por Sila, sofre uma dupla condenação: ele é abandonado pelos neocolonizadores, grandes fomentadores e apoiadores da oposição interna, e também pela própria sabedoria mística do país, que funciona como uma espécie de instituição, para além de religiosa, moral e ética da nação.

O presidente confessa aos Homens-Grandes que o país que governa é uma nação de traidores: “A sensação de estar a ser traído enerva-me, faz-me sentir mal, muito mal...” (SILA, 2007, p. 35). Após esse desabafo, os Homens-Grandes profetizam a chegada de um líder e que, por isso, o presidente devia localizá-lo e tê-lo perto de si, só assim poderia então obter sua redenção, ou seja, expirar-se dos males que fez. Contudo, um de seus conselheiros, ao ouvir a revelação, tenta encontrar esse líder antes que ele, mas logo é descoberto pelo presidente. Porém, o conselheiro percebe que foi descoberto e, então, resolve assaltar a presidência. Assim, o conselheiro, através da ajuda de homens armados de sua confiança, mata o presidente e assume o poder.

A maldição do presidente africano passa agora às mãos do novo chefe da nação, o ex-conselheiro do governo. O novo presidente – passaremos a chamá-lo assim a partir de agora – tem igualmente um passado que o acusa, como murmura um fantasma: “Vi-te naquela noite, vi o teu rosto quando a tua gente descarregou cartucheiras no meu peito” (SILA, 2007, p. 54). E, na mesma pegada do presidente morto, o novo presidente imagina resolver o problema da nação e de sua particular proteção. Com o corpo fechado, quer governar. Mas, para isso, precisa encontrar o “redentor” da nação de que

falaram os videntes. Assim, desenha-se um novo mapa de violência cuja interpretação parece fugir da compreensão histórica dos fatos. Uma crença sobre governo e segurança é instituída, tendo a própria troca de presidente ou de governo associada à ela.

Nesse sentido, vemos na peça de Sila dois mundos de órbitas distintas, mas que, num nível mais profundo, se cruzam e se misturam. Há o sentido histórico que explica e ajuda a compreender os dilemas vividos pelos presidentes africanos, na esfera geopolítica da pós-colonialidade; e, por outro lado, uma medida espiritual que foi traída, mas que se manifesta incondicionalmente na moral e ética dos governantes com explícitas acusações e sanções. A mensagem espiritual é a de que somente um governante de mãos limpas poderá tirar a nação do sufrágio. E esse governante está por vir, pois é esse o vaticínio dado pelos Homens-Grandes.

O novo presidente logo descobre que, na verdade, o que o torna imune no poder são as orações de uma mulher conhecida como Mansata. Traçando um paralelo com a imaginação sobre a história política recente de Guiné-Bissau, os populares do país acreditavam que Nino Vieira tinha, de fato, um corpo fechado, imune à bala, por exemplo. Quando este foi morto, contavam-se entre os cidadãos que, para matá-lo, foram utilizados facões com cabos feitos com “pau de feiticeiro”, pois, desta sorte, os assassinos acreditavam que só com armas assim, com o poder dos feitiços, poderiam quebrar o encanto do presidente, dando cabo, então, à sua imortalidade.

Ainda sobre os hábitos socioculturais de Guiné-Bissau, o homem, na vida amorosa, pode ter mais de uma namorada ou esposa. Por isso, os homens de maior poder político ou prestígio social ostentam sua riqueza ou notoriedade através de suas mulheres. Um dos personagens centrais de *Orações de Mansata* faz a seguinte revelação: “Eu serei o Supremo Chefe e terei os carros que quiser, as casas que quiser e mulheres! Terei mulheres, muitas mulheres, as mulheres mais lindas... Mulheres dóceis e submissas, mulheres que serão só minhas, só minhas, todo o tempo, todos os dias... Mulheres submissas! Terei várias casas e em cada casa uma mulher!” (SILA, 2007, p. 71). Com isso, percebemos a ambição do personagem, que busca a presidência para ter prestígio social.

No texto de Sila, não por acaso, há outras referências acerca das mulheres. Seus perfis são complexos, abrangendo desde uma “segunda Primeira Dama”, a exigir tratamento de Primeira Dama, passando por mulher vulgar, universitária e independente. Elas, inclusive, dialogam com a figura do presidente e de seu conselheiro. Muitas vezes, antes de elas serem vistas apenas como gênero submisso, cobram de seu esposo as promessas de distinção, conforto e riqueza feitas a elas. Essas mulheres podem, ainda, abandoná-lo se suas expectativas não forem satisfeitas. Apesar de corajosas, a violência sobre as mulheres retratadas por Sila é também flagrante. Desse modo, poderíamos afirmar que tanto na esfera política quanto no meio doméstico a violência está bastante presente no país africano descrito pelo autor. A violência é, pois, uma condição resiliente que paira sobre a nação pós-colonial. E Sila denuncia esse estado de absoluta tensão através de sua ficção.

Das mulheres que aparecem ou são citadas no texto de Sila, com certeza, Mansata é a mais enigmática. Sua voz, ao contrário da situação geral da mulher na pós-colonialidade – gênero encurralado entre modernidade e tradição (SPIVAK, 2010) – é

venerada. A atmosfera de machismo que paira no livro se rende diante da força cósmica da personagem. Toda a proteção espiritual, bem como todo o poder necessário para governar, têm como fonte as palavras/orações dessa mulher. Mas aquilo que poderia constituir uma dádiva ao chefe da nação é, também, fonte de disputas e novas violências. A alusão à Mansata, uma sacerdotisa africana misteriosa, vai muito além de uma pura referência. Essa alusão à personagem mostra muito bem que para o país sair da cultura da violência é preciso, antes, e de acordo com um dos videntes que aparece no livro, retomar a “harmonia e benevolência” dos antepassados.

A colonização e, depois, a pós-colonialidade abriram uma fissura entre a classe política do país e a sua própria tradição. O que Sila sugere, em seu texto, é justamente a tomada de consciência de que para avançar a classe dirigente precisa abandonar a violência sobre si mesma e se reaproximar do esoterismo africano como forma de purificação do próprio espírito. Não se trata, como pensaram os chefes de Estado representados no livro, de simplesmente se apoderar das orações, imaginando que elas, por si só, poderiam dar-lhes o poder para fazer progredir a nação. Com isso, Sila propõe uma saída crioula para a situação: recuperar a tradição (antiguidade cultural) por meio de uma nova juventude.

Essa é a figura do “redentor”, do presidente que ainda não é, do presidente-em-se-fazendo, que aparece no primeiro ato do texto de Sila. Esse personagem é um ícone do homem mestiço, pois tem formação no exterior, mas ainda guarda a sensibilidade/passado de todo o povo da nação. A nova figura imaginada por Sila é esse sujeito antigo e jovem ao mesmo tempo, ou seja, alguém que marca presença no mundo, consciente de que o espaço de hoje é um entroncamento de culturas parceiras e rivais, compostas e atávicas, cuja convivência é conflituosa e híbrida, mas que pode ser, através de relações horizontais, também harmônica na busca de soluções e no reconhecimento da opressão.

A questão que se coloca, agora em Sila, não é mais sonhar um mundo, mas, sim, vivê-lo. A beleza, evocando Glissant (1997, p. 221), não vem de um sonho, mas da imprevisibilidade da grande explosão da mistura. Desse modo, o personagem proposto por Sila é um sujeito que vai além de uma arquitetura de uma política redentora para o país africano, ele é também uma nova referência ao mundo: “*Nous combattons les oppressions en notre lieu, nous ouvrons aussi sur les îles voisines, et sur toutes les terres*” (GLISSANT, 1997, p. 230). [“Nós combatemos as opressões em nosso próprio espaço, nós nos abrimos também sobre as ilhas vizinhas, e sobre todas as terras”].² A batalha do futuro líder imaginado por Sila é, inclusive, farol para a libertação de outros povos.

Nessa perspectiva, a fórmula, assim, para sair do simulacro pós-colonial da violência ou da condição terceiro-mundista requer despir-se da imagem de si elaborada por outrem, que faz com que as ações na vida prática neguem a ética e os valores mais nobres dos autóctones em favor de uma mímica do comportamento espelhado no simplesmente outro. Na vida política, Sila indica que o indivíduo – negro, africano e subalternizado em sua própria terra – necessita tomar consciência de sua condição pós-

² A tradução cotejada do francês para o português foi, nesse texto, elaborada pelo próprio pesquisador.

colonial ambígua, libertando-se dos embustes da mentalidade de seus governantes – vítimas históricas e psicológicas do Ocidente – que progressivamente fracassam ao reproduzir um comportamento fomentado e induzido por agentes externos. Essa distorção os torna caricatos, mímicos e imensamente longe da realidade do imaginário da sua própria nação. Em resumo, um governo africano cativo em sua própria terra está inexoravelmente condenado à ruína, à insolvência e à violência irrestrita, levando consigo toda a nação. Sem unidade, ou seja, sem engajamento social através de comunidades, esse governo, ao fim e ao cabo, representa confusamente somente si mesmo, cujo discurso reverbera aspirações totalitárias em face dos receios iminentes de uma conspiração.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois desse percurso sobre a ficção de Sila, podemos tirar, mesmo que provisoriamente, algumas conclusões. Sila inicia uma cultura dramaturgica em seu país, demonstrando desde já um engajamento estético-político bastante evidente. Entendemos que a opção do escritor por uma peça de teatro não só diversificou as estratégias literárias cultivadas como também fez com que o autor se aproximasse ainda mais de seu público. Desse modo, esperamos que, através do teatro, Sila possa levar sua mensagem ao público de maneira mais eficaz e para um maior número de receptores. Por outro lado, sua peça, em face da riqueza artística, pode ser também lida como texto literário. Foi por esse viés que abordamos o seu texto.

No domínio da representação da imaginação, Sila revela a medida da desmedida do caos-mundo vivida por sujeitos pós-coloniais construídos na atmosfera da violência refratária do tempo da colonização. Esses sujeitos são a negação de uma ordem que não se encaixa mais no mundo sistêmico-ocidental e tampouco se encaixa na ordem do mundo cultural africano. São seres desconexos ou quase autómatos que fazem da violência a sua principal marca. Sila, ao elucidar essa esquizofrenia do poder em África, mostra também um caminho alternativo a trilhar. Será no seio da desmedida, entre a razão neocolonial e a resistência africana, descolonial, que surgirá uma nova medida como forma de organização do poder e de controle sobre o imaginário político, cultural e social. Enfim, Sila propõe, contra o enclausuramento da nação e de seus indivíduos, a abertura das compotas da opressão ao mundo, às ilhas vizinhas, como forma terapêutica de sanar as próprias dores e de, pois ainda há tempo, corrigir os rumos da nação.

Entretanto, aludindo à epígrafe de Antonio Candido, destacada no início desse texto, de que a literatura é, sobretudo, transcendência à realidade imediata, notamos que a peça de Sila, ao prender-se diretamente na crítica do aparelho do Estado africano pós-colonial, traça um voo imaginativo de médio alcance. A missão de corrigir, através da mensagem veiculada, os rumos da nação, acaba por determinar e tolher significativamente a imaginação plena do autor. Mesmo assim, a expressão da peça é característica e seminal e, com certeza, terá desdobramentos no espaço das produções culturais e literárias africanas de língua portuguesa. A literatura de Sila, em outras palavras, é empenhada e necessária em função do estágio em que as letras se encontram no país e das condições sociais e econômicas do próprio meio.

REFERÊNCIAS

- CABAÇO, J. L.; CHAVES, R. Frantz Fanon, colonialismo, violência e identidade cultural. In: ABDALA JUNIOR, B. (org). **Margens da cultura**. Mestiçagem, hibridismo & outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004.
- CANDIDO, A. Introdução. In: **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada, 1997, p. 23-37, vol. I.
- CARDOSO, S. M. Dicionário da criouliização. In: **Poéticas da mestiçagem: textos sobre culturas literárias e crítica cultural**. Curitiba: Editora CRV, 2014.
- FANON, F. **Os condenados da terra**. Trad.: Enilce A. Rocha, Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.
- GLISSANT, É. **Traité du Tout-Monde**. Poétique IV. Paris: Gallimard, 1997.
- HAMILTON, R. G. Prefácio. In: SILVA, A. **As orações de Mansata**. Bissau: Ku Si Mon Editora, 2007.
- SAID, E. W. **Cultura e imperialismo**. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SILVA, A. **As orações de Mansata**. Bissau: Ku Si Mon Editora, 2007.
- _____. **A última tragédia**. Bissau: Ku Si Mon Editora, 1995.
- SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Trad.: Sandra R. G. de Andrade, Marcos P. Feitosa, André P. Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Recebido em 22/09/2014. Aprovado em 08/11/2014.

***Titre:** Cosmologie littéraire de la violence: une lecture sur la condition postcoloniale africaine*

***Résumé:** Dans cet article, nous voulons élaborer une lecture critique sur la pièce théâtrale *Orações de Mansata* (2007), de l'écrivain africain Abdulai Sila. Par conséquent, nous voulons voir cette pièce comme aussi un texte littéraire, où nous irons mettre en évidence l'expression des personnages principaux à côté du contexte historique et politique des pays africains de la postcolonialité, spécialement Guiné-Bissau. La violence, un thème plus recourant présent dans la pièce, est une référence qui va nous permettre d'inscrire cette sorte de lecture. Nous croyons que l'auteur nous montre une nouvelle raison de comprendre les effets de la colonisation et du postcolonialisme en Afrique.*

***Mots-clés:** Théorie Littéraire. Études Culturelles et Postcolonialisme. Littérature Africaine de Langue Portugaise. Abdulai Sila.*

A VONTADE DO IMPOSSÍVEL, DE GEORGES BATAILLE ¹

Tradução de Fernando Scheibe

I

A noite estrelada é a mesa de jogo sobre a qual o ser se joga: lançado através desse campo de efêmeros possíveis, caio lá de cima, desamparado, como um inseto de costas.

Nenhuma razão para julgar a situação ruim: ela me apraz, me enerva e me excita.

Se eu fosse da “natureza estática e dada”, estaria limitado por leis fixas, devendo gemer em certos casos, gozar em outros. Jogando-me, a natureza me relança para além dela mesma... – para além dos limites e das leis que fazem com que a louvem os humildes. Pelo fato de ser jogado, sou um possível que não era. Excedo todo o dado do universo e coloco a natureza em jogo.

Sou, no seio da imensidão, o plus, a exuberância. O universo podia passar sem mim. Minha força, minha impudência decorrem desse caráter supérfluo.

Submetendo-me ao que me cerca, interpretando, transformando a noite numa fábula para crianças, renunciaria a esse caráter. Inserido na ordem das coisas, teria que justificar minha vida – nos planos misturados da comédia, da tragédia, da utilidade.

Mas, recusando, me revoltando, não devo *perder a cabeça*.

É *natural* demais delirar.

O delírio poético não consegue desafiar a natureza inteiramente: ele a justifica, aceita embelezá-la. A recusa pertence à consciência clara, que mede sua posição com uma atenção calma.

A distinção dos diversos possíveis e, por conseguinte, a faculdade de ir ao extremo do mais longínquo, pertence à atenção calma.

II

Cada um pode, se assim quiser, dar sua benção a uma natureza amparadora, curvar-se diante de Deus...

Nada há em nós que não seja constantemente jogado, portanto abandonado.

A aspereza súbita da sorte desmente a humildade, desmente a confiança. A verdade responde como uma bofetada à bochecha estendida dos humildes.

O coração é humano na medida em que se revolta. Não ser besta, mas um homem, significa recusar a lei (aquela da natureza).

¹ *La volonté de l'impossible*. Revista *Vrille*, 1945, número dedicado a “A pintura e a literatura livres”. Sob o título *Être Oreste* [Ser Oreste], outra versão deste artigo foi publicada, em 1947, como parte final do livro – “de ficção” – *Haine de la poésie* [Ódio pela poesia], reeditado em 1962 como *L'impossible*.

Um poeta não chega a justificar a natureza. A poesia é fora da lei. No entanto, *aceitar* a poesia a transforma em seu contrário, em mediadora de uma aceitação. Afrouxo a mola que me tensiona contra a natureza, justifico o mundo dado.

A poesia faz a penumbra, introduz o equívoco, afasta ao mesmo tempo da noite e do dia - da colocação em questão e da colocação em ação do mundo.

Não é evidente? A ameaça constantemente mantida de que a natureza nos triture, nos reduza ao dado - anule assim o jogo que ela joga mais longe que ela mesma -, solicita em nós a atenção e a astúcia.

O relaxamento retira do jogo - e da mesma forma o excesso de atenção. O arrebatamento feliz, os saltos razoáveis e a calma lucidez são exigidos do jogador – até o instante em que a sorte lhe faltará, ou a vida.

Aproximo-me da poesia com uma intenção de trair: o espírito de astúcia é o mais forte em mim.

A força derrubadora da poesia se situa fora dos belos momentos que ela atinge: comparada a seu fracasso, a poesia rasteja.

O comum acordo situa à parte os dois autores que juntaram o brilho de seu fracasso àquele de sua poesia.

O equívoco está geralmente ligado a seus nomes. Mas um e outro esgotaram o movimento da poesia - que se completa em seu contrário: num sentimento de impotência da poesia.

A poesia que não se eleva até a impotência da poesia é ainda o vazio da poesia (a bela poesia).

III

A via em que o homem se meteu, ao colocar a natureza em questão, é essencialmente negativa. Vai de contestação em contestação. Só se pode segui-la em movimentos rápidos e logo quebrados. A excitação e a depressão se sucedem.

O movimento da poesia parte do conhecido e conduz ao desconhecido, toca a loucura, se chega a se completar. Mas o refluxo começa quando a loucura está próxima.

O que se dá por poesia não é dela, em geral, mais que o refluxo: humildemente, o movimento em direção à poesia quer permanecer nos limites do possível. A poesia é, o que quer que se faça, uma negação de si mesma.

A negação, em que a poesia ultrapassa a si mesma, tem mais consequência que um refluxo. Mas a loucura não tem mais que a poesia o meio de se manter em si mesma. Há poetas e loucos (e macacos de uns e de outros): poetas e loucos não são mais que momentos de parada. O limite do poeta é da mesma natureza que o do louco na medida em que só é atingido pessoalmente, não sendo limite da vida humana. O tempo de parada marcado deixa apenas a destroços um meio de se manterem em si mesmos. O movimento das águas não é por isso retardado.

A poesia não é conhecimento de si mesmo, ainda menos a experiência do mais longínquo possível (daquilo que, antes, não era), mas a evocação pelas palavras dessa experiência.

A evocação tem sobre a experiência propriamente dita a vantagem de uma riqueza e de uma facilidade infinitas, mas afasta da experiência (em primeiro lugar pobre e difícil).

Sem a riqueza entrevista na evocação, a experiência seria sem audácia e sem exigência. Mas ela começa somente se o vazio – o embuste – da evocação desespera.

A poesia abre o vazio ao excesso do desejo. O vazio deixado pela devastação da poesia é em nós a medida de uma recusa - de uma vontade de exceder o dado natural. A poesia ela própria excede o dado, mas não pode *mudá-lo*. Ela substitui a servidão dos laços naturais pela liberdade da associação verbal - a associação verbal destrói os laços que quisermos, mas verbalmente.

A liberdade ficcional assegura mais que arruína a coação do dado natural. Quem com ela se contenta, no longo prazo, está de acordo com esse dado.

Se persevero na colocação em questão do dado, percebendo a miséria de quem com ele se contenta, não posso suportar por muito tempo a ficção: dela exijo a realidade, fico louco.

Minha loucura pode tocar o mundo de fora, exigindo que o mudem em função da poesia. Se a exigência é virada para a vida interior, exige uma potência que só pertence à evocação. Num caso como no outro, faço a experiência do vazio.

Se minto, permaneço no plano da poesia, da superação fictícia do dado. Se persevero num descrédito obtuso desse dado, meu descrédito é falso (da mesma natureza que a superação): a crítica do mundo real a partir da poesia é o sobrelanço das mentiras. Em certo sentido, o acordo com o dado se aprofunda. Mas não podendo mentir cientemente, fico louco (não percebendo mais a evidência). Ou, não sabendo mais, para mim só, representar a comédia de um delírio, fico louco também, mas interiormente: *faço a experiência da noite*.

IV

A poesia não é mais que um desvio: escapo por ela ao mundo do discurso, ou seja, ao mundo natural (dos objetos): entro por ela numa sorte de túmulo onde, da morte do mundo lógico, nasce a infinidade dos possíveis.

O mundo lógico morre parindo as riquezas da poesia, mas os possíveis evocados são irrealis, a morte do mundo real é irreal; tudo é suspeito e fugidio nesta obscuridade relativa: nela posso zombar de mim-mesmo e dos outros. Todo o real é sem valor, e todo valor é irreal. Daí essa fatalidade e essa facilidade de deslizamentos em que ignoro se minto ou se estou louco. Dessa situação pegajosa procede a necessidade da noite.

A noite não podia evitar esse desvio. A colocação em questão nasceu do desejo, que não podia incidir sobre o vazio.

O objeto do desejo é em primeiro lugar o ilusório, apenas em segundo o vazio da desilusão.

A colocação em questão sem desejo é formal, indiferente. Não é dela que se pode dizer: é a mesma coisa que o homem.

A poesia se deve ao poder do desconhecido (o desconhecido, valor essencial). Mas o desconhecido não é mais que um vazio branco se não for objeto do desejo. O poético é o meio termo: é o desconhecido mascarado com cores brilhantes e com a aparência do ser.

Ofuscado por mil figuras em que se combinam o tédio, a impaciência e o amor, meu desejo não tem mais que um objeto: o além dessas mil figuras é o vazio que destrói o desejo.

Tendo permanecido ofuscado, sabendo – tendo a vaga consciência de – que as figuras dependem da facilidade (da ausência de rigor) que as fez nascer, posso voluntariamente manter o equívoco. A desordem então e a pouca satisfação me dão a impressão de estar louco.

As figuras poéticas, devendo seu brilho a uma destruição do real, permanecem à mercê do nada, devem roçá-lo, tirar dele o aspecto suspeito e desejável delas: têm já do desconhecido a estranheza, os olhos de cego.

O rigor é hostil a quem as ama, ele significa a pobreza prosaica.

Se eu tivesse mantido o rigor em mim? Não teria conhecido as figuras do desejo. Meu desejo despertou aos clarões da desordem, no seio de um mundo transfigurado. Mas, uma vez o desejo desperto? Se volto ao rigor?

O rigor dissipando as figuras poéticas, o desejo está enfim *dentro da noite*.

A existência, dentro da noite, é como um amante diante da morte da amante (Orestes à notícia do suicídio de Hermione). Ela não pode, na espécie da noite, reconhecer aquilo que esperava.

O desejo não pode de antemão saber que tinha por objeto sua própria negação. A noite em que soçobram como vazios não somente as figuras do desejo mas todo e qualquer objeto de saber é penosa. Todo valor nela é anulado.

A COMUNIDADE DAS SINGULARIDADES QUAISQUER: A COMUNIDADE QUE VEM DE GIORGIO AGAMBEN

Alessandra Soares Brandão¹

Júlio César Alves da Luz²

Resenha de: AGAMBEN, Giorgio. **A Comunidade que vem**. Trad. de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

Num contexto em que ruíam, no leste europeu, as experiências socialistas frustradas das repúblicas da extinta União Soviética, quando o espectro da “ameaça comunista” parecia deixar de assombrar as potências capitalistas do Ocidente, as desilusões marcadas pelo colapso dos projetos utópicos de comunidade alentados pela esquerda socialista aprofundavam-se face à realidade inexorável do suposto triunfo e perpetuidade da sociedade capitalista. Nesse contexto, assim assinalado pelas malogradas propostas de transformação social, Giorgio Agamben as coloca em questão e procura, em *A Comunidade que vem*, repensar o ideal político de comunidade sob um viés diferente das perspectivas comunitárias que então esboroavam.

Contudo, como observa Raul Antelo, essa *comunidade* não tem nada a ver com o comunismo ou o comunitarismo, e, por outro lado, *que vem* não remete à ideia de futuro. “Quer dizer inoperante e decreativa. Impolítica. Que está sempre chegando no meio de uma coletividade e é, justamente, porque nunca acaba de chegar, que ela resiste ao coletivo e até mesmo ao indivíduo (2007, p. 29). Uma comunidade não pressuposta, que não se funda em nenhuma reivindicação identitária, em nenhum conceito ou propriedade – uma comunidade de singularidades quaisquer.

“O ser que vem”, Agamben escreve na primeira linha de seu texto, “é o ser qualquer” (2013, p. 09). Não o *qualquer ser*, ser genérico, tomado na sua indiferenciação quanto a uma propriedade compartilhada com outros seres, mas o *ser qualquer*, que não é nem universal, nem individual, o qual forma comunidade, mas é considerado precisamente em sua singularidade, em seu ser *tal qual é*. Para o autor, o ser qualquer, a singularidade, não apresenta nenhuma condição de pertença, nada que a encerre sob uma identidade num conjunto.

Nesta, o *ser-qual* é recuperado do seu ter esta ou aquela propriedade, que identifica o seu pertencimento a este ou aquele conjunto, a esta ou aquela classe (os vermelhos, os franceses, os muçulmanos) – e recuperado não para uma outra classe ou para a simples ausência genérica de todo pertencimento, mas para o seu *ser-tal*, para o próprio pertencimento (*idem*, p. 10).

¹ Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. E-mail: alessandra.b73@gmail.com

² Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. E-mail: juliodaluz82@gmail.com

Porque não há em sua comunidade uma propriedade que lhes esteja acima e que lhes imponha, desse modo, um destino histórico a cumprir, às singularidades quaisquer não cabe nenhuma tarefa a realizar. Nesse sentido, segundo o autor, o ser qualquer vive numa condição límbica, isto é, na tradição cristã, a condição da pena reservada às crianças não batizadas. Diferentemente da pena aflitiva dos condenados ao inferno, sua pena é tão-somente privativa: a ausência eterna da visão de Deus; uma experiência, no entanto, sem dor, já que ignoram estar privados do bem supremo, porquanto tenham apenas “o conhecimento natural e não o sobrenatural, que foi implantado em nós pelo batismo” (*idem*, p. 13). Esquecidos, pois, por Deus, os habitantes do Limbo encontram-se, por outro lado, desde sempre esquecidos de Deus, por cuja ausência – que desconhecem – não podem sofrer. Vivendo, assim, no abandono divino, esses ressuscitados sem destino vivem alegremente sem um destino a cumprir.

A comunidade que vem não tem essência; ela se constitui na sua impropriedade. Nela, as singularidades quaisquer, de acordo com o autor, encontram-se eximidas de qualquer papel numa suposta obra comum pela qual devam lutar. Não há compromisso algum com qualquer destino a perseguir, como tampouco haveria uma origem que se lhe atribuísse o dever de preservar ou, se perdida, resgatá-la. Razão pela qual somente assim, consoante Agamben, é que se poderia admitir, aliás, uma ética possível:

O fato do qual deve partir todo discurso sobre a ética é que o homem não é nem há de ser ou realizar nenhuma essência, nenhuma vocação histórica ou espiritual, nenhum destino biológico. Somente por isso algo como uma ética pode existir: pois é claro que se o homem fosse ou tivesse que ser esta ou aquela substância, este ou aquele destino, não haveria nenhuma experiência ética possível – haveria apenas tarefas a realizar (*idem*, p. 45).

Contudo, não obstante isentas de quaisquer deveres a realizar, as singularidades não permanecem paralisadas, condenadas a circunstâncias em que se imobilizam desengajadas. Pelo contrário, Agamben assume, nesse texto, uma perspectiva política que contradiz os diagnósticos pessimistas tão frequentemente criticados em outras obras suas. Com efeito, como observa Georges Didi-Huberman (2011), não é outro senão um olhar apocalíptico, por exemplo, que o filósofo italiano expressa ao falar – na sua leitura de *O narrador*, de Walter Benjamin, – da destruição da experiência histórica na modernidade. Aquele processo que Benjamin, sob o contexto da Segunda Guerra Mundial, havia percebido e designado como o do *declínio* da experiência, Agamben o reduz, numa visão catastrofista que contraria a compreensão dialética benjaminiana do processo histórico, à concepção radical da total *destruição* da experiência.

É também um diagnóstico pessimista, aliás, – cuja persistência no pensamento contemporâneo Didi-Huberman critica – que atravessa o trabalho com o qual Giorgio Agamben, poucos anos após a publicação de *A comunidade que vem*, auferiu maior notoriedade sobretudo no meio acadêmico: *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. O *homo sacer* é uma figura do direito romano arcaico, cuja condenação por delito cometido o tornava matável e, no entanto, ao mesmo tempo insacrificável, – figura que, para o autor, exprime a condição do que ele denomina *vida nua* – aquela vida da “classe que, de fato, se não de direito, é excluída da política” (2010, p. 172) – exposta à violência do poder soberano. Ora, no contexto biopolítico contemporâneo, assinalado

pela crescente politização do corpo biológico, assevera Agamben, somos todos, ainda que potencialmente, *homines sacri*. Afinal, não é senão a vida nua com a qual nos deparamos sujeita a uma violência sem precedentes, seja nos campos de refugiados na Europa, ou nas prisões onde se isolam perseguidos políticos sob governos ditatoriais, ou, então, nas periferias das cidades, principalmente nos países mais pobres.

Porém, não obstante diagnósticos assim um tanto apocalípticos, que parecem não vislumbrar saídas, é outro o sentido expresso pela perspectiva assumida por Agamben em *A comunidade que vem*. Isso porque, como adverte o autor, se a singularidade qualquer não é nem deve realizar nenhuma essência, nenhuma obra, nenhum destino, isso não significa que não seja, ou que não deva ser alguma coisa. Há, pelo contrário, algo que ela é e tem de ser, “mas este algo não é uma essência, não é, aliás, propriamente uma coisa: *é o simples fato da própria existência como possibilidade ou potência*” (2013, p. 45). O ser qualquer, segundo o filósofo, “tem sempre um caráter potencial”, mas que “não é potente apenas deste ou daquele ato específico”: “propriamente, qualquer é o ser que pode não ser, pode a própria impotência” (*idem*, p. 39).

Remetendo-se à distinção aristotélica entre *potência* e *ato*, o autor considera que dos dois modos sob os quais, para o filósofo grego, se articula cada potência, seria decisiva, para Agamben, a que o primeiro denomina “potência de não ser”. Ora, toda potência é, – explica o autor –, ao mesmo tempo, “potência de ser” e “potência de não ser”. Quando “potência de ser”, a potência se realiza num determinado ato, pois, neste caso, “ser-em-ato” não significa outra coisa senão passar a esse ato determinado, o que Schelling considera uma potência “cega”, uma vez que não pode não passar ao ato. Porém, quando “potência de não ser”, a potência não se reduz jamais a um simples trânsito *de potentia ad actum*, razão pela qual, consoante Agamben, o que se tem aqui é uma *potentia potentiae*, uma potência cujo objeto é a própria potência.

O “caráter potencial” – de que fala o autor – do ser qualquer, consiste, sendo assim, justamente em ser essa potência do não, potência que tem por objeto a própria potência, portanto uma potência suprema, já que tanto pode a potência como a própria impotência. O ser que pode não ser encontra sua expressão radical, na literatura, na figura de Bartleby, famoso personagem de Herman Melville, escritor que a todas as ordens e pedidos que lhe são dirigidos responde simplesmente não, que “preferiria não”, não escrevendo outra coisa, desse modo, que a sua potência de não escrever. Bartleby é, nesse sentido, o *rasum tabulae* de que fala Aristóteles em *De anima*, a tábua de escrever na qual nada está escrito e que representa, pois, a pura potência do pensamento, que não é apenas a “potência de pensar este ou aquele inteligível”, desaparecendo, assim, desde logo no ato, mas que é “também potência de não pensar”.

É graças a essa potência de não pensar que o pensamento pode voltar-se para si mesmo (para a sua pura potência) e ser, no seu extremo apogeu, pensamento do pensamento. Isso que aqui ele pensa não é, porém, um objeto, um ser-em-ato, mas aquela camada de cera, aquele *rasum tabulae*, que não é outra coisa senão a própria passividade, a própria pura potência (de não pensar): na potência que pensa a si mesma, ação e paixão se identificam e a tabuleta para escrever se escreve por si ou, antes, escreve a sua própria passividade (*idem*, p. 41).

O ser passivo, aqui em questão, não se confunde, porém, com o ser alienado e conformado. Bartleby não é, nesse sentido, simplesmente passivo, ele “escreve a sua própria passividade”, é sujeito em sua potência do não, potência que se volta para si, que pensa a si mesma. Desse modo, Bartleby representa a política da passividade que constitui o viés sob o qual Agamben considera o horizonte político da singularidade qualquer. De acordo com Antelo, a figura de Bartleby é o emblema da comunidade que vem:

Bartleby é a fórmula da potência passiva porque ele permite o direito de não resposta, em que Agamben reconhece a soberania extrema. [...] para Giorgio Agamben, o ato perfeito de escritura não deriva da potência de escrever, mas de uma impotência voltada para si própria. A política *que vem* é em suma a de uma potência sem qualquer relação com o ato, uma pura força-de-lei, aquilo que Derrida, Deleuze e o mesmo Agamben identificam com a posição Bartleby (2007, p. 43).

A figura de Bartleby coloca em questão, pois, e nos leva a pensar numa diferente forma de sociabilidade. Ora, se a comunidade que vem, como a concebe Agamben, deva se encontrar privada de qualquer reivindicação identitária e não possa ser mediada por nenhuma condição de pertença, senão a própria pertença, um novo horizonte político, então, descortina-se às singularidades quaisquer, isso num contexto em que os novos paradigmas políticos devem refutar, para o autor, propostas comunitárias que ignoram e/ou produzem violência sobre as singularidades.

Os acontecimentos de Maio em Pequim, para o filósofo, são significativos como expressão desse novo contexto político. Sob a atmosfera efervescente do convulso processo de colapso do bloco comunista, em maio de 1989 milhares de estudantes chineses ocuparam a praça da Paz Celestial, sede de alguns dos principais órgãos do poder estatal. Os manifestantes, em greve de fome, exigiam reformas democráticas; porém, tomando vulto, o movimento reuniu, no dia 20, cerca de um milhão de pessoas em apoio aos protestos, e o governo chinês, de forma totalitária e truculenta, reagiu violentamente, avançando com veículos de guerra e abrindo fogo contra a multidão. A imprevista inexplicável violência da reação estatal aos manifestantes chineses – por sua vez sob a aparente inexplicável ausência de conteúdos em suas reivindicações – exprimiria, segundo Agamben, as novas condições em que se instauram, então, os conflitos entre o Estado e o não-Estado. “*Pois*”, como explica o autor, “*o fato novo da política que vem é que ela não será mais a luta pela conquista ou pelo controle do Estado, mas a luta entre o Estado e o não-Estado (a humanidade), disjunção irremediável entre as singularidades quaisquer e a organização estatal*” (2013, p. 78, grifos do autor).

O Estado, ressalta o filósofo, pode reconhecer, em última instância, qualquer reivindicação identitária; o que não pode admitir, pelo contrário, é justamente que as singularidades formem comunidade sem a fundamentarem numa identidade representável, sem reivindicarem condição alguma de pertença. “Por isso, relevante não é jamais a singularidade como tal, mas somente a sua inclusão em uma identidade qualquer (mas que o próprio *qualquer* seja retomado sem uma identidade – essa é uma

ameaça com a qual o Estado não está disposto a compactuar)” (*idem*, p. 79). Ora, se as singularidades quaisquer não podem constituir uma *sociedade* já que estão privadas de qualquer identidade que possam reconhecer; se essas singularidades refutam toda condição de pertença e querem, na verdade, apropriar-se da própria pertença enquanto tal – elas representam, portanto, o principal inimigo do Estado.

Assim se configuram, pois, para Agamben, as novas condições políticas e, também, as novas possibilidades de luta num contexto em que não corresponderiam mais, como no passado, àquelas que se caracterizavam pelo embate dialético das lutas de classes. Ainda que pareça uma desproporção esmagadora, esta cisão que põe em conflito – nas palavras do autor – o Estado e o não-Estado, as singularidades, embora pareçam tão mínima força, constituem, pelo contrário, no comum do corpo biopolítico que – segundo Antonio Negri e Michael Hardt – as somam em Multidão, biopotência coletiva, a soma de todas as potências singulares que, na ordem global contemporânea, ameaçam o biopoder estatal. Dadas as novas configurações políticas, circunscritos os desejos e necessidades que cada luta, em sua especificidade, expressa, as novas formas de luta realizam, agora, um movimento diferente: “impedidas de viajar horizontalmente na forma de ciclo”, como outrora, hoje “elas se vêem forçadas a uma expansão vertical e a tocar imediatamente no nível global” (NEGRI; HARDT, 2010, p. 74). “Lutas serpentina”, como as denominam os autores, formas de resistência que, então, porque prescindem da formação de uma corrente, atacam diretamente o centro do poder que procura controlar a vida; o perigo maior que pode colocar em cheque, de acordo com Agamben, o poder do Estado, essa potencialidade despertada em cada vida singular, como naquele jovem chinês diante de uma coluna de tanques nos eventos de maio em Pequim.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **A Comunidade que vem**. Trad. de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. **Homo sacer**: o poder soberano e a vida nua I. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ANTELO, Raul. La comunità che viene: ontologia da potência. In: SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg (org.). **O Comum e a experiência da linguagem**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Império**. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

Recebido em 25/10/2014. Aprovado em 10/11/2014.