



Significação: revista de cultura

audiovisual

E-ISSN: 2316-7114

significacao@usp.br

Universidade de São Paulo

Brasil

Baltar, Mariana

Atrações e prazeres visuais em um pornô feminino

Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 42, núm. 43, enero-junio, 2015, pp. 129-145

Universidade de São Paulo

São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609765820008>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc



Atrações e prazeres visuais em um pornô feminino¹

Attractions and visual pleasures in feminine porn

//////////

Mariana Baltar²

1 Este artigo faz parte da pesquisa “Políticas do excesso e narrativas do corpo - pornografia, horror e melodrama como inserts e atrações”, desenvolvida junto ao grupo de pesquisa Nex - Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais. Uma primeira versão foi apresentada no Seminário *Imagenes e Afetos*, durante o Encontro Internacional da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos do Cinema e do Audiovisual) em 2012. Agradeço aos colegas do seminário e do grupo de pesquisa pelas contribuições que acabaram por forjar esta versão final.

2 Professora da graduação em Cinema e audiovisual/UFF e do PPG-Com/UFF. Doutora em Análise da Imagem e do Som pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação/UFF, com passagem pela New York University. Sua pesquisa mais recente envolve o universo dos gêneros que compartilham a mesma matriz cultural do excesso, tais como o melodrama, a pornografia e o horror. E-mail: marianabaltar@gmail.com

Resumo: Este artigo correlaciona os conceitos de excesso e atrações como estratégicos para refletir sobre processos de engajamento e afetação no campo da pornografia que desestabilizam morais tradicionais em direção a uma política de gêneros. Nesse sentido, mobiliza-se uma lógica de *excesso de atrações* que estabelece um jogo ambivalente de recusa e adesão aos códigos genéricos mais básicos da pornografia. Os argumentos são empreendidos a partir da análise de *Dirty Diaries* (2009), um projeto declaradamente associado ao campo da pornografia feminista empreendido com apoio do *Swedish Film Institut*.

Palavras-chave: excesso; atrações; pornografia

Abstract: This article overlaps the concepts of cinematic excess and attractions as strategies to establish engagements and affections within the pornographic field in order to raise questions on gender politics and traditions. I would argue that certain logic of *excessive attractions* are inserted within the narrative and establishes an ambivalent play of both use and refusal to use the generic codes of the pornographic domain. In order to address such political and cinematic issues, I will focus my analyses on the *Dirty Diaries* (2009), an explicit feminist porn project financed by the *Swedish Film Institut*.

key words: excess; attractions; pornography

Introdução

Excitar-se ao olhar imagens de atos sexuais performados para as câmeras parece definir, de modo bastante simplista, o universo pornográfico. Mais do que representações, são os prazeres, mobilizado pelo posicionamento dos olhares (entendido aqui como uma coreografia de ver e dar a ver que envolve sujeitos da cena, câmera e espectador), o alvo do pornográfico.

Nesse sentido, as experiências de afetação são tecidas a partir da mobilização do olhar e do engajamento sensório-sentimental que (re)forjam políticas de gênero (em termos de *gender* e de *genre*). Vários são os exemplos contemporâneos que nascem e circulam a partir desse desejo, de produções em sites na internet, das paredes de galerias de arte e, claro, as tradicionais salas de cinema e boxes de DVD para venda/consumo privado.

O sueco *Dirty Diaries* (2009), um DVD contendo 11 curtas pornográficos realizados por mulheres, é sem dúvida um desses exemplos que ganhou notoriedade para além do largo circuito pornográfico. Todos os filmes do projeto – financiado e distribuído pelo *Swedish Film Institut* – a seu modo inscrevem diretas correlações com a pornografia feminista, articulando o universo mais geral dos códigos genéricos do pornográfico com questões político-textuais na relação de gênero com as construções do feminino e os prazeres visuais.

De modos diversos, os filmes de *Dirty Diaries* inscrevem uma multiplicidade de olhares – e com isso de prazeres – ao rearticularem as coreografias dos números sexuais a partir de relações de interação e mobilidade entre câmera, os sujeitos na tela e, correlativamente, como manda uma boa e velha pornografia, os espectadores. Tais aspectos são, afinal, o poder do afeto (e da afetação) no pornô.

O uso de termos como coreografias e números sexuais não é mero acaso, mas marca um alinhamento teórico aos estudos de pornografia desde o livro clássico de Linda Williams (1999). Em sua análise, a autora formula um conjunto de convenções narrativas que organizam as marcas tradicionais da pornografia, todas orientadas a partir do fio condutor da visibilidade, da necessidade e do desejo de mostrar.

Seu argumento parte de uma analogia entre a pornografia e o musical pois ambos são pautados por um delicado equilíbrio entre números de intenso espetáculo e êxtase (musicais para um gênero e sexuais para outro) onde a narrativa parece parar só para o deleite dos olhos (e do corpo) do espectador. A narrativa (entendida aqui no seu sentido mais estreito de *storytelling*) fornece a moldura para o visionamento do

número espetacular (ponto ápice do excesso e da “mostração”); um prepara o outro e ambos são partes fundantes do agenciamento sensorial e passional proposto pelos filmes.

Dirty Diaries se insere numa longa linhagem de abordagem feminista aos estudos de pornografia que remonta, sobretudo, aos anos 1980. Nesse sentido, além do clássico livro de Williams, publicado em 1989, é preciso destacar a coletânea *Women Against Censorship*, de 1985; a edição número 30 da revista *Jump Cut*, de 1985; e os volumes 36 e 37 de *Film Quarterly*, publicadas em 1983. Todos esses exemplos fazem parte dessa gama de abordagens que buscam mais do que meramente apontar os efeitos nefastos da pornografia, mas complexificar o debate sobre o pornográfico e compreender suas dinâmicas e potenciais linhas de fuga, sobretudo, ao precisar a eficácia afetiva do pornô no engajamento passional e sensorial do público. Nesse processo, além da abordagem feminista, foi de extrema importância o debate sobre o papel da pornografia gay na educação sexual/sentimental dos seus espectadores/consumidores.

Nesse sentido, é interessante pensar a centralidade da pornografia como “pedagogia” político-cultural que se pauta pela eficácia da mobilização das afetações corporais, como uma espécie de “re-educação dos desejos” que se dá através da “produção de um saber corporal do corpo”, como escreve Richard Dyer em seu clássico artigo de 1985, “Male Gay Porn Coming to Terms”. Pedagogia que é da ordem dos afetos: ensinamento pelo corpo, com o corpo; pela e com a mobilização sensorial.

O projeto *Dirty Diaries* também exemplifica perfeitamente o cenário contemporâneo do campo pornográfico que alguns autores têm delineado a partir de distintos nomes como pós-pornô ou pornificação do mundo. Feona Attwood, no artigo “Reading Porn: the paradigm shift in Pornography research” (2002), argumenta que tal cenário é marcado por mudanças nas próprias práticas discursivas e de consumo. Saímos de uma preocupação reducionista dos efeitos para uma teorização que reflete sobre as relações de poder e suas potencialidades de resistência (exemplificada na retomada *queer* e feminista da pornografia) e atenta para a eficácia narrativa destas imagens em seduzir e mobilizar prazeres, buscando analisar o universo pornográfico a partir de contextos político-culturais específicos de consumo e de mediação.

Fundamentalmente, argumenta Attwood, alguns dos estudos de pornografia, inclusive empreendidos no contexto feminista, afastam-se da visão tradicional que a define “em termos de sua habilidade em prejudicar” (2002, p. 92). Em tal contexto, a pornografia, então, “é medida em termos do que ela faz, seus efeitos no

indivíduo e na sociedade e é determinada com referência a controles legais. Apesar de ter claramente um grande valor no exame feminista das representações sexuais misógenas, esta abordagem é limitada e limitadora. Em particular, conforme aponta a *Feminists' Anti-Censorship Task Force* (FACT), ela pressupõe simplistamente o elo entre palavras/imagens e comportamento”³.

As mudanças na reflexão e práticas do campo pornográfico são impulsionadas pela revolução tecnológica, pela reconfiguração do capitalismo contemporâneo (pautado numa lógica pós-massiva e de produção e consumo por nichos de mercado), pelas práticas político-culturais dos movimentos sociais e, sobretudo, pela expansão e diversificação da circulação de narrativas englobadas pelo próprio termo pornografia. Ao analisar este novo paradigma dos estudos de pornografia, Attwood também ressalta o impacto das mudanças nas representações midiáticas do sexo e da sexualidade nos últimos 20 anos, indicando como as fronteiras que delineam a pornografia em relação a outras formas de representação do sexo são menos demarcadas que no passado. Nesse sentido, obras e produtos que historicamente e usualmente eram classificados como pornografia, são hoje parte “regular e corrente” da cultura popular-massiva. A tarefa de definir pornografia, no contemporâneo, é, mais que nunca, uma questão de regulação social de espaços de consumo e de práticas discursivas que desejam se nomear enquanto pornográficas, e assim, disputar os sentidos desse desejo e dessa filiação de campo.

No caso de *Dirty Diaries*, como em vários outros exemplos de pornografia feministas (como os filmes das diretoras Érica Lust e Petra Joy) e de vanguarda (com as obras do coletivo *PorNo PorSi*, o projeto *Antropofagia Icamiaba* ou as peças audiovisuais do projeto *Destrikted*), esse desejo de ser visto enquanto pornografia faz parte da ação política e determina a mobilização dos prazeres articulada pela tessitura das imagens e sons desses projetos e obras.

A idealizadora do projeto, Mia Engberg, já tinha uma certa história na produção de filmes nascidos do desejo de, através das imagens e sons, inserir-se no debate feminista e *queer* correlacionado ao universo pornográfico. Alguns anos antes de *Dirty Diaries* começar a ser realizado (o projeto tem início em 2008 e o DVD é lançado em 2009), Engberg havia realizado *Selma & Sofie* (2002), *Bitch & Butch* (2003) e *Come Together* (2006)⁴.

3 “in terms of its ability to harm; is assessed in terms of what it ‘does’, its effects on the individual and society and is resolved with reference to legislative controls. While there is clearly a great deal of value in the feminist examination of misogynistic sexual representation, this approach is both limited and limiting. In particular, as the Feminists’ Anti-Censorship Task Force (FACT) note, it assumes a simple link between words/images and behavior” (Attwood, 2002: p. 92).

4 Este último filme é incluído como extra no DVD de *Dirty Diaries*.

Os filmes que compõem os *Dirty Diaries* são: *Skin* (Elin Magnusson, 2009), *Fruitcake* (Sara Kaaman & Ester Martin Bergsmark, 2009), *Night Time* (Nelli Roselli, 2009), *Dildoman* (Åsa Sandzén, 2009), *Body Contact* (Pella Kågerman, 2009), *Red Like Cherry* (Tora Mårtens, 2009), *On Your Back Woman!* (Wolf Madame, 2009), *Phone Fuck* (Ingrid Ryberg, 2009), *Flasher Girl On Tour* (Joanna Rytel, 2009), *Authority* (Marit Östberg, 2009) e *For the Liberation of Men* (Jennifer Rainsford, 2009).

O projeto ainda contava com um décimo segundo filme, *Uniform* (2008), de Marit Östberg, mas este acabou sendo cortado da coletânea final em função da produção *Authority* da mesma diretora.

O campo pornográfico, seus códigos genéricos e as pornificações no debate feminista

Ao longo do livro *Hardcore – Power Pleasure and the 'frenzy of the visible'*, publicado em 1989, Linda Williams reflete de que maneira as narrativas cinematográficas reunidas em torno do gênero pornográfico constituem-se um elemento poderoso entre os muitos discursos que relacionam saber/poder ao prazer sexual. A partir de referências foucaultianas, a autora acaba por demonstrar preocupação em se posicionar no debate feminista em torno do universo da pornografia sem deixar de considerar com seriedade as matrizes históricas e narrativas do gênero. Tal preocupação já marca uma distinção, naquele contexto, do montante das abordagens feministas, que, não raro, alimentavam uma atitude “anti-porn” bradando os efeitos depreciativos e degradadores do gênero sem de fato investirem num mergulho mais denso nas complexas teias discursivas e culturais do campo da pornografia.

Outros artigos e livros⁵ compartilham com o livro de Williams o desejo análogo de complexificar a questão. Nesse processo, importantes linhas de fuga foram apontadas⁶ indicando uma preocupação em empreender análises textuais e contextuais dos produtos da indústria pornô para se traçar os códigos do gênero e suas implicações na construção do processo de objetificação da mulher, bem como para compreender os mecanismos afetivos (sensoriais e sentimentais) que garantem sua eficácia pedagógica (no sentido de efetivamente conformar valores e atitudes) e sua popularidade. Como resume Williams:

⁵ Refiro-me a *The Secret Museum: pornography in modern culture*, de Walter Kendrik, publicado em 1987, ou à coletânea *Women Against Censorship*, publicada em 1985, entre outros.

6 Estou me referindo especialmente à edição da *Jump Cut* número 30, de março de 1985, com os seminais artigos de Richard Dyer e Tom Waugh e às edições de *Film Quarterly* volumes 36 e 37, de 1983, com dois artigos sob os títulos “Confessions of a feminist porn watcher”, de Scott MacDonald e “Confessions of a Feminist Porn Programmer”, de Karen Jaehne, respectivamente.

A retórica feminista do repúdio tem impedido toda a discussão que não seja a que determina se a pornografia deveria ou não existir. Mas, como ela sim existe, nós deveríamos estar nos perguntando se o que ela efetivamente faz com seus espectadores e, como é um gênero com semelhanças básicas a outros gêneros, deveríamos aceitá-la. E aceitar a pornografia não significa gostar, aprovar ou excitar-se com ela – apesar de essas reações não serem impossíveis de acontecer também. (...) A questão a ser levantada a respeito dos filmes e vídeos pornográficos, produzidos inicialmente de modo ilegal e depois com produção e distribuição em massa, não é se são misóginos (muitos o são) ou se são arte (muitos não são), mas questionar o que define o gênero e porque tem sido tão populares (Williams, 1999, p. 5)⁷.

Se o contexto dos anos 1980 (contexto da citação acima) propunha-se mergulhar no gênero no sentido de problematizá-lo como narrativa e retirá-lo de seu lugar desprivilegiado como campo de reflexões, nos anos 2000 o cenário é levemente outro. Vive-se um mundo onde a produção e consumo dos objetos ditos pornográficos se multiplicou e disseminou em proporções que acompanham as múltiplas formas e dinâmicas estético-culturais do audiovisual contemporâneo. Assim, mais do que problematizar e legitimar a pornografia enquanto gênero, os estudos contemporâneos se focam na dimensão política das suas formas imagéticas e de consumo.

Em desdobramentos de seus trabalhos iniciais, autores como Tom Waugh, Ara Osterweil, Franklin Melendez, Zabet Paterson, Feona Attwood e a própria Williams empreendem uma revisão dos *porn studies* (estudos de pornografia). Nos seus artigos, fica claro o atual estado do campo: refletir sobre o papel das narrativas do gênero pornográfico como dispositivo de cristalização de saberes/poderes sobre outros grupos que circundam à margem da sociedade patriarcal heterossexualmente (ou heteronormativamente) orientada; bem como apontar os mecanismos de reapropriação (num processo dialógico) feitos pelo movimento feminista, gay e negro dos códigos do gênero como discurso de resistência, transformando assim a pornografia como matriz e questionando o lugar de fala tradicionalmente associado a ela.

Foca-se, assim, nos poderes de afetação e mobilização do corpo/no corpo e entende-se o universo do pornográfico como um poderoso dispositivo que se relaciona a partir do saber/poder/prazer. Nesse sentido, as análises indicam de que

7 The feminist rhetoric of abhorrence has impeded discussion of almost everything but the question of whether pornography deserves to exist at all. Since it does exist, however, we should be asking what it does for viewers; and, since it is a genre with basic similarities to other genres, we need to come to terms with it. Coming to terms with pornography does not mean liking it, approving of or being aroused by it – though these reactions are not precluded either. (...) The question I want to pose regarding early illegal and later mass-produced legal film and video pornography is therefore not whether it is misogynistic (much of it is) or whether it is art (much of it is not); rather, I wish to ask just what the genre is and why it has been so popular (Williams, 1999, p. 5).

modo o corpo em ação tanto do “mostrado” quanto do espectador, e, sobretudo, do corpo da câmera (principalmente em alguns dos filmes de vanguarda), recuperaram a lógica mobilizada pelas formas de expressão e representação do corpo na tradição pornográfica. O corpo dado a ver, mobilizando olhares e prazeres.

Trata-se de um caminho de reflexão que não apenas redireciona politicamente a pornografia, mas atenta para o papel decisivo dos dispositivos midiáticos contemporâneos – com sua dinâmica fragmentária e participativa – em tais reconfigurações.

Assim, os estudos de pornografia não apenas indicam um lócus de reflexão sobre a questão sexual e sensorial, mas também sobre a própria dimensão da comunicação e políticas contemporâneas face às experiências midiáticas transnacionais e mediadas pelo computador⁸.

Lynn Hunt (1999), em *A Invenção da Pornografia*, lembra que a pornografia tal como conhecemos só pode ser pensada a partir da segunda metade do século XIX. A autora argumenta que a definição moderna de pornografia está associada com sua regulação (entendida como censura e proibições) e, a partir dela, com a instauração de espaços específicos para o consumo de bens obscenos, acarretando uma privatização da experiência (práticas de consumo e leitura). Nesse sentido, Hunt reitera o raciocínio de Walter Kendrick em *The Secret Museum* (1996), ressaltando que “a pornografia especifica um argumento, não uma coisa, e designa uma zona de batalha cultural” (Hunt, 1999, p. 13).

O processo de institucionalização da pornografia como gênero aponta para os marcos de uma batalha por lugares de distinção que qualificam (pejorativamente) as práticas discursivas em torno da escrita e da produção imagética de órgãos e atos sexuais destinados a estimular sensações e prazeres ao olhar do público. Tal contexto está intimamente relacionado à formação de uma cultura audiovisual moderna impulsionada pelo incremento e popularização das tecnologias de reproduzibilidade da imagem; ou, nas palavras de Williams (1999), o frenesi do visível.

O mesmo contexto formado ao longo do século XIX aponta para a profusão de narrativas que se estruturam com base no excesso como vetor de apelos e estímulos ao universo sensório-sentimental⁹, narrativas de naturezas e premissas muito distintas

remoto a necessidade de pensar sobre as disputas de sentido de termos como *pos-porno*, *altporno* e *netporno*. 9 Esta é uma premissa da minha atual pesquisa que pede desdobramentos que o limite do artigo não permitem. Parte dela se articula com trabalhos como os de Ben Singer (2001), sobretudo seu argumento que ressalta o aspecto pedagógico para formação da modernidade das narrativas sensacionalistas (tais como os melodramas), e com a noção de matriz cultural popular do excesso desenvolvida em Martin-

mas que encontram na predominância de uma certa lógica de visualidade um dos pilares de seu “convite às sensações”. O universo do pornográfico é sem dúvida uma dessas narrativas, que integra, junto com o melodrama e o horror, o que Linda Williams (2004b) definiu como “gêneros do corpo”. Tais narrativas lidam, através de sua matriz comum do excesso (a despeito de suas muitas diferenças internas), com o universo sensório-sentimental em dois níveis: como estratégia temática e estética no diálogo com o público (atuando através de um engajamento mobilizado pelo *pathos*); e como esfera de “pedagogização” de uma lógica sensacional e sentimental que se expressa ao lidar, por exemplo via formatos narrativos associados ao gosto popular (retomando aqui a teorização de Martin-Barbero), com tensões e anseios da (hiper)modernidade.

Os “gêneros do corpo” são assim definidos por sua capacidade de convidar a uma “reação corporal automática” mobilizada a partir do “espetáculo do corpo no calor da sensação e da emoção intensa (...) um espetáculo que é mais sensacionalmente expresso no retrato do gozo feito pela Pornografia, na representação da violência e do terror do Horror e na representação do choro pelo melodrama” (Williams, 2004b, p. 729)¹⁰.

Há uma profunda correlação entre a visualidade e o excesso, entendido como reiteração constante potencializada pelo princípio da máxima visibilidade, que na pornografia intensifica a associação entre o explícito e o real, ou uma necessidade de dar a “ver a verdade visível do prazer sexual em si” (Williams, 1999, p. 50).

Em sua análise da pornografia, Williams (1999) formula um conjunto de convenções narrativas que organizam suas marcas tradicionais, traçando uma analogia entre a pornografia *mainstream* (os “*Hardcores*”) e o musical, pois reconhece em ambos um delicado equilíbrio entre números de intenso espetáculo e êxtase (musicais para um gênero e sexuais para outro) onde a narrativa (entendida no seu sentido mais estreito de *storytelling*) parece parar só para o deleite dos olhos (e do corpo) do espectador.

O que distingue o *hardcore* de outros produtos e obras do grande campo da pornografia são justamente as marcas que parecem afirmar que tal contemplação de deleite e excitação (tal número sexual) se dá sobre um sexo explícito e, portanto, “que realmente ocorreu”, a despeito dos artifícios de enredo.

Toda a coreografia dos números sexuais será orientada por um princípio de máxima visibilidade que vincula o explícito ao real, requalificando o sexo apresentado

Barbero (2001).

10 “spectacle of a body caught in the grip of intense sensation or emotion (...) the body spectacle is featured more sensationally in pornography’s portrayal of orgasm, in horror’s portrayal of violence and terror, and in melodrama’s portrayal of weeping” (WILLIAMS, 2004b, p. 729).

aos olhos do espectador, e, com isso, requalificando também a experiência e os afetos mobilizados pela narrativa. Acredita-se, no que se refere ao campo pornográfico, que quanto mais explícita a performance diante das telas (isto é, aquela dada a ver no calor da ação), mais excitante¹¹. Os códigos elencados por Williams, e que seguem esse princípio de máxima visibilidade, são:

1. Uso privilegiado do *close-up* de partes do corpo (em especial a fragmentação do corpo da mulher), operando uma espécie de decupagem do corpo em direção à intensificação do *prazer visual*;
 2. Super iluminação da genitália;
 3. Orientar a coreografia das posições sexuais de modo que os corpos (e suas partes) em ação sejam totalmente visíveis pela câmera, operando inclusive uma correção da ação para ajustar-se ao olhar da câmera, buscando, por exemplo, posições em que as “aberturas” corporais fiquem as mais expandidas possíveis e ocupem o ponto central do quadro;
 4. Operar uma variedade de atos sexuais, reiterando aqui a dimensão espetacular da coreografia, culminando no gozo como *clímax*. A partir dos longa-metragens dos anos 1970, torna-se central produzir uma evidência visível deste gozo e convencional-se o close da ejaculação masculina fora do corpo do parceiro sexual (o chamado *Money shot* ou *Cum shot*).

Na teorização feminista em torno do pornográfico, o *money shot* ocupou o centro da problemática de gênero, pois expunha a ideia de que o gozo feminino não produziria uma visualidade possível. Convenciona-se, nesse sentido, o que Williams define, tomando de empréstimo uma expressão de Beverly Brown, como “organização erótica da visibilidade” (Williams, 1999, p. 49) para “substituir” (melhor diria, *encarnar*) a “verdade” do gozo da mulher.

Para tanto, duas estratégias principais são colocadas em ação, tornando-se também, portanto, convenções da tradição do gênero pornô: repetidos closes nas expressões faciais da mulher, cuja gama de ações que devem parecer acompanhar a trajetória do *clímax*; e o uso hiperrealista do som (sobretudo dos gritos e sussurros).

11 E é justamente por tal efeito e estatuto de real atrelada às imagens dessas ações que se pode falar em termos de performance para definir o que ocorre diante das telas pornográficas. Lembro que em certa tradição dos estudos de performance, um traço definidor diz respeito a seu caráter ontogênico (nesse sentido, conferir Elena Del Rio, *Deleuze and the cinemas of performance. Powers of affection*. Edinburg: Edinburg University Press, 2012). Tal força do estatuto do real na dimensão da performance também está no pensamento sobre o conceito a partir da teoria social (lembro aqui de Erving Goifman e seu *A representação do eu na vida cotidiana*) e da teoria da linguagem (conforme a tradição pragmática da reflexão de J. Austin e seus atos de fala). Além disso é importante lembrar que a performance dos corpos nas telas mobiliza uma performance dos corpos dos espectadores (na dimensão do engajamento afetivo-sensorial consolidado pela eficácia pornográfica) o que reafirma a pertinência em fazer dialogar a pornografia com o campo dos estudos da performance.

numa espécie de “close up sonoro”.

Entre esses códigos descritos acima, o *close up* (visual e sonoro) é de fato o grande elemento do universo pornográfico e, a bem da verdade, do excesso de uma maneira geral conforme se apresenta em todos os gêneros do corpo (como o melodrama e o horror). Ele condensa um nível tal de aproximação, sensória e sentimental, do olhar do espectador para com a imagem e o corpo em ação na tela que intensifica o engajamento afetivo-sensorial e passional.

O domínio do pornovídeo e os usos políticos no contexto da pós-pornografia (feminista e *queer*) acabam por intensificar tais características da tradição pornográfica – de proximidade entre o corpo na tela e o corpo do espectador, uma proximidade que é fonte de prazer – ao associá-las com o uso reiterado e marcado do plano ponto-de-vista (POV) bem como das características de mobilidade e interação próprias da linguagem do vídeo. Com isso, afirmam a câmera como instância e corpo que olha, posicionando-a mais interativamente na coreografia de olhares, requalificando esse “*ménage à trois*” entre imagem, aparato e espectador.

Tais dispositivos de intensificação de uma ideia de mobilidade/fluidez, interação e afetação (que no fundo são efeitos de participação e proximidade) são amplamente usados no múltiplo cenário da pornografia contemporânea, sobretudo nas formas produzidas e acessadas via internet, que vem sendo associado com um universo mais geral da netporn.

Mais que o uso das convenções do gênero, projetos contemporâneos, sobretudo no recorte feminista, a exemplo das obras do coletivo latino *PorNo PorSi*, e, claro, do projeto sueco *Dirty Diaries* (analisado aqui com mais vagar) colocam em cena um diálogo com essa virada a partir do pornôvídeo e da chamada *netporn*.

Neles vemos os aparatoss da cultura audiovisual contemporânea configurando dispositivos de participação, fluidez e especialmente afetação, onde a performance (enquanto ação), o performar-se (sobretudo a partir do que venho chamando de pornificação de si¹²) e o jogo intertextual crítico com os imaginários e repertórios genéricos estabelecidos pela tradição comercial *mainstream* dão a tônica e mobilizam os prazeres e engajamentos dos espectadores.

12 Venho trabalhando essa noção de uma *pornificação de si* como elemento central do campo do pornográfico contemporâneo, sobretudo quando este é mobilizado em agendas feministas e *queer*. O conceito de pornificação de si envolve a dimensão performática do corpo a partir da reivindicação do direito (e prazer) de se pornificar, ou seja, de dar-se a ver como agente de desejo. Para um aprofundamento desse conceito ver o artigo “Femininas Pornificações” que compõem a coletânea *Corpos em Projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano*, organizada por Maurício de Bragança e Marina Tedesco (Rio de Janeiro, 7Letras, 2013).

A dimensão da mobilidade e o efeito de intimidade da câmera (conquistado através e, sobretudo, a partir do *close-up* no corpo, esse elemento que já se insere na tradição genérica da pornografia, levado ao extremo de uma *visualidade haptica*) indicam de que modo o corpo em ação tanto do “mostrado” quanto do espectador, e, sobretudo, do corpo da câmera recuperam a lógica mobilizada pelas formas de representação do corpo na tradição pornográfica.

Especificamente sobre o *Dirty Diaries*, acredito que ele dialogue de modo mais que alusivo com os códigos genéricos da pornografia tradicional. Na maioria dos curtas que compõem o dvd do projeto há um desejo explícito de se filiar à pornografia enquanto gênero, mobilizar o prazer dos espectadores/ras a partir da coreografia dos corpos, da interação entre corpos e câmera. Em pelo menos três dos curtas, todos os códigos genéricos são amplamente usados, amparando-se na explicitação excessiva da performance sexual dos sujeitos em relação à câmera.

A (hiper)aproximação dos primeiros planos funciona como marca de excesso, produzindo interação da câmera com os corpos que intensifica a coreografia de prazer visual. Se as marcas do explícito e o jogo relacional íntimo entre câmera e corpos que performam atos sexuais para essa câmera marcam o excesso pornográfico como um todo, em alguns dos curtas de *Dirty Diaries* isso é levado ainda ao extremo mobilizando afetos e prazeres no interior desse projeto marcadamente feminista.

Contudo, em um deles, que quero me deter mais aqui, tal excesso se dá temperado com um certo desejo de apagar as marcas culturais que usualmente circundam os filmes pornográficos e que produzem os estereótipos e as imagens-símbolos da excessiva e fácil identificação que são comumente associadas às suas narrativas e peças audiovisuais.

Excesso e atrações sob a pele da imagem - olhares e prazeres na coreografia dos corpos

Skin, de Elin Magnusson, é o primeiro filme do DVD e parece partir do desejo de, ao menos inicialmente, apagar a moldura sócio-cultural da História. Quero analisar como *Skin* representa um evento prazerosamente dissonante no projeto (e não digo isso como uma crítica negativa nem ao filme nem ao projeto).

No filme, não é a dimensão propriamente narrativa do *excesso* em sua forma mais comum na tradição pornográfica (que se desdobra da força melodramática de imagens empáticas de óbvia e fácil identificação) que mobiliza os prazeres. As sensações, e com elas os vínculos com o pornográfico, são mobilizadas a partir da

mesma lógica das *atrações*. Nessa lógica de atrações (o termo aqui é propositalmente uma referência ao conceito de Tom Gunning “cinema de atrações”), a dimensão de performance, a associação de ideias e a capacidade de provocar agitação (excitação) do espectador se dão na “mostraçāo” das imagens e sons, no seu poder disruptivo e de *inserts* extasiásticos de apelo fundamentalmente sensorial.

Aqui, vale uma pequena digressão antes de prosseguir com a análise de *Skim*, para entendermos melhor a dimensão produtiva dessa “atração” em correlação ao conceito de excesso, conceito este que na tradição da pornografia se vincula à reiteração do explícito a partir da proximidade, o quanto mais excessiva melhor, da câmera com o corpo. Correlacionar excesso e atrações é ultrapassar uma mera oposição ao universo da narrativa, pois ultrapassar tal suposta dicotomia era afinal um ponto importante para o próprio Gunning, ao formular o conceito no clássico ensaio de 1986¹³. Interessado em um ponto análogo, Scott Bukatman (2006) busca superar a oposição a partir da aproximação entre os conceitos de atrações e de prazer visual de Laura Mulvey. Bukatman tece então seus argumentos a partir do que para ele há em comum entre os conceitos: a força espetacular, disruptiva e vulcânica (os termos são dele) de ambos os conceitos. Para ele, esta força reside no excesso cuja lógica responde à ordem espetacular do instante, e que, por sua vez, representa um tênue e tenso equilíbrio entre a potência domesticadora da narrativa e o prazer disruptivo e exibicionista (no sentido da possibilidade de dar e dar-se a ver) da atração¹⁴.

Essa discussão nos remete de volta ao texto-base de Linda Williams (2004), onde ela entende o excesso como *extase* e *espetáculo* investidos na dimensão do corpo como foco da ação e reação de ambos narrativa/personagens e espectadores. Para a autora, tal dimensão está associada ao espetáculo do corpo capturado no ato da sensação ou emoção, nesse sentido, é fundamental mostrar o gozo, o medo, o choro privilegiadamente através de uma forma expressiva intensamente associada às noções de proximidade e intimidade: o *close-up*. O primeiro plano em parte do corpo age como fonte de estímulo e excitação (como vetor da ação e como convite à

¹³ O conceito de cinema de atrações é na verdade cunhado por Tom Gunning e André Gaudreault em dois artigos de 1986. Tratam-se dos artigos “The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde”, de Tom Gunning, publicado em *Wide Angle* e “Le cinéma des premiers temps: un défi à l’histoire du cinéma?”, de André Gaudreault e Tom Gunning, publicado no periódico japonês *Gendai Shiso – Revue de la pensée d’aujourd’hui*.

14 Nesse sentido, vale correlacionar com as formulações de Kristin Thompson sobre o excesso em seu texto, de 1981, *The Concept of Cinematic Excess* (2004). Nele, a autora associa o excesso ao conceito de sentido obtuso de Roland Barthes, como “algo [que] não tem função para além da oferecer-se ao jogo perceptivo” (516) e nesse sentido contrariando a motivação realista. A autora define quatro formas em que essa contrariedade se dá (1. disjunção na forma estilística, 2. na duração da tomada, 3. na reiteração e 4. na repetição) e, como conclusão, as correlaciona à formulação Brechtiana de estranhamento. No meu entender, ao opor mais fortemente o excesso à motivação realista e à própria tradição narrativa clássica, a autora restringe demais o conceito e esquece a presença intensa e estruturante desse elemento no interior do sistema narrativo clássico. Alongar-me nesse debate, por mais importante que seja, me forçaria a ultrapassar os limites do artigo.

semelhante reação do espectador). É fundamental ressaltar que os procedimentos imagéticos são reiterados pelo tratamento sonoro que por sua vez satura a sensorialidade através dos ruídos.

Acredito que *Skin* se estrutura a partir de uma lógica de *excesso de atrações* pois estabelece um jogo ambivalente de recusa e adesão aos códigos genéricos mais básicos da pornografia.

O cenário (setting) de *Skin* e o tratamento sonoro do filme parecem ser minimalistas (e fogem portanto do artificialismo excessivo e um tanto kitch dos *settings* tradicionais da pornografia comercial e *mainstream*): um quarto branco, dois corpos cobertos por uma malha cor da pele apaga todas as marcas identificatórias dos sujeitos (etnias, cabelos, formatações corporais, ou seja, quaisquer traços distintivos). Argumento que o quarto branco e a malha propõem a princípio, para os corpos em cena e para nós espectadores, um jogo de desapego da cultura; nessa coreografia de desapego do mundo e (hiper)apego ao corpo resta apenas o roçar da pele que é – excessiva e atrativamente – emoldurada num hiper *close-up* de toques e “penetrações” que (per)seguem o impulso e desejo pornográfico. No entanto, a performance dos corpos nos primeiros minutos do filme recusa o explícito da tradição pornográfica. Nesses primeiros minutos, a performance excitante do sexo está óbvia, mas o corpo está coberto e, embora de certo modo explicitadas, as penetrações estão encobertas. Esse jogo perturba o princípio da máxima visibilidade tão caro à tradição pornográfica corroborando assim a ambivalente dinâmica de adesão e recusa dos códigos pornôs.

Aos poucos, lentamente, e sob o comando das mãos femininas, a malha vai sendo rasgada. O som toma outra atitude, embora em nada se assemelhe à tradição do uso hiperrealista dos gemidos de prazer que organizam eroticamente a visualidade do gozo feminino como dita o pornô hardcore *mainstream*. O mais notável, contudo, é o lugar de comando e poder do feminino (segundo aqui a regra número um da pornografia feminista, a mulher como senhora do seu prazer). Todo o desvelar da malha de pele é comandando pela mulher e, na maioria das cenas, é ela que detém nas mãos o objeto cortante (uma fálica tesoura).

A partir desse momento, o *close-up* se intensifica como procedimento em uma (hiper)aproximação excessiva que exacerba a intimidade e com ela a mobilização do prazer. Visualidade haptica (conforme teoriza Laura Marks) e câmera-corpo (conceito de Erly Vieria Jr.) em ação de seu modo mais óbvio/excessivo.

Em *Skin*, assim como em todos os outros filmes de *Dirty Diaries*, percebe-se uma continuidade com os preceitos do domínio do pornô a partir do pornôvídeo e do *netporn/altporn*. Do pornôvídeo, vemos a ênfase numa coreografia que incorpora a

mobilidade e interação da câmera com os sujeitos da cena; do *netporn*, percebemos o apreço por um certo “minimalismo” que recusa o artificialismo da tradição pornográfica comercial (notadamente na recusa ao cenário e aos padrões corporais) em favor de uma performance esteticamente associada ao dispositivo do amador e, correlatamente, ao real.

Neles – assim como lá no pornôvídeo e no *netporn/altporn* – a dimensão e o efeito de intimidade e da mobilização do prazer são intensificados/forjados pela interação e mobilidade da câmera. Interação e mobilidade que saturam o *close-up* (e com ele a proximidade com os corpos em ação) e a própria ideia de ato/ação; intensificando o que Dyer (1985) tão bem nomeou de *climax* visual como o objetivo último da pornografia.

Dirty Diaries confirma o que já sabíamos desde o tempo do pornôvídeo dos anos 1980: o prazer se alcança em atos compartilhados (nossos e dos sujeitos nas telas) coreografados pela performance visual/sonora que é dada a ver na relação sujeito-câmera. Nada é mais pornográfico que isso.

Referências bibliográficas

- ABREU, N. C. *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas: Mercado das Letras, 1996.

ATTWOOD, F. 'No Money Shot? Commerce, Pornography and New Sex Taste Cultures'. *Sexualities*, v. 10, n. 4, 2007, p. 441-456.

BALTAR, M. *Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Curso de Pós-Graduação em Comunicação, 2007.

_____. "Evidência invisível – Blowjob, vanguarda, documentário e pornografia". *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, v. 18, n. 2, 2011.

BUKATMAN, S. "Spectacle, attractions and visual pleasure". In. STRAUVEN, W. (org). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam University Press, 2006.

BUTLER, J. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DEL RÍO, E. *Deleuze and the cinemas of performance. Powers of affection*. Edinburg: Edinburg University Press, 2012.

DENNIS, K. *Art/Porn. A history of seeing and touching*. Oxford/NY: Berg, 2009.

FOUCAULT, M. *História da Sexualidade 1. A Vontade do Saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GUNNING, T. "The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde". In. STRAUVEN, W. (org). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam University Press, 2006.

_____. "Attractions: how they came into the world". In: STRAUVEN, W. (org). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam University Press, 2006.

HUNT, L. A. *Invenção da Pornografia*. Hedra, 1999.

JANCOVICH, M. "Naked Ambitions: Pornography, Taste and the Problem of the Middlebrow". Scope, 2001.

KENDRICK, W. *The Secret Museum. Pornography in modern culture*. Berkely: University of California Press, 1996.

MARTIN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001, 2^a ed.

MARKS, L. *The Skin of Film*. Durham: Duke University Press, 2000.

MELENDEZ, F. "Video Pornography, Visual Pleasure and the return of the sublime". In. Williams, L (org). *Porn Studies*. Duke University Press, 2004.

MULVEY, L. *Visual and other pleasures: language, discourse, society*. Londres:

MacMillan, 1989.

NICHOLS, B. "Pornography, ethnography and the discourses of power". In: Representing Reality. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

PAASONEN, S. "Labors of love: netporn, Web 2.0 and the meanings of amateurism". *New Media & society*, v. 12, n. 8, 2010, p. 1297–1312.

PRECIADO, B. *Manifiesto Contra-sexual*. Madrid: Editorial Ópera Prima, 2002.

RYBERG, I. *Imagining Safe Space. The Politics of Queer, Feminist and Lesbian Pornography*. Stockholm University Library/Acta Universitatis Stockholmiensis, 2012.

ROUNTHWAITE, A. "From This Body to Yours: Porn, Affect, and Performance Art Documentation". *Camera Obscura*, v. 26, n. 3 (78), 2011, p.63-93.

SABO, A. G. *After Pornified. How women are transforming pornography and why it really matters*. Zero Books, 2012.

SINGER, B. *Melodrama and modernity*. Early Sensational Cinema and Its contexts. New York: Columbia University Press, 2001.

SONTAG, S. "A imaginação pornográfica". In: *A vontade radical*. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 1987.

STÜTTGEN, T. Post/Porn/Politics. *Queer_feminist Perspective on the Politics of Porn Performance and Sex-Work as Cultural Production*. Berlim: B_Books, 2009.

THOMPSON, K. "The concept of cinematic excess". In: BAUDRY, L. e COHEN, M. (orgs.). *Film Theory and criticism*. NY/Oxford: Oxford University Press, 2004.

VIEIRA Jr, E. *Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo*. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

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

_____. (org). *Porn Studies*. Duke University Press, 2004.

_____. "Film Bodies: gender, genre and excess". In: BRAUDY, L. e COHEN, M. (orgs.). *Film Theory and criticism*. NY/Oxford: Oxford University Press, 2004b.

submetido em: 27 jan. 2015 | aprovado em: 06 abr. 2015.