



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

**O ERÓTICO DA PORNOGRAFIA: IMAGENS, SONS E ESCRITAS DAS
REPRESENTAÇÕES DO SEXO**

GUILHERME DI ANGELLIS DA SILVA ALVES

BRASÍLIA

2018



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

**O ERÓTICO DA PORNOGRAFIA: IMAGENS, SONS E ESCRITAS DAS
REPRESENTAÇÕES DO SEXO**

GUILHERME DI ANGELLIS DA SILVA ALVES

Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, linha de pesquisa Imagem, Som e Escrita, como requisito parcial para a defesa no Curso de Doutorado em Comunicação.

Orientadora: Prof. Dra. Selma Regina Nunes Oliveira

BRASÍLIA

2018

GUILHERME DI ANGELLIS DA SILVA ALVES

**O ERÓTICO DA PORNOGRAFIA: IMAGENS, SONS E ESCRITAS DAS
REPRESENTAÇÕES DO SEXO**

Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, linha de pesquisa Imagem, Som e Escrita, como requisito parcial para a defesa no Curso de Doutorado em Comunicação.

Orientadora: Prof. Dra. Selma Regina Nunes Oliveira

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Selma Regina Nunes Oliveira – Presidente (FAC/UnB)

Profa. Dra. Cláudia Maria Busato – Membro Externo (UniCEUB)

Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva – Membro Interno (FAC/UnB)

Prof. Dr. Sérgio Dayrell Porto – Membro Interno (FAC/UnB)

Prof. Dr. Wagner Rizzo – Suplente (FAC/UnB)

AGRADECIMENTOS

À professora Selma Regina;

Aos membros da banca, professores Cláudia Busato, Gustavo de Castro, Sérgio Porto e Wagner Rizzo;

Aos meus pais e irmãos;

A Samantha Rabelo;

Aos amigos Gabriel Delgado, Sandra Maximiano, Natalia Emerich, Isa Stacciarini, Maíra Valério, Gabriela Sobral, Gleici Duarte e Roberta Gregoli;

Aos professores, aos colegas e à secretaria da PPG/FAC;

Aos meus colegas professores do UniCEUB;

Aos meus alunos de Mídia e Erotismo da UnB;

Aos meus alunos de Jornalismo e de Publicidade do UniCEUB;

Aos meus alunos da pós-graduação em marketing digital do UniCEUB;

A Capes, pelo fomento à pesquisa;

Ao Poliéster e à Tilápia, meus companheiros de tese.

RESUMO

Esta tese investiga o erótico e o tanático da pornografia. Para tanto, realiza uma análise de conteúdo conforme proposto por Laurence Bardin nos vídeos presentes nas páginas iniciais do dia 11 de março de 2017 dos sites xvideos.com e pornhub.com, os dois mais acessados do mundo, e do conteúdo da página *beautifulagony.com*, seguido da análise dos quatro discursos de Jacques Lacan dos mesmos objetos. É possível encontrar o erótico no pornográfico? Ter nestas reproduções sobre o sexo algo que é capaz de formar, de unir, de ressignificar? Em cujo processo de consumo o sujeito se revele, a si mesmo e aos outros, produzindo novos significados e novas relações em um contínuo deslizar do significante? É erótica a pornografia? É tanática? Tem como objetivos secundários construir uma definição de erotismo, a partir de Sócrates, Bataille e Lacan; de pornografia, a partir de Hunt, Maes e Williams; conceituar cultura pornográfica e distingui-la de uma cultura dionisíaca e de uma cultura libertina; e conceituar, correlacionar e distinguir a pornografia artística da arte pornográfica.

Palavras-chaves: Comunicação; erotismo; tânatos; pornografia; pornhub.

ABSTRACT

This thesis investigates the erotic and the thanatic of pornography. To do so, it performs a content analysis, as proposed by Laurence Bardin, of the videos displayed in the march 11 of 2017 home page of the pornographic websites xvideos.com and pornhub.com, the most accessed ones in the world, and the content of the webpage *beautifulagony.com*, followed by the analysis of the four speeches, formulated by Jacques Lacan, of the same objects. Is it possible to find the erotic in the pornographic? Are those explicit contents about sex capable of making the consumer form new relations, unite and create new meanings? Capable of making the subject to reveal itself and to others? Is porn erotic? Is it thanatic? This thesis also have the secondary objectives of construct a definition of erotism, influenced by the works of Socrates, Bataille and Lacan, a definition of pornography, based on Hunt, Maes, Williams and others; to create a concept of pornographic culture and to establish a distinction between a dionysius culture and a libertine culture; and to create a concept, correlate e distinguish artistic pornography and pornographic art.

Keywords: Communication; eroticism; thanatos; pornography; pornhub.

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1 A mutilação de Urano, de Giorgio Vassari.

FIGURA 2 MAGRITTE, René. Os amantes. 1928.

FIGURA 3 BRANCUSI, Constantin. Princess X. 1920.

FIGURA 4 Pintura rupestre encontrada em Fezzan, datada de 5000 a. C.

FIGURA 5 Ânfora grega do século V a. C

FIGURA 6 Sileno praticando bestialismo. Vaso grego, 560 a. C

FIGURA 7 Sátiro sendo representado em afresco na Pompeia, século 1 d. C

FIGURA 8 Dionísio e Ariadne, de Carracci, 1602 d. C

FIGURA 9 Ilustração para História de Merlin, anônimo, século 14 d.C

FIGURA 10 Ilustração para o Decameron, de Boccaccio. Anônimo, século 14 d. C

FIGURA 11 Litogravura para a versão original de Decameron, século XIV d. C

FIGURA 12 Angélica e Medoro, de Agostino Carracci, 1602 d. C

FIGURA 13 Ninfas e Sátiros perseguindo Rafael, de Raimondi, 1512 d. C

FIGURA 14 Gravura para Pantaguel, de Jacques Callot, século XVI

FIGURA 15 Gravura para a obra O Porteiro dos Cartuxos, anônimo, 1741

FIGURA 16 Maria Antonieta e Luís XVI em panfleto pornográfico, século XVIII

FIGURA 17 **Gravura para as Memórias de Casanova, anônimo, século XIX**

FIGURA 18 **Ilustração para *Justine*, de Sade, anônimo, século XVIII**

FIGURA 19 **Daguerreótipo estereoscópico com mulheres nuas, anônimo, 1855.**

FIGURA 20 **Fotomontagem, anônimo, 1895.**

FIGURA 21 **Nu etnográfico de uma índia Wichita, anônimo, 1870.**

FIGURA 22 **Casal se masturbando, anônimo, 1890.**

FIGURA 23 **Garota Ziegfeld, de Alfred Johnston, década de 1920.**

FIGURA 24 **Primeira edição de Playboy, com Marilyn Monroe na capa, 1953.**

FIGURA 25 **Página inicial do site Porn Hub. com. Acessado em 27 de fevereiro de 2017.**

FIGURA 26 **Página principal do primeiro site que aparece no google ao se pesquisar o termo “pornô”.**

FIGURA 27 **Edições das revistas Nova, setembro de 2010, e Men’s Health, novembro de 2011**

FIGURA 28 **The great wall of vaginas, Jamie McCarthy**

FIGURA 29 **Still do filme *Agonizing Toment***

FIGURA 30 **Still do filme *Jealous son forces mom***

FIGURA 31 **Still do filme *Asian cute teen has a fat dick she sucks closed up***

FIGURA 32 **Still do filme *21 facials for bukkakke babe DEENA – Cover my face***

FIGURA 33 Lake Place, John Currin

FIGURA 34 Gap, de Paul McCarthy

FIGURA 35 Still do filme BlowJob, de Andy Warhol (1964)

FIGURA 36 Distorsion 34, de André Kertész

FIGURA 37 Mr and Ms Woodman, de Man Ray

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. O EROTISMO: A FOME E O BANQUETE	26
1.1 O EROS SOCRÁTICO	26
1.2 O LABIRINTO DE MAL-ENTENDIDOS CUJA SAÍDA NÃO EXISTE .	40
1.3 EROS, SEXUALIDADE E GÊNERO	56
2. O DIONISÍACO, O LIBERTINO E O PORNOGRÁFICO	67
2.1 A CULTURA DIONISÍACA	70
2.1.2 A literatura antiga	76
2.1.3 A literatura oriental	80
2.2 CULTURA LIBERTINA	84
2.2.1 A luxúria na idade média	84
2.2.3 Renascimento, humanismo e a invenção da pornografia	95
2.2.4 A idade de ouro libertina	106
2.3 A CULTURA PORNOGRÁFICA	119
2.3.1 A Revolução Industrial	120
2.3.2 A invenção da fotografia	124

2.3.3 A indústria pornográfica	131
2.3.4 A massificação da pornografia	140
2.3.5 Cultura pornográfica e pornificação da cultura	150
3. O TANÁTICO DA PORNOGRAFIA	160
3.1 GONZO: PODER, ÓDIO E VIOLÊNCIA	160
3.1.2 Pré-análise	160
3.1.3 Exploração do material	166
3.1.4 Exegese da punheta: o gozo de Tânatos	179
3.1.5 O discurso da Universidade: a pedagogia do gonzo	188
4. O ERÓTICO DA PORNOGRAFIA	199
4.1 INTRODUÇÃO	199
4.2 PRÉ-ANÁLISE: ARTE E PORNOGRAFIA	202
4.2.1 os pontos de disputa	202
4.2.2 os pontos de intersecção	208
4.2.3 Arte pornográfica e pornografia artística	209
4.2.4 Arte e Erotismo	216
4.3 EXPLORAÇÃO DO MATERIAL	219
4.3.1 O objeto	219

4.3.2 A proposta	220
4.3.3 O conteúdo	222
4.4 DISCURSO DA HISTÉRICA	227
4.5 O ERÓTICO DA PORNOGRAFIA	229
CONCLUSÃO	236
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	244
APÊNDICE	258

INTRODUÇÃO

A descrição do sexo talvez seja tão antiga quanto o próprio ato sexual. Da mesma forma, o uso de ilustrações ou textos explícitos com o objetivo de excitar ou entreter o público também não é algo recente. Cenas de sexo podiam ser vistas nas paredes dos bordéis de Pompéia, pichações de cunho sexual e político eram constantes nas ruas de Roma, assim como esculturas que representavam o deus Príapo. As obras de Aristófanes, Horácio, Ovídio, Petrónio e tantos outros também narram relações sexuais altamente explícitas, o mesmo para o Cântico dos Cânticos de Salomão. Na cultura oriental, o Kama Sutra e As Mil e uma Noites também são exemplares de que tais narrativas ou imagens, de uma forma ou de outra, estiveram presentes em diversas (senão todas) culturas, espaçadas histórica e geograficamente.

Todas estas produções sobre o sexo e o prazer do corpo evidenciam o inesgotável e sempre renovado interesse da humanidade em representar e se ver representada sexualmente. Por ser o sexo um objeto de fascinação tão intenso e tão intrínseco à natureza humana que é também um alvo universal de intervenção. E ser este alvo só aumenta o fascínio, em um moto-perpétuo de controle e transgressão, de ditos e interditos.

É o que marca a passagem da natureza para a cultura, do princípio de prazer para o princípio de realidade. Estabelecer e impor formas de controle, tarefas fundamentais de toda sociedade, nos ensina Freud (1917; 1920), permite a emergência e a constituição dos sujeitos, nós mesmos o resultado particular desta combinação entre demandas pulsionais e processo civilizatório. Nunca de maneira apenas coercitiva, mas também como espaço e possibilidade de investimentos a partir de fantasias e desejos singulares, ao fornecer os modelos identificatórios e os objetos de gratificação (GUIMARÃES, 2010, p.86). O tesão, reação orgânica ao desejo, é construído na cultura.

Como Foucault (2003a, 2003b), Bataille (2014), Tanahill (1983) e outros mostram, é justamente essa miríade de possibilidades que constitui um dos aspectos fundamentais do erótico, pois cada época e cada sociedade elabora uma erótica distinta, capaz de revelar sua mentalidade e seu espírito da época.

Sob todas essas formas, o sexo é não apenas um tema, mas também um instrumento para rasgar o véu que cobre as coisas e explorar seu funcionamento interno. Ele serve assim às pessoas comuns como a lógica serve aos filósofos: ajuda a extrair sentido das coisas (DARNTON,1996, p.21).

Fascina também por dizer tanto a respeito de nós, em uma busca por representações que tragam o máximo de realismo, de detalhes, de crueza, mas também porque essa busca jamais desnudará por inteiro o seu objeto. Há sempre um véu atrás do véu atrás do véu, abrindo igual espaço para a imaginação e para a fantasia.

Se estas produções atravessam culturas e épocas, o mesmo não pode ser dito a respeito da regulamentação, censura ou proibição desse conteúdo explícito sobre o sexo, um fenômeno muito mais recente, ocidental e com datas e lugares específicos. Apesar de representações do sexo poderem ser encontradas em praticamente todos os tempos e culturas, a pornografia, como gênero distinto de representação e como categoria legal, só surge no século XVI, desenvolvendo-se junto à cultura do material impresso, quando esta possibilita a um público muito mais amplo o acesso aos textos e ilustrações (HUNT, 1999, p.11). A história da pornografia é também a história de sua regulamentação, seja pela Igreja, pelo Estado ou pela Indústria. Seu significado político e cultural e seu entendimento como categorias próprias de pensamento e de gênero literário são indissociáveis das suas tentativas de censura e de regulamentação.

O primeiro uso do termo se deu em 1796 por Rétif de la Bretonne em seu tratado *Le Pornographe*, que visava regulamentar a prostituição. Pornográfico vem do grego *pornê*, prostituta. Apenas posteriormente que adquire o significado atual, de representação, seja por meio de escritos, desenhos, fotos ou filmes, explícita de órgãos ou do ato sexual com objetivo de excitar no receptor. *Pornographique*, *pornographe* e *pornographie*, neste novo sentido, datam de 1830, segundo o *Trésor de la langue française*. No inglês, a palavra – e variáveis como pornográfico e pornógrafo – aparece pela primeira no *Oxford English Dictionary* em 1857.

Em seu sentido moderno, o termo só foi definido no século XIX. Tem, apesar disso, suas fontes principais de produção e de censura na Itália do século

XVI, especialmente com Aretino, e na França e Inglaterra dos séculos XVII e XVIII, com antecedentes datando da Grécia e da Roma antiga. Mesmo com seu conceito definido historicamente, como categoria o termo esteve e está sujeito a uma série de conflitos e mudanças. Isso porque, como argumenta Hunt, a pornografia "especifica um argumento, não uma coisa, e designa uma zona de batalha cultural" (1999, p.13). A sua produção, circulação e recepção, longe de serem espontâneas, fazem parte de um intenso jogo de conflitos, no qual a regulamentação (executada por diferentes agentes e objetivos ao longo da história) cumpre papel fundamental.

A pornografia constitui-se a partir de sua regulamentação e da existência de um mercado para as obras impressas. Os esforços das autoridades religiosas e políticas para regulamentar, censurar e proibir os trabalhos contribuíram, por um lado, para sua definição e, por outro, para a existência de um público leitor para tais obras e de autores empenhados em produzi-las. A censura intensificava o desejo dos leitores (Ibidem, p.20).

É preciso distinguir, portanto, os contextos, os propósitos e as relações dessas imagens com o público, tanto para quem produz quanto para quem recebe. A relação do sujeito com a pornografia – e da pornografia com o sujeito – nunca é neutra, portanto. Ela se firma como representação porque é a que melhor responde aos anseios da sociedade de consumo em que se insere. Ela é por excelência industrial, não só da forma como é produzida – em massa, minimizando custos, maximizando lucros, adaptando-se para atingir diferentes públicos e procurando fornecer aquilo que interessa a cada um deles, traduzindo as suas expectativas, mas também gerando novas – mas também da forma com que esta produção afeta cognitivamente o sujeito. Ela é também um modo de pensar o sexo e um modo de fazer sexo.

Com ela, vemos que tudo pode ser ofertado e consumido – e com a mesma voracidade e liquidez com que se devora todos os outros produtos da indústria, pessoas inclusas. Consumo pautado pelo excesso, pela rapidez e pela descartabilidade. Centenas de bilhões de *views*, 420 milhões de páginas na internet (WILLIAMS, 2004), milhares de categorias e práticas ofertadas, facilidades para assistir – em qualquer lugar, em qualquer hora – e também para

produzir. Com o celular, registra-se o que quiser, de *nudes* a estupro coletivos, e com um clique, distribui-se o conteúdo de forma instantânea e ilimitada.

A indústria pornográfica se transforma em um importante ator social e em um agente de transformação da sociedade contemporânea. A produção, a distribuição e a recepção desses materiais sobre o sexo e o prazer seguem lógicas bastantes distintas dos materiais presentes em outras épocas e contextos e é por isso que podemos falar em uma cultura pornográfica. Esta cultura pornográfica traz como efeito uma pornificação da cultura. É preciso compreender que estas produções não exercem influência apenas em quem consome, mas interferem na cultura como um todo. Mesmo quem nunca tenha comprado uma Playboy ou assistido a um filme pornô é diretamente afetado por ela em um nível pessoal, interpessoal, social, econômico, tecnológico e cognitivo, como veremos no segundo capítulo.

O primeiro acesso à pornografia se dá, em média, aos 11 anos de idade (DINES, 2010; REIST; BRAY, 2011). Em um contexto social em que crianças cada vez mais têm acesso não supervisionado dos pais à tecnologia e à internet esta idade média tende a diminuir. E não é a Playboy do pai encontrada no banheiro. Ao digitar pornô no Google e abrir a primeira página que aparece esta criança ou pré-adolescente vai se deparar com vídeos com títulos como "puta casada abrindo o cu para levar rola grossa", "Negão gringo comendo mãe e filha" e "Arrombando o cu da safada no estacionamento". O brasileiro perde a virgindade, em média, aos 17 anos. Tem-se aí um espaço de seis anos entre aquilo que ele vê nestas fotos e filmes e a sua experiência real do sexo, colonizada pelas imagens desta cultura.

Como veremos ao longo da tese, a pornografia exerce uma pedagogia do sexo. Aprende-se o que é o prazer masculino, o prazer feminino, o tamanho dos órgãos sexuais e o que constitui uma boa transa com a pornografia. E neste sentido ela é hegemônica, porque o papel dos pais, da escola ou da medicina é ínfimo se comparado ao papel da indústria cultural, que possui uma relação cada vez mais simétrica e estreita com a indústria pornográfica. Sexo vende e vende muito e esta indústria ajuda a aumentar a tolerância do público quanto aos limites dessa comercialização.

A pornografia é compreendida, portanto, como a produção (e a reprodução massificada ou massificável) de conteúdo explícito do sexo ou do corpo humano, formatada para diferentes públicos e pensando em seus anseios (e produzindo demandas para eles também) com o objetivo de excitar o receptor e com isso obter lucro. A pornografia também é entendida como profissão, como mercado, como lógica e como cultura.

Esta definição possui a vantagem de ser a mais neutra possível ao eliminar adjetivações de cunho estético ou moralizante – a pornografia como algo vulgar ou como algo obsceno, sujo, vil –, que são muito mais juízos de valor que análises desapassionadas sobre o tema. No entanto, ela também apresenta diversos pontos que precisam ser problematizados.

Primeiro porque não há uma pornografia, mas pornografias. A imensa quantidade de produtos e a variedade deles em formatos, práticas e públicos impossibilita uma análise única e irrestrita. Como veremos ao longo da tese, estas representações podem também se aliar ao artístico, ao político, ao poético, ao filosófico etc. Podem ser transgressoras de normas, valores e moralidades e podem reafirmar preconceitos, desigualdades e violências. Segundo porque não se pode separar essas representações do contexto e da cultura a qual se insere. O que é vulgar, obsceno ou transgressor para uma cultura pode não para outra. *Best Sellers* como *Cinquenta Tons de Cinza* (JAMES, 2012), expostos em vitrines de livrarias e lidos por senhoras respeitáveis a caminho do trabalho, no metrô, aos olhos de todos, teriam escandalizado ou tido seu alcance muito limitado se tivesse sido publicado algumas décadas atrás.

O que é transgressor para um sujeito também pode não ser para outro. Fisher e Barak (2004, p.364) mostram que a exposição ao conteúdo sexualmente explícito além de gerar excitação sexual também é propiciadora de respostas afetivas e cognitivas do sujeito no processo. A escolha do conteúdo é autorregulamentada, e a maneira com que o sujeito seleciona, percebe e interpreta a pornografia possui uma relação intrínseca com a sua história pessoal, envolvendo respostas afetivas e emotivas ao produto. Além disso, os autores argumentam que o conteúdo escolhido ou evitado afeta diretamente as suas relações interpessoais, o que faz da pornografia e do seu uso tanto um meio quanto um sintoma.

A maneira com a qual o receptor entende o conteúdo, portanto, é tão importante para definirmos tais produções como pornográficas quanto as intenções de quem o produziu. Isso é especialmente relevante na dicotomia que se estabelece entre pornográfico e artístico e entre pornográfico e erótico (MAES; LEVINSON, 2012), como veremos mais aprofundadamente no capítulo 4. Só é erótico aquilo que não é explícito, que sugere mais do que do expõe? Ou quem ousaria retirar o status de artista e de arte de pintores como Degas ou Schiele, que produziram obras sexualmente explícitas?

Além dessa conjugação, é preciso também problematizar aquilo que se considera o que se entende por explicitude. A obra *Blowjob*, produzida por Andy Warhol na década de 60, é um exemplo disso. Trata-se de um filme em que um ator é mostrado recebendo sexo oral até atingir o orgasmo. Não há elementos sonoros no filme e a câmera apenas enquadra seu rosto. Até que ponto ela não é explícita apenas porque não mostra órgãos genitais se o prazer e o orgasmo dos atos estão escancarados na tela? A maneira como a obra foi recebida, exposta tanto em galerias de arte como em salas de filmes adultos também evidencia esta relação (BALTAR, 2011). É arte porque foi feita por um artista renomado e assistida nas galerias com pompa e circunstância. É pornografia porque havia quem se masturbasse com ela em sessões de filme adulto com toda excitação.

O mesmo para a popularização dos ensaios *boudoir* em redes sociais como Instagram, Behance, Flickr e Tumblr definidos pelos fotógrafos e modelos – na maioria das vezes pessoas comuns, que não só não cobram pelas fotos como costumam pagar por elas – como nu artístico, conceitual ou empoderador, mas cuja estética e propósito mais se assemelha à da Playboy que de um Robert Mapplethorpe, por exemplo. O fato do produtor negar o caráter pornográfico da obra impede que ela seja compreendida como tanto? Quando pedófilos se utilizam de imagens de crianças para fins de excitação isso não é considerado pornografia, mesmo que não haja caráter sexual na intenção ou na produção – um book infantil, por exemplo –?

Todos estes elementos serão levados em conta no cálculo da pornografia. Mais que isso, a pesquisa se propõe a conjugar o conteúdo pornográfico com outros dois conceitos – o erótico e o tanático. É erótica a pornografia? É tanática?

É possível encontrar o erótico no pornográfico? Ter nestas reproduções sobre o sexo algo que é capaz de formar, de unir, de ressignificar? Em cujo processo de consumo o sujeito se revele, a si mesmo e aos outros, produzindo novos significados e novas relações em um contínuo deslizar do significante?

A pesquisa tem também como objetivos secundários construir definições de erotismo, a partir de Sócrates, Bataille e Lacan; de pornografia, a partir de Hunt, Maes e Williams; além disso, conceitua cultura pornográfica e a distingue de uma cultura dionisíaca e de uma cultura libertina; por fim, conceitua, correlaciona e distingue a pornografia artística da arte pornográfica.

O erótico é entendido aqui como discursividade, como ímpeto de colocar em curso o desejo e a angústia, de sair de si, de se projetar no Outro, de expandir e elevar a busca do gozo para algo além do próprio gozo. Discursividade esta que desestabilize significados, que promova novos significantes, que alimente a *différance* derridiana, ou seja, que insira nas estruturas o excesso e a falta, o traço.

Ele é transgressão das normas, dos corpos e da frugalidade da vida, em constante decomposição. Será sempre invasivo e violento, excessivo, desordenador. É dessa forma que ele é capaz de emancipar o sujeito das amarras do indivíduo, do fascínio pela identidade e do poder normatizador do trabalho. Indissociável, portanto, da transgressão, manifesta na ruptura e na cumplicidade entre o cumprimento das leis e de sua violação e no reconhecimento de uma heterogeneidade profunda, de não submissão à própria imagem.

O erótico se manifesta no corpo, palco para a realização do sexual, e na sua representação e realização sônica, que o apreende e o traduz em linguagem. É ao mesmo tempo carnal e sublime. Sua presença é universal, mas cada cultura constrói a sua erótica, com práticas e tabus em constante movimento, sintomas da cultura. Signo da falta constituinte do desejo e do anseio por possuí-lo em sua plenitude inexorável, integra tais antagonismos em uma única representação sintética e sintomática. Ele implica sempre permanência, superação, enfrentamento e possibilidade.

Algo um tanto distinto de como a indústria cultura opera. Ao utilizar o desejo e o sonho como ingredientes no jogo da oferta e da procura, o capitalismo impregna a vida humana de um onirismo e de um erotismo difusos, afirma Morin (2002, p.122). O consumo é estimulado também pela libido tornando homens e mulheres sujeitos e objetos ao mesmo tempo.

O dinheiro, sempre insaciável, irá incitar Eros, sempre subnutrido, para estimular o desejo, o prazer e o gozo, sob a forma de produtos lançados no mercado. A mulher passa a ser o grande alvo, mulher-produto, mulher-objeto, associado ao divertimento, ao prazer e ao luxo. O corpo erotizado visto no cinema, na publicidade, na música etc. cumpre a função de incitar tanto a libido quanto aspectos narcisísticos e identificatórios do público, ou seja, desejo de tê-la ou desejo de sê-la.

Essas imagens que provocam o desejo masculino ditam à mulher suas condutas sedutoras. Constituem os modelos junto aos quais ela irá buscar seus poderes. As imagens mais fortemente erotizadas são da publicidade dos produtos de beleza que se destinam diretamente às mulheres consumidoras, a fim de lhes propor conquistas e vitórias. É para submeter que a mulher se submete ao ideal de sedução e aos figurinos-modelos do erotismo padronizado (MORIN, 2002, p.122).

Este corpo erotizado não se refere a uma concepção do erótico como a que veremos no capítulo 1 desta tese. Ao ser regido pelo econômico, o que se tem é 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). É um simulacro cuja função é difundir e propagar o discurso do poder. Relaciona a saúde à estética, desagrega valores gerontocráticos, acentua a desvalorização da velhice e promove valores juvenis. Prevalece apenas 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).

Como veremos mais adiante, esse erotismo mediatizado carrega consigo elementos da *scientia sexualis* e da *ars erotica*. Do primeiro, o investimento direto sobre o corpo e a sexualidade, além da construção de um *falar de* e um *fazer* específicos às questões. Do segundo, a constituição de um poder que é imposto pelo indivíduo para si mesmo, não por meio da lei e do chicote, mas voluntária, por exercícios e cuidados. As estratégias de coerção existem e são severas, mas dependem da voluntariedade do sujeito durante o processo, por meio da identificação com esses padrões de beleza. A sanção a quem não se submete a tais padrões depende da inserção social do indivíduo e diz respeito à sua imagem perante os outros e a si mesmo (ALVES, 2013, p.150).

Como Morin e outros mostram, passa a caber à indústria cultural o papel normatizador do corpo e da sexualidade, além da tarefa de instigar a vontade para seguir tais códigos de conduta. O corpo-modelo da mídia tem de tornar aparente aquilo que, enquanto ideia, não passa de abstração, difícil, portanto, de ser comunicado. O corpo-modelo é um corpo-síntese: *seja* como a estrela do cinema usando tais produtos. *Compre* tais produtos e *tenha* a estrela do cinema.

Assim a cultura de massa desagrega os valores gerontocráticos, acentua a desvalorização da velhice, dá forma à promoção dos valores juvenis, assimila uma parte das experiências adolescentes. Sua máxima é “sejam belos, sejam amorosos, sejam jovens”. Historicamente, ela acelera o vir-a-ser, ele mesmo acelerado, de uma civilização. Sociologicamente, ela contribui para o rejuvenescimento da sociedade. Antropologicamente, ela verifica a lei do retardamento contínuo do *bolck*, prolongando a infância e a juventude junto ao adulto. Metafisicamente, ela é um protesto ilimitado contra o mal irremediável da velhice (MORIN, 2002, p.156).

Se há, portanto, uma diluição entre o erotismo mediatizado e a pornografia – ambos realizados em uma dimensão do corpo para o corpo e em uma relação de coisificação – pode a pornografia se fazer também um espaço fértil para

sexualidades e vivências que transgridem as restrições impostas? Onde e em que circunstâncias a pornografia é espaço privilegiado para o desenvolvimento e o usufruto do erótico?

Pensar em Eros é também refletir sobre seu duplo-oposto: Tânatos, desejo de fuga, de escape, de obliteração, de não-ser. Ímpeto que visa o neutro, o vazio, a ausência das tensões. Podem os materiais pornográficos cumprirem a função tanática, isto é, o alívio de tensão, a fuga inconsciente da dor e das carências vitais? Onde e em que circunstâncias isso é verificável? Por quê?

No capítulo 1 – **O Erotismo: a fome e o banquete** – uma definição do que é o erotismo e do que constitui uma experiência erótica. Erotismo não como um significado, mas como o anseio por um significado que diga respeito ao gozar e ao seu desejo sexual, em cujo processo o sujeito se revele, a si mesmo e aos outros, produzindo novos significados e novas relações em um contínuo deslizar do significante. Como discursividade, ímpeto de colocar em curso o desejo e a angústia, de sair de si, de se projetar no Outro, de expandir e elevar a busca do gozo para algo além do próprio gozo; que desestabilize significados, que promova novos significantes, que alimente a *différance* derridiana, ou seja, que insira nas estruturas o excesso e a falta, o *traço*. Correlacionaremos esta definição com o tanático, seu polo oposto, e com os conceitos de sexualidade, em Foucault, e de gênero, em Butler.

Com Eros não é diferente. Longe de oferecer um único significado, temos uma miríade de respostas – todas elas limitadas, contraditórias, complementares – utilizando-se de uma série de recursos – literários, filosóficos, científicos, mitológicos. Tudo isso absolutamente necessário para significar o amor, permeado por infinitas faces e dizeres. Esta circularidade é fundamental para se compreender o Eros socrático, como se a ideia do amor não apenas dependesse de todas essas falas e perspectivas, mas residisse neste constante coser.

Faremos esta construção a partir do Eros socrático. Tem-se no Banquete não um significado ou entendimento sobre Eros, mas uma amplitude de perspectivas, possibilidades, nuances. Um deus tão antigo quanto o mundo, fundador dele, e outro jovem, que sempre escapa à velhice. Um que caminha lado a lado com o desejo e o outro que é desejo de uma completude para sempre

perdida. Que é divino, que é mundano. Que é harmonia entre contrários. Que está presente em tudo e que também é aquilo que falta. Que é ascese e que é tormenta, descontrole. Que não é nem belo feio, nem bom nem ruim, mas a tensão entre eles, vínculo, intermediário entre a carência e a abundância, a fome o banquete. Eros que é ora apolíneo, ora dionisíaco. Conjuga-se com Tântatos, transforma-se em *philia*. Dominante com *logos*, dominado por *pathos*.

Este argumento é o que costura os discursos do Banquete e de outros diálogos de Sócrates. Em todos eles, o amor não é só discursado, mas discursante. Em todos eles, a tentativa de apresentar diferentes sentidos sobre o amor. Nesta constante investida para declará-lo, o que fazem é enunciar a sua impossibilidade de significação. Ao fracassar, no entanto, mostram que Eros é fundamentalmente discursividade, um *falar de* que articula, sublinha, pontua e pontilha o desejo, a vontade, o gozo, a angústia.

Falaremos também do Eros da psicanálise, que se relaciona sempre com o desejo (e com a falta que ele representa e com a angústia que implica), como veremos a partir de Hesíodo e de Sócrates-Diotima. Impulso de unir-se com o outro, não apenas sexualmente, mas pela excitação do conhecimento e da verdade. Não a verdade platônica de Lísias ou Fedro, mas uma verdade sobre si, mesmo que sempre provisória e incompleta. E que também se mostra como ponte, como intermediário, como mediação, não entre o divino e o humano, como fala Sócrates-Diotima, mas entre o inconsciente e o consciente, com todas as suas implicações. Eros como um construtor da cultura, como a sexualidade que inclui o reconhecimento do outro no plano psíquico. Alado e alante, culturante, e culturado (GUIMARÃES, 2010, p.175).

O capítulo 2 – **O Dionisíaco, o Libertino e o pornográfico** – conceitua e distingue três lógicas distintas de se representar e narrar o sexo e o prazer – a dionisíaca, a libertina e a pornográfica e aborda os contextos, os propósitos e as relações dessas imagens seus públicos.

Na cultura dionisíaca, uma compreensão do sexo nunca separada de uma espiritualidade. O sexo e o prazer como um elemento integral do sujeito e integrador na sua relação com o outro. Os deuses transam, os deuses nos ensinam a transar e transar também conecta o sujeito aos deuses.

Já a cultura libertina não desassocia o sexo de aspectos morais. É a ideia de carne, em oposição ao espírito, de luxúria e de pecado, em oposição à virtude, de libertinagem e de obscenidade em oposição ao que é santo ou beato. As representações atuam ou no sentido de condenar tais comportamentos – o padre que seduz as freiras, o rei que promove orgias –ou de transgredi-las, de afirmar que sexo é bom sim e que o prazer deve ser também buscado. É reativo mais que positivo, portanto. Essa transgressão envolve vários elementos. Estão presentes o obsceno, o libidinoso, o escatológico, o herético, o político, o filosófico etc.

Na cultura pornográfica, essas representações são um produto e um negócio. O sexo e o prazer como mercadorias, inseridos em uma lógica econômica, industrial, em um cálculo de racionalidade técnica do prazer. Ela também não está desassociada de outras questões pertinentes, como relações de gênero, de raça, desigualdade social, violência e misoginia. Com esta cultura pornográfica, uma progressiva pornificação da cultura.

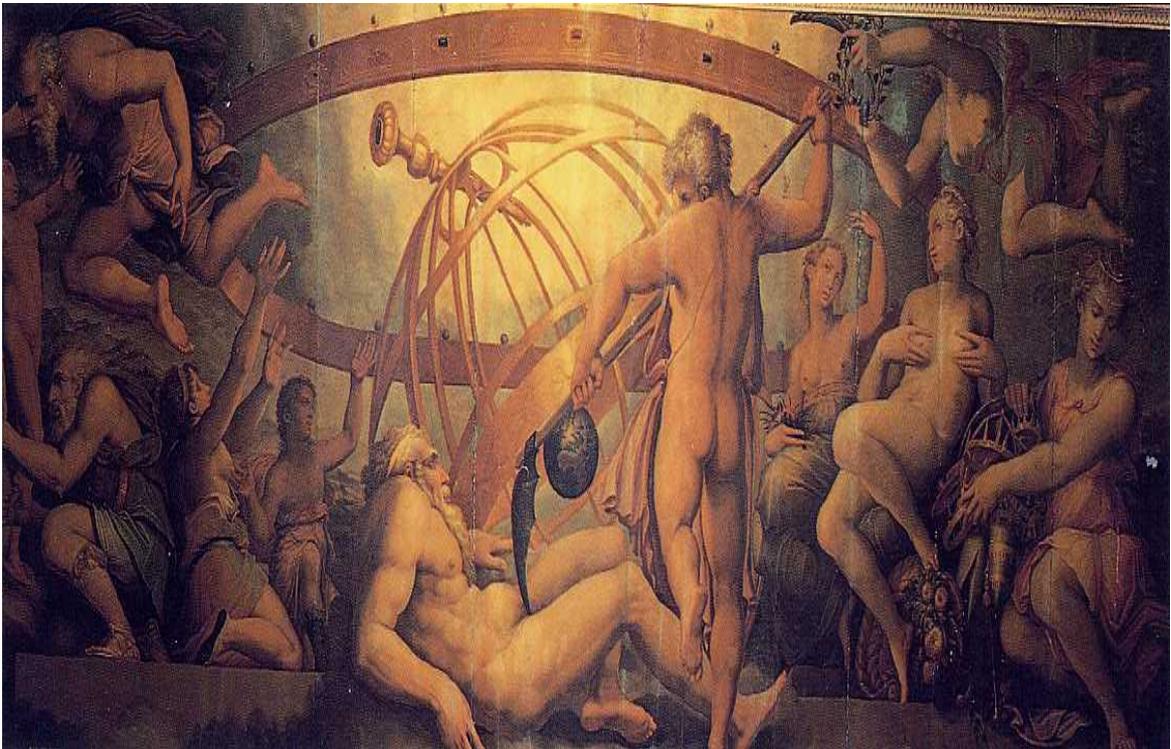
Por pornificação da cultura, o entendimento de que estes materiais não são apenas frutos de fatores tecnológicos, econômicos, sociais etc., mas que eles exercem uma influência além dos seus produtos, em escalas pessoais, interpessoais, tecnológicas, econômicas e cognitivas. Inserem o sujeito e a sua relação com o sexo e o prazer na mesma lógica imposta aos produtos da indústria, ele mesmo um produto e um objeto a ser consumido. O sexo como performance, como construção e como afirmação de si. A pornografia também como pedagogia.

O capítulo 3 – **O Tanático da Pornografia** – versará sobre o tema a partir de uma análise de conteúdo do pornô gonzo, cujo foco não é o prazer, mas o poder. O *corpus* consiste nos vídeos presentes nas páginas iniciais dos sites www.xvideos.com e www.PornHub.com, os dois mais acessados do mundo, durante o dia 11 de março de 2017. A violência, o abuso, a tortura e o estupro não são exceção nestas páginas, mas a norma. Como método, a análise de conteúdo aos moldes de Laurence Bardin (2009) conjugada com a análise dos quatro discursos proposta por Lacan. Por fim, uma exegese da punheta, em que se discute a função industrial deste gozo.

No quarto capítulo – **O Erótico da Pornografia** – uma análise de conteúdo do projeto Beautiful Agony, que tensiona os limites entre explícito e implícito, entre o erótico e o pornográfico e entre arte e pornografia. Pode se falar em arte pornográfica ou em pornografia artística? Por fim, o entendimento do erótico da pornografia como a passagem discurso da histérica para o discurso do analista, usando o método lacaniano exposto em seu seminário O Averso da Psicanálise.

1.0 EROTISMO: A FOME E O BANQUETE

1.1 O EROS SOCRÁTICO



A mutilação de Urano, de Giorgio Vassari.

A erótica permeia toda a obra de Platão, que oferece uma série de recursos, respostas, perspectivas e questionamentos para se conceituar e compreender o erotismo.

Ao confrontarmos os discursos acerca do amor – seja ele *Eros*, *philia*, *philautia* ou *caritas* – no Fedro, em Crátilo, no Banquete, em Lísias ou na República com o de outros filósofos notáveis, é nítida a influência exercida – influência esta que leva Whitehead (1954) a proclamar que toda filosofia ocidental não passa de nota de rodapé de Platão.

Em muito porque a maneira com a qual sua filosofia é construída, permeada por diálogos, discursos, mitos, provérbios, pastiches etc. oferece mais do que respostas: são pontos de partida e de paragem em um constante questionar. Questões estas que, por sua construção dialógica, permanecem inconclusas, sempre abertas a novas caminhadas e construções.

Com Eros não é diferente. Longe de oferecer um único significado, temos uma miríade de respostas – todas elas limitadas, contraditórias, complementares – utilizando-se de uma série de recursos – literários, filosóficos, científicos, mitológicos. Tudo isso absolutamente necessário para significar o amor, permeado por infinitas faces e dizeres. Esta circularidade é fundamental para se compreender o Eros socrático, como se a ideia do amor não apenas dependesse de todas essas falas e perspectivas, mas residisse neste constante coser.

No diálogo entre Crátilo e Hermógenes (PLATÃO, 1988), há uma discussão acerca da origem das palavras, se o nome seria naturalmente determinado à coisa ou se a nomeação é da ordem da cultura, arbitrária à coisa em si. Crátilo se posiciona a favor do primeiro argumento, Hermógenes a favor do segundo. Sócrates intervém em dois momentos. Primeiro, para argumentar que o nome é o resultado sonoro de uma produção que imita a coisa imitada (PLATÃO, 1988, p.105). Depois, para defender que o nome é o produto de uma *poiesis* que fundamenta uma trama entre os nomes e significados (PLATÃO, 1988, p.153).

Nele, resgatam a etimologia de uma série de palavras, entre elas *Eros*. Sócrates correlaciona o amor com o herói, ele mesmo fruto de uma relação amorosa entre um deus e um humano, ser híbrido de mortalidade/imortalidade. Correlaciona também o amor com a fala, ao explicar que os heróis são mestres no questionar (*érôtan*) e no falar (*eirein*). Eros e heróis como mediadores, intérpretes da relação entre o humano e o divino.

A etimologia inspirada de Sócrates permite, assim, estabelecer uma subterrânea ligação entre amor e fala. Permite ainda reconhecer a existência de um heroísmo que se revela pela palavra. Mas, no fundo, a raiz desse heroísmo é o amor, pois o herói é, ele mesmo, obra de Eros. Por dentro de Eros e do herói passa o significado de falar, questionar, dizer. Por isso, Logos e Eros são inseparáveis. Por isso, também, é que em todos os seus tipos e níveis o amor é falante, discursante. (PESSANHA, 1987, p.86).

Em Fedro, o amor também está diretamente vinculado à linguagem. Resgatando os homéridas, Sócrates (252b) distingue duas etimologias: para os mortais, o amor é *éros*, ou seja, alado; para os deuses, *ptêros*, isto é, alante, doador de asas, asas ao desejo.

A obra é uma conversa entre Sócrates e Fedro a partir de um discurso proferido por Lísias sobre o amor. Este argumenta que a paixão é prejudicial ao homem por trazer diversas aflições, uma vez que ela é sempre insatisfatória. Somente liberto do amor é possível exercer domínio sobre si.

Sócrates inicialmente argumenta que Lísias não fala de amor, mas de paixão. O primeiro é norteado pela temperança, pela busca do verdadeiro. O segundo não é dominante, mas uma forma de amor dominada pela intemperança. Agindo assim, o homem apaixonado prejudica seu amante ao afastá-lo da filosofia.

Na relação entre amante e amado, ou erastes e erômeno, é desejável que se tenha um relacionamento desprovido de paixão, o que permitiria uma amizade duradoura. Sendo o amor desejo do belo, é preciso separar o desejo do prazer, do desejo do bem.

Neste ponto, Sócrates interrompe de súbito seu discurso. Possuído por um *daimon*, arrepende-se do que havia proferido antes e inicia uma nova fala, em que rejeita o caráter negativo do amor e fala sobre o amor divino e a imortalidade da alma. O amor-delírio de que fala Sócrates não é a paixão do primeiro discurso, preso ao corpo e ao instante. É o amor que liberta, que se direciona rumo à filosofia, estilizado, submetido à ordem e à temperança. Da doxa à anamnese, do condicionado ao condicionante, do contingente ao absoluto.

É um tanto significativa a dualidade de discursos presente neste diálogo, com correções e complementariedades; com a *possessão daimoníaca*, a fala interrompida e a fala representada. É preciso observar na filosofia platônica não apenas o que é dito, mas como é dito. A mudança de tom do discurso a partir da caminhada para fora da cidade e a maneira como o diálogo termina, fazendo de toda conclusão sempre provisória, também dizem respeito à busca de significações sobre Eros.

Como sugere Fedro, o amor é tema que não se encerra nem se exaure: apesar de permanentemente retomado, permanece inconcluso, aberto sempre à possibilidade de novas variações. Eis porque, sem a apreensão de seu início, sem a visualização de seu final – do tema do amor temos somente o meio, seu dilacerado meio onde estamos e somos: os inúmeros e às vezes antagônicos discursos amorosos, onde

fatalmente tentamos inserir nossa fala particular e provisória (PESSANHA, 1987, p.78).

O trânsito de diferentes discursos sobre o amor – e a passagem de um sentimento que trata das relações afetivas entre amante e amado para um entre sujeito e verdade – também é visto em *Lísis*. Nele, Sócrates conversa com Hipótales, que, apaixonado por Lísis, busca entender o que deve ser feito para conquistar o sentimento do amado.

A busca pelo verdadeiro amor parte de indagações práticas – a melhor forma de se fazer o cortejo, de se conquistar a pessoa desejada (206b), as condições em que o amor é honroso, a quem se convém amar etc. – para questões mais profundas, sobre a essência do amor. De um sentimento passional que é escravizante para outro libertador, baseado no conhecimento, em direção ao mundo das ideias. Um Eros que se transforma em *philia*, em *philosofia*. E assim como em *Fedro* e no *Banquete*, o tema do amor se mantém inconcluso, sempre aberto, já que a conversa é interrompida quando os pedagogos de Lísis e Menexeno chegam para buscá-lo.

Como bem mostra Foucault (2003) em seu segundo volume da *História da Sexualidade*, a conduta sexual dos gregos helênicos não está inserida dentro uma mesma entidade, organizada numa moral autoritária e imposta a todos, agrupando e interferindo nas questões que orbitam em torno do sexo. Cada uma das três artes gregas de conduta – a Dietética, a Econômica e a Erótica – propõem modelos específicos de comportamento em relação ao sexo.

O comportamento sexual é tratado no pensamento grego como domínio moral, sob a forma de *aphrodisia*, atos de prazer que dizem respeito a um campo de forças importantes a serem dominadas. Os *aphrodisia* são os atos, gestos e relações que proporcionam prazer, que instigam o desejo. Como elemento de uma conduta racional e moralmente admissível, era exigida dos homens uma estratégia de medida e de momento, de quantidade e de oportunidade. A conduta em relação ao sexo está intrinsecamente ligada à ideia de que o governo dos outros começava, necessariamente, com o governo de si. A exigência de moderação e austeridade não se apresenta como lei a qual todos deveriam se submeter. Está mais para um princípio de conduta para aqueles que querem dar

à existência uma forma mais elevada. Lísis, Fedro e o Banquete, com a fala de Erixímaco e Agatão exemplificam essa busca.

O que na ordem da conduta sexual parece, assim, constituir para os gregos objeto da reflexão moral não é, portanto, exatamente o próprio ato (visto sob as suas diferentes modalidades), nem o desejo (considerado segundo sua origem ou direção), nem mesmo o prazer (avaliado segundo os diferentes objetos ou práticas que podem provocá-lo); é sobretudo a dinâmica que une os três de maneira circular (o desejo que leva ao ato, o ato que é ligado ao prazer, e o prazer que suscita o desejo). A ontologia a que se refere essa ética do comportamento sexual não é, pelo menos em sua forma geral, uma ontologia da falta e do desejo; não é a de uma natureza fixando a norma dos atos; mas sim a de uma força que liga entre si atos, prazeres e desejos. É essa relação dinâmica que constitui o que se poderia chamar o grão da experiência ética dos *aphrodisia* (FOUCAULT, 2003, p.42).

A Dietética trata da temperança por meio do uso moderado dos atos de prazeres. O exercício dessa moderação exigia um cuidado com os momentos específicos em que esses atos deveriam ser praticados, manifestando preocupação com a sobrevivência do indivíduo e com a manutenção da espécie. Já a Econômica dizia respeito não ao uso comedido e oportuno dos atos de prazer, mas à manutenção, por parte do marido, da estrutura hierárquica dentro de sua casa (economia vem de *óikos*, casa). O problema a ser apreendido neste campo é como assegurar o privilégio e o poder que o homem mantém em relação à esposa e aos escravos. O marido deve temer qualquer excesso e praticar o domínio de si no domínio exercido sobre os outros para garantir essa permanência. Já o cuidado solicitado pela Erótica diz respeito à virilidade do adolescente e ao seu *status* futuro de homem livre. É, portanto, uma elaboração da conduta dos homens livres para e sobre homens livres.

A temperança é a palavra-chave. A maneira como se considerava esses atos, os questionamentos que são feitos, os regimes a serem adotados, tudo tinha como norte esse princípio. Não se trata de não ter desejos, portanto, mas de não deixar que esses desejos impeçam os homens de serem senhores de si. Não poderia haver governo dos outros – dos escravos, das mulheres, da cidade – sem o governo dos próprios desejos. O mandamento do oráculo de Delfos

conheça a ti mesmo objetivava integrar o indivíduo em totalidades sociais bem estruturadas (SLOTERDIJK, 2011, p.655). Ao dirigir-se ao interior, era possível descobrir um denominador comum entre o mundo e o eu. Da mesma forma, as relações sexuais estavam intrinsecamente relacionadas às relações sociais e de interesse da *polis*.

A dinâmica que une atos, prazeres e desejos possui variáveis em relação à intensidade e à quantidade. Era sempre importante demonstrar comedimento, temperança. Além disso, a prática dos prazeres se referia também ao que Foucault chama de papel e de polaridade. O verbo que diz respeito aos *aphrodisia* possui um valor ativo, referindo basicamente ao papel masculino, à função ativa que é definida pela penetração. Era possível ser empregado também na forma passiva, referindo-se ao parceiro-objeto, papel feminino da relação.

Vemos nestes diálogos a passagem do amor aos rapazes ao amor à filosofia. Uma erótica progressiva, em que erastes e erômano são transformados em uma relação mais forte, de ascese dos sujeitos à verdade. O amor platônico reside nisto: falante e alante, heroico, forjado em uma erótica docente e em uma docência erótica que visa libertar o sujeito em direção ao mundo das Ideias, do Belo e da Verdade. O perfeito amante é o verdadeiro filósofo (PESSANHA, 1987, p.85).

Mas a concepção platônica sobre o amor não se encerra aí. Há sempre espaço para novos discursos, novas intermediações, continuidades e descontinuidades. É sempre fugidivo, irresoluto, aberto. E é no Banquete que vemos o ápice da circularidade de Eros, da sua conjunção e confusão. Nunca sozinho, vemos Eros e Philia, Eros e Logos, Eros e Pathos, Eros e Tânatos, Eros e Poros, Eros e Pênia, Eros e Apolo, Eros e Dioniso.

Escrito por volta de 380 a. C, o Banquete narra uma série de relatos por Apolodoro a um companheiro que solicita que sejam narrados os discursos feitos sobre o amor em um banquete na casa de Agatão. Apolodoro conta o que já havia narrado à Glauco, mas alerta que o que diz aconteceu há muito tempo e que não foi presenciado por ele (174a), e sim narrado por Aristodemo, que assistiu ao encontro. Por esta razão, nem todos os discursos daquela noite são

reproduzidos e a narração é permeada por uma longa cadeia de memórias e esquecimentos.

Para o simpósio, Erixímaco propõe que a bebida e a música sejam substituídas por elogios a Eros. Uma noite essencialmente apolínea. O primeiro a discursar é Fedro, que apresenta Eros como o mais antigo dos deuses, surgido depois de Caos e juntamente com Terra (178b). Estando na raiz da geração de todos os seres, Eros é causa dos bens maiores, sendo ele o mais honrado e mais poderoso para trazer virtude e felicidade aos homens (180b). Há para Fedro um papel e uma finalidade para Eros: fortalecer os laços de amor entre os cidadãos e com isso trazer ordem e prosperidade para a *polis*.

O Eros descrito aqui remete ao entendimento mitológico de Hesíodo em sua Teogonia (1995). E cabe notar que diferente de Sócrates em Lísis, Fedro e Crátilo, que relaciona diretamente Eros e Logos, o uso do mito no discurso de Fedro rompe com a hegemonia do *logos*, transgredi-o porque sua fala sobre o amor vai além da lógica e do raciocínio direto (ALMEIDA, 2007, p.114). A narrativa mitológica é duplamente indireta e aborda o tema com outras nuances na tentativa de captar algo tortuoso e imprevisível. Veremos adiante como a linguagem poética de Agatão em seu discurso buscará algo parecido, se utilizando de metáforas e metonímias.

Na Teogonia, escrita no século VIII a. C, Hesíodo narra que no início havia o Caos, depois Terra de amplo seio, o Tártaro e Eros, “o mais belo entre Deuses Imortais,/ solta membros, dos Deuses todos e dos homens todos/ ele doma no peito o espírito e a prudente vontade” (HESÍODO, 1995,p.91). É nas bordas do Tártaro, que se encontra o gigante Atlas, segurando o céu com suas infatigáveis mãos.

A união entre a Terra (Gaia) e o Céu (Urano) gerou muitos filhos, mas à medida que nasciam, Céu, odioso, ocultava-os na cova da Terra. Sem conseguir mais suportar a dor de carregar nos seios seus filhos, Terra forjou um aço para que uma de suas crias punisse Céu. Coube a Cronos, deus do tempo, a missão de castrar o pai.

“Filhos meus e do pai estólido, se quiserdes/ ter-me fé, puniremos o maligno ultraje de vosso/ pai, pois ele tramou antes obras indignas”.

/ Assim falou e a todos reteve o terror, ninguém/ vozeou. Ousado o grande Cronos de curvo pensar/ devolveu logo as palavras à mãe cuidadosa:/ “Mãe, isto eu prometo e cumprirei a obra, porque nefando não me importa o nosso/ pai, pois ele tramou antes obras indignas” (HESÍODO, 1995, p.93).

No cair da noite, quando Céu se aproxima para envolver Terra, o filho aplica-lhe o golpe fatal. Ao cortar o pênis do pai, arremessa-o para o mar. Das gotas de sangue que se derramaram sobre Terra durante o ato, foram geradas as Erínias, divindades da vingança, as Ninfas e os Gigantes. Com a castração ou tentativa de morte do pai, a proibição para coibir o desejo é abolida e ele pode seguir seu curso natural (ALMEIDA, 2007, p.36). Da espuma branca – o esperma de Céu – que vagou por anos no mar, surge Afrodite. Com o interdito eliminado, Eros e Desejo podem construir seu caminho, acompanhando Afrodite desde seu primórdio.

Eros, como deus primordial, surge sem progenitores. Fedro elimina toda a instância parental responsável pelo interdito, pela tensão provocada pelo desejo, que, como veremos, não cessa de se alimentar.

Ora, é exatamente aí onde reside a ambiguidade da morte do pai ou da lei, no sentido em que só existe desejo, e portanto, tensão e gozo, na medida mesma em que há o interdito ou a voz do “não podes”. De modo que matar o pai ou, o que dá no mesmo, desejar elidir o pai é ainda uma maneira de salvá-lo, pois o filho só se reconhece como filho a partir e através da relação com o pai ou, vale dizer, com um outro desejo de cuja voz ele espera a denominação ou o reconhecimento enquanto filho. Eis a razão pela qual a tensão não cessa de se descarregar e de se repetir, pois dada a fundamental ambivalência de ódio e amor que caracteriza a dinâmica do desejo, o interdito não foi e – parece – não poderá jamais ser revogado, ou pelo menos totalmente revogado (ALMEIDA, 2007, p.36).

Ao dar continuidade à origem dos Deuses, Hesíodo mostra que a noite gerou o odioso Destino e a Negra Sorte. Já a Morte (Tânatos) gerou o Sono e os Sonhos. Logo após, é a vez do Esquecimento. Terra trevosa e Tártaro nevoento, Mar infecundo e Céu constelado se completam na Teogonia. Noite e dia jamais cessam de se revezar. Na passagem de um para o outro, um no outro:

o interdito dado no breve instante da junção e da separação entre Noite e Dia, entre ontem e hoje ou hoje e amanhã.

O Eros descrito por Fedro fala de um deus sem progenitores, ele mesmo princípio genitor do mundo, capaz de fortalecer os laços entre homens e trazer ordem e prosperidade. Resgata com isso um entendimento manifesto na Teogonia, de Hesíodo, cujos mitos mostram uma criação marcada por interditos, gozo, desejo, castração e recalque. Nele, treva e luz existem em função uma da outra. É do Tártaro que provêm os primeiros raios da aurora. É em sua borda que Atlas carrega a Terra. O meio-dia marca o começo do declínio em direção às trevas. Um não se extingue sem que o outra surja, e vice-versa. Os sorrisos, os enganos, o doce gozo e o amor e a meiguice proporcionados por uma Afrodite surgida de um ato de violência, e a partir dele, sempre acompanhada de Eros e de Desejo – e do gozo deles advindos. A castração do pai e o consequente surgimento das Erínias e das Ninfas. A morte, que traz consigo Sono e Sonhos e depois o Esquecimento.

Depois de Fedro, é a vez do discurso de Pausânias (outros haviam discursado entre Fedro e ele, mas Aristodemo não se recorda das falas). Para ele, não há apenas um tipo de amor. Já que Afrodite não é única – e ela está sempre acompanhada de Eros e Desejo – então também não pode haver apenas um Eros.

Pausânias fala da Afrodite Celeste, nascida do esperma de Céu, que havia sido castrado pelo seu filho Cronos, e a da Afrodite Vulgar, filha de Zeus e Dione. Da mesma forma, há também um Eros Celestial e outro Popular. O primeiro diz respeito ao amor do homem ao rapaz, à libertação por meio da palavra amorosa; é altivo, destinado à virtude e ao bem. O segundo, amor voltado para o corpo, entre homens e mulheres.

Ele estabelece assim juízos de valor acerca de cada tipo de Eros, o primeiro superior ao segundo. Nem todo Amor e todo amar é digno de ser louvado, apenas aquele que leva a amar belamente (181b), em um movimento ético e pedagógico que aproxima erasta e erômano da virtude do conhecimento, da *philia*.

Há neste entendimento uma estreita ligação entre pedagogia e pederastia, entre docência e erotismo e sua conversão em uma docência erótica e uma erótica docente, à maneira do Sócrates em *Lísis* e *Fedro*.

O Eros Celeste é um homoerotismo, uma homofilia. Foucault (2003b) mostra que a pederastia, além de uma relação de desejo, tinha também um papel pedagógico importante, manifestado nas figuras do *erasta* e do *erômeno*. O desejo era destinado tanto às mulheres quanto aos rapazes, mas o amor mais nobre e mais racional só era direcionado aos homens. Isso gerava uma situação complexa, pois ao mesmo tempo em que os rapazes eram objetos de desejo, também eram homens livres em formação, com responsabilidades e necessidade de formação. Ela implica, portanto, uma diferença de idade e de *status* entre os parceiros que torna a relação válida: um homem mais velho – que desempenha o papel social, moral e sexualmente ativo – e um rapaz mais jovem – que ainda não atingiu seu *status* de homem livre e necessidade de ajuda.

O primeiro tem a posição da iniciativa ele persegue, o que lhe dá direitos e obrigações: ele tem que mostrar seu ardor, e também tem que moderá-lo; ele dá presentes, presta serviços, tem funções a exercer com relação ao amado; e tudo isso o habilita a esperar a justa recompensa; o outro, o que é amado e cortejado, deve evitar ceder com muita facilidade; deve também evitar aceitar demasiadas honras diferentes, conceder seus favores às cegas e por interesse, sem pôr à prova o valor de seu parceiro; também deve manifestar reconhecimento pelo que o amante fez por ele (FOUCAULT, 2003b, p.175).

Atribuía-se aos rapazes a forma mais elevada de amor, mas em complementariedade à relação conjugal, que também era fundamentada por princípios de conduta específicos. Para ambos, a necessidade de praticar a temperança, de se preservar o valor espiritual da relação, de ser senhor de si e proteger os interesses da cidade.

O terceiro a discursar é Erixímaco, que começa sua fala no lugar de Aristófanes, tomado por uma crise de soluços. Ele concorda com o argumento de Pausânias a respeito da dualidade de Eros, mas o eleva a um plano universal.

O deus não se ocupa apenas dos homens. Sob o manto do amor está a música, a medicina, a arte, a astronomia, a ginástica, a agricultura.

Como seu poder é universal, potência criadora que tudo governa, é preciso que ele se realize com sabedoria e justiça. Argumenta que a natureza orgânica comporta dois Eros, um que reside o corpo são e o outro o corpo doente. Para ele, o contrário procura o contrário e tal como a medicina, que é justamente a busca da harmonia entre esses opostos, o amar é a convivência equilibrada entre vontades físicas e espirituais. O amor aparece como *philia*, um princípio universal da atração dos semelhantes.

Ao proclamar, no entanto, um Eros temperado, Erixímaco tenta encerrá-lo em categorias moralizantes, sem compreender a contradição do próprio discurso. Pois tal como em Empédocles, *philia* rivaliza, contrapõe-se à outra força, a quem o filósofo chama de *neikos*. *Philia* e *Neikos*, amor e ódio, não lutam incessantemente, mas neste processo também se entrelaçam. Vida e morte em Empédocles e em outros pré-socráticos não são opostos irreduzíveis, mas processos complementares de atração e repulsa, geração e destruição, como a luz que desponta nas Bordas do Tártaro, apenas para apontar novamente para a escuridão.

Se Eros está em todas as partes, conseqüentemente não está em parte alguma. Como pretender uma definição simples e categórica do amor sem levar em conta a sua própria impossibilidade de definição, uma vez que não pode ser pensado, imaginado ou fruído a partir da sua própria errância e insatisfação (ALMEIRA, 2007, p.133)? Que também é, como Erixímaco argumenta, *pathos*, ou seja, aquilo que nos padece, acomete, nos move (LEBRUN, 1987, p.18). Oposta ao *logos*, portanto, porque implica sempre uma reação, não uma ação.

O próximo a discursar é Aristófanes. Do amor cindido de Erixímaco, baseado na harmonia entre opostos, a um Eros signo da incompletude. No lugar do discurso científico, que fala em termos de saúde e de doença, a narrativa mitológica.

O comediante começa sua fala argumentando que para se entender o poder do amor é necessário conhecer sua natureza e vicissitudes. No início da humanidade, havia três gêneros: o masculino, o feminino e o andrógino. Eram

seres esféricos, de quatro mãos, quatro pernas e duas faces semelhantes que olhavam em direções opostas. Dada a força e a presunção que tinham, Zeus decide castigá-los, dividindo cada um dos seres pela metade, imbuindo a Apolo a tarefa de retocá-los. Dessa forma, seriam mais frágeis, mais dóceis, mais numerosos e de maior utilização no culto aos deuses.

O trabalho de Apolo, no entanto, não foi capaz de eliminar o desejo de cada pela de se unir à outra. Lançavam os braços uns ao redor do outro numa busca de se atar novamente, fundindo-se em um único ser. O amor seria, assim, não a busca pelo que é semelhante, mas pela totalidade rompida. O desejo que se tem de união com o ser amado é originário, signo mesmo da incompletude, de ser parte de um todo.

O discurso de Aristófanes, contém, por meio dessa perspectiva mitológica, uma moral a respeito da angústia de castração e da utilidade do amor. Tal sina de ser para sempre incompleto só aconteceu por culpa da arrogância humana, que quis escalar os céus e ocupar o lugar divino.

O discurso do poeta Agatão, próximo a falar, se contrapõe aos demais. Nada do princípio gerador dos deuses e do mundo de que fala Fedro, da força universal do deus de Eríximaco ou da busca irrefreável por completude de Aristófanes. É um deus jovem, delicado, terno (196c). Deus das relações amenas, cordiais, sem compromisso com o trágico (197d). É o mais jovem, o mais belo e o mais feliz dos deuses, tendo como característica a fuga do envelhecer. Insinua-se e encanta todos os seres, mas é capaz de partir sem que o notem, tal a velocidade e destreza. São inúmeros os elogios, algumas vezes contraditórios. Mas ao mesmo tempo em que o Eros de Agatão é o mais ardente é também aquele que faz com que os homens obedeçam aos costumes da cidade. Ao término, todos aplaudem o anfitrião, cuja fala está muito preocupada com a forma – a escolha de palavras belas, rebuscadas, com sonoridade e um ritmo – do que com o que é dito.

Eis que chega a vez de Sócrates. Ele chega à casa de Agatão acompanhado por Aristodemo, que, ao vê-lo, pergunta “aonde ia assim tão bonito?”. O filósofo responde que quer “ir belo à casa de um belo” (174a). Vê-se um Sócrates banhado, vestindo com sandálias que o impedem de tocar

diretamente o chão. Durante o trajeto, caminha ensimesmado, a passos lentos e atrasados(174d). Asseado, pronuncia a ascese apolínea de sua fala. Recolhido em si, a ancestralidade invocada em Diotima de Mantinea.

Sócrates começa a sua maiêutica com Agatão. Se o amor é sempre amor de algo, é amor do que não se tem. Ama o bom e o belo porque é carente deles. Isso, no entanto, não quer dizer que o amor seja mau ou feio. Eros está no vínculo, na passagem, no entre-meios da falta e do excesso, da sabedoria e da ignorância. O filósofo radicaliza esse entendimento ao deixar Agatão e falar por e com Diotima, a sacerdotisa que o instruiu nas questões do amor.

Ela narra que quando Afrodite nasceu um grande banquete foi celebrado em sua homenagem. Entre os deuses, estava Póros, o filho da Prudência, que, embriagado pelo néctar adormeceu nos jardins de Zeus. Pênia, a Pobreza, ao vê-lo, desejou um ter filho com Póros e deitou ao seu lado, concebendo Eros. Da mãe, Eros carrega o fado (e o fardo) de ser pobre, rude, sujo (203b), de andar descalços e de não ter leite nem conforto. Do pai, herdou o desejo pela beleza e pelo conhecimento. É feiticeiro, filósofo, mago e sofista. Por ter sido concebido no dia que Afrodite nasceu, virou seu servo e companheiro.

Dada a união de Póros e Pênia, Eros não é nem miserável nem abastado. Tem a carência insaciável da mãe e a esperteza do pai. Não é nem mortal nem imortal. Está sempre florescer, morrer e renascer. Tampouco é sábio ou ignorante, pois Eros é amor à sabedoria que não possui, mas deseja incessantemente, pois o amor é amor do belo (204b).

Eros é concebido como um *daimon*, gênio dotado do poder de ser um intermediário entre homens e deuses, de transmitir as orações, sacrifícios, ordens e benefícios entre os dois. É linguagem que se constrói no (e constrói o) relacionamento entre o humano e o divino.

Após o discurso de Sócrates-Diotima, Alcibíades irrompe e interrompe as homenagens a Eros. O amor mostra agora mais uma face, dionisíaca, desenfreada. O jovem político chega embriagado à casa de Agatão, fazendo grande estardalhaço. Fica com surpresa com a presença de Sócrates e este pede a Agatão que o defenda do jovem, sempre ciumento, invejoso e irascível. Diz temer a sua paixão amorosa e os atos de violência que ela traz.

Alcibíades subverte o programa de Erixímaco: pede que lhe tragam mais vinho e propõe que deixem de lado as elegias a Eros para fazerem elogios uns aos outros. Cabe ao próprio louvar Sócrates (214c). Ele exalta sua oratória, o compara a Silenos e Sátiros e narra uma história em que tentou seduzi-lo, em vão. Diz que Sócrates é o único amante digno dele, mas por ele sempre se mostrar hesitante ao jovem, sente-se estúpido por ter seus favores recusados.

Sócrates responde que a visão do pensamento só começa a enxergar com agudeza quando a dos olhos começa a perder sua força. Neste ponto, Alcibíades ainda está longe de enxergar bem. Diz que ele fala com rodeios, dissimulando a fala e nos elogios seus reais motivos de fazer com que Sócrates se indisponha com Agatão.

Alcibíades é o amor-paixão, acorrentado à imediatez, ao presente, ao sensível, à urgência do aqui e do agora. Não apreendendo o sentido do adiamento e da ascese, não pode ver no amor uma aprendizagem, não aceita o convite à conversão socrático-platônica do erotismo na *philia* que culmina na filo-sofia (PESSANHA, 1987, p.100).

Após a réplica de Sócrates, Agatão se levanta para ir deitar ao lado dele. Nesta hora, chegam foliões e todos bebem vinho em demasia. Erixímaco, Fedro e alguns outros partem. Aristodemo cai no sono e quando acorda, já de dia, vê Agatão, Aristófanes e Sócrates ainda acordados, bebendo todos de uma mesma taça. Os dois primeiros também adormecem. Sócrates os acomoda ao leito, levante e parte, acompanhado de Aristodemo. Vai para o Liceu, onde passa todo o dia para só à tarde ir repousar em casa. Encerra-se aí o Banquete, com Sócrates, o *logos* em vigília, o último a adormecer.

1. 2 O LABIRINTO DE MAL-ENTENDIDOS CUJA SAÍDA NÃO EXISTE



MAGRITTE, René. Os amantes. 1928.

Tem-se no Banquete não um significado ou entendimento sobre Eros, mas uma amplitude de perspectivas, possibilidades, nuances. Um deus tão antigo quanto o mundo, fundador dele, e outro jovem, que sempre escapa à velhice. Um que caminha lado a lado com o desejo e o outro que é desejo de uma completude para sempre perdida. Que é divino, que é mundano. Que é harmonia entre contrários. Que está presente em tudo e que também é aquilo que falta. Que é ascese e que é tormenta, descontrole. Que não é nem belo feio, nem bom nem ruim, mas a tensão entre eles, vínculo, intermediário entre a carência e a abundância, a fome o banquete. Eros que é ora apolíneo, ora dionisíaco. Conjuga-se com Tânatos, transforma-se em *philia*. Dominante com *logos*, dominado por *pathos*.

E para tantas acepções, uma variedade de recursos, formas e vozes. O mito, a literatura, a filosofia e a ciência tomados em consideração por um filósofo, um político, um comediante, um poeta trágico, um médico, uma sacerdotisa etc. Falas estas permeadas por lembranças, esquecimentos, omissões, lapsos e crises de solução. Tudo isso para tentar dizer e significar aquilo que parece estar sempre fugidio, sem início, sem fim. Dessa forma, o fazer destes discursos é tão ou mais importante para se entender a erótica e o erotismo do que o resultado do feito. A forma mais sentida que o próprio sentido, pois é dela que emerge uma compreensão que conecta todos os discursos.

Percebe-se, assim, que a doutrina socrático-platônica sobre o amor emerge do texto do Banquete como aquilo que pode ser resgatado de uma longa cadeia de memórias e esquecimentos, no meio de uma série de discursos heterogêneos, provenientes de várias épocas e entremeados de lacunas. Mais: o que se tem são sempre discursos que se referem a discursos e são mediadores de outros discursos. Ou seja: o tema do amor existe na intermediação dos discursos, no campo plural da fala, da interlocução sustentada pela memória, mas marcada inevitavelmente pela incerteza e pelas omissões do esquecimento. Um discurso remete a outro, que remete a outro, que remete a outro. . . numa sequência fragmentada de inúmeras mediatizações, a partir de um inalcançável ponto inicial que, como a *physis* do irracional matemático, recua indefinidamente (PESSANHA, 1987, p.89).

Há de se levar em conta tudo o que permeia as falas: a bebedeira da noite anterior e o seu final em nova bebedeira; a história que é contada por quem não a presenciou; os discursos esquecidos; a ordem das falas; a crise solução de Aristófanes, que o faz postergar sua vez; o fato de ser o comediante quem narra o trágico castigo dos deuses sobre nós e a conseqüente incompletude, como se fosse de fato uma tragicomédia tal sina; ele, inimigo declarado de Sócrates, bebem juntos da mesma taça de vinho (e de palavras) ao final da noite; de ser o poeta trágico Agatão quem faz o discurso cômico da noite, o amor esta tragicomédia que se revela naquilo que vela; o fato de Sócrates, que diz que nada sabe além das coisas do amor, dar sua voz à Diotima, estrangeira, única mulher em uma noite reservada aos homens; a chegada de Alcibíades, bêbado, trazendo consigo um grupo de foliões e subvertendo tudo que os participantes

havia combinado para a noite; ele se coloca entre Sócrates e Agatão, discursando sobre o primeiro, mas para o segundo; o erastus transformado em erômano.

O discurso de Sócrates coloca o amor como mediador de mundos, ponte entre o divino e o humano, intermediário entre a falta e abundância. Essa intermediação se dá no próprio discursar de Sócrates, uma vez que ele cede sua voz à Diotima de Mantinea e é agindo como intermediário que fala sobre um Eros mediador.

Este argumento socrático é o que costura os discursos do Banquete. Em todos eles, o amor não é só discursado, mas discursante. Em todos eles, a tentativa de apresentar diferentes sentidos sobre o amor. Nesta constante investida para declará-lo, o que fazem é enunciar a sua impossibilidade de significação. Ao fracassar, no entanto, mostram que Eros é fundamentalmente discursividade, um *falar de* que articula, sublinha, pontua e pontilha o desejo, a vontade, o gozo, a angústia.

A linguagem é mediação pela qual o sujeito se articula – consigo, com os outros, com o mundo. É intrínseca à experiência humana, mas é também uma experiência profundamente individual. A fala, aprendemos com Freud, Lacan e outros, não só exprime a falta, espreme-a, conjugando o desejo dela subsequente em um eterno deslizar (do) significante.

E é assim que no Banquete de Platão fala-se da primeira à última página, somente, ou quase tão-somente, de amor, de libido, de sexo, de Eros. Mas para significar o quê? Para **nada** significar! Porque o falar de amor já é sintomático de um traçado centrífugo cujo sujeito que o emite só se dá, paradoxalmente, no esquivar-se ou no eclipsar-se mesmo da sua enunciação. Em outros termos, fala-se de amor somente a partir de uma falta ou de uma hiância fundamental que, justamente, se inscreve, se traça, se sofre e se goza no movimento mesmo de uma colmatagem que nunca cessa de se completar, porque nunca cessa de recomeçar. (ALMEIDA, 2007, p.112)

A maneira com a qual se define e estrutura o conceito de linguagem também irá refletir em outros conceitos-chave para a compreensão do Erotismo: Sujeito, Verdade, Alteridade, Gozo, Desejo, Angústia, Vontade. O que aquilo que comunicamos diz sobre quem comunica, para quem se comunica, como e por

quê? Em que medida esta trama ou teia conecta, amplia, transcende a nossa experiência sobre o sexo, a sexualidade e o erótico?

A linguística estrutural de Saussure (1916, p.27) postula que a língua depende do seu movimento no sistema, não apenas de uma origem. Há, com isso, uma separação entre língua e fala, a primeira, produto social; a segunda, produto individual. O sistema linguístico é composto por signos, definidos como a totalidade constituída pela associação do significado e do significante. Saussure compreende o signo linguístico como uma entidade psíquica, abstrata, compostas por duas partes intimamente ligadas, que unem um conceito a uma imagem acústica (SAUSSURE, 1916). É a combinação entre o significado e o significante, partes diferenciadas da estrutura, que permite que a entidade linguística exista.

O signo linguístico possui duas características primordiais: a sua arbitrariedade e o caráter linear do significante. O laço que une significante e significado é arbitrário. A ideia de mar, no exemplo de Saussure, não está associada à sequência de sons que lhe servem de significante, podendo ser representada por outra sequência fonética sem perda do significado. Saussure cita como exceções as onomatopeias e as exclamações, mas estas possuem importância secundária e têm uma origem simbólica contestável (SAUSSURE, 1916, p.81-2).

A arbitrariedade signíca mostra que um significante não está determinado a um significado correspondente. Sendo assim, um signo pode desfazer a sua união, permitindo que um significante se ligue a outro significado qualquer. Tal característica permite que a união resultante no signo não seja eterna, o que possibilita a transformação da língua, com a sua variabilidade de sons e sentidos.

O segundo princípio é o caráter linear do significante. Por ser de natureza auditiva, ele se desenvolve no tempo e tem duas características: a de representar uma extensão e de ser mensurável apenas numa só dimensão.

Outra característica importante do signo saussuriano diz respeito à sua imutabilidade/mutabilidade. Da mesma forma que o significante é escolhido livremente com relação à ideia que busca representar, ele não é livre em relação à comunidade linguística que o emprega (SAUSSURE, 1916, p.85). Tal relação

evidencia que o signo linguístico escapa à nossa vontade e que a língua sempre se manifesta como herança da época precedente (SAUSSURE, 1916, p.85).

Já Derrida (1973) não relaciona diretamente o significante com o significado, como faz Saussure. Não há relação bilateral e igualitária, mas sim uma estrutura de diferenças. Parte do signo nunca está presente, enquanto a outra pode significar uma infinitude de coisas.

Significantes e significados estão em constantes rearranjos, por isso, ao se ler um signo, o sentido nunca é dado de imediato. A estrutura está sempre ausente e o sentido se move de forma contínua nas cadeias de significantes, sem podermos localizá-lo por não estar nunca atado a um signo particular. Vê na linguagem um processo temporal. Em cada signo há um traço de outras palavras excluídas no seu processo de constituição. O sentido sempre irá se modificar dependendo do contexto, alterado pelas diversas cadeias de significantes. O termo *sobre rasura*, trazido de Heidegger, marca ao mesmo tempo a inadequação de uma palavra (daí a rasura) e a necessidade de seu uso.

Ao ver na linguagem essa instabilidade, a noção de sujeito também é repensada. Se a linguagem é algo que constitui a pessoa, ao invés de ser apenas uma ferramenta para se expressar, então a ideia de um sujeito como um ente unificado, estável, também se torna uma ficção. Mais do que refletir a realidade, a linguagem a constitui, possibilita certas ações e exclui outras. Seu entendimento da metáfora mostra isso. Mais que figuras de linguagem, elas representam uma das formas em que o discurso é estruturado e influenciam a concepção que se tem do mundo.

Em *Da gramatologia* (1973), Derrida argumenta que a escritura sofreu, a partir de Platão, um recalque em favorecimento da fala. A diferenciação entre o signo linguístico e o signo gráfico estabelecida por Saussure é injustificável e contém uma contradição interna, ao defender a tese da arbitrariedade do signo e excluir a escrita, posicionando-a na exterioridade da linguagem. Com isso, estabelece a autonomia da escritura em relação ao contexto da sua gênese. Ela foge tanto do locutor quanto do destinatário, valendo como objeto científico graças ao caráter sempre reiterável da leitura. Há um movimento contínuo de encobrimento que impossibilita que se fixe a significância.

Citando os Princípios de Gramática Geral de Hjelmslev, dissocia o princípio fonologista do princípio da diferença e encontra as bases de uma ciência formal da língua. O afastamento do sentido é reforçado pelo do som. Ele introduz com isso a temporalidade, a falta de ser, a ausência a partir da qual a escritura é apreendida como traço, não vinculado à ideia de origem.

O traço refere-se à apreensão das condições de existência, escapando a toda redução a um ente-presente. Na medida em que seu horizonte não se situa no restabelecimento do conteúdo dos pensamentos, mas no que os torna possíveis Derrida aproxima a glossemática de Hjelmslev e a abordagem arqueológica de Foucault (DOSSE, 1994, p.46).

A *différance*, com a, conforme Derrida a estabelece, permitiu historizar as estruturas. Ela desempenha o papel de desvendar as ilusões do pensamento do ser, opondo-lhe o que nunca se apresenta na presença do presente. Assim como, para Heidegger, o Ser sempre se subtrai ao ente, a *différance* derridiana é a condição de existência das positivities, sem ser jamais suscetível de apreensão nelas. Ela insere na estrutura tudo o que de há de excesso e de falta. Essa noção vai influenciar também na reintrodução do movimento que faltava à estrutura, vai dinamizá-lo desde o interior, encadeando-a num novo impulso indefinido.

Com o conceito, Derrida mostra aquilo que determina os limites linguísticos do sujeito, em uma referência direta à diferença ôntico-ontológica que Heidegger argumenta como sendo a diferença entre o Ser e os entes. A *différance* diz respeito ao movimento que consiste em diferir, por adiamento, delegação, prorrogação, dilação, rodeio, retardo, reserva da linguagem e da sua repercussão no sujeito (PETERS, 2000, p.43).

Lacan, a partir da analogia feita entre o funcionamento dos processos inconscientes, fruto do trabalho de Freud em suas teorias sobre a interpretação dos sonhos (1900), sobre os chistes (1905) e sobre os atos falhos (1901), e o funcionamento de determinados aspectos da linguagem, a partir da linguística estrutural de Saussure, postula a ideia que o inconsciente é estruturado como uma linguagem (LACAN, 2002, p.139). Mesmo aquilo que não se manifesta como tal não tem precedência sobre ela. O inconsciente (Es) só é suscetível de

se tornar consciente e se articular por meio da fala e da língua porque os desejos, imagens e outros elementos do inconsciente costumam encontrar uma expressão verbal.

O Es é aquilo que no sujeito é suscetível, por intermédio da linguagem do Outro, de tornar-se Eu. Esta ainda é a melhor definição. Se a análise nos trouxe alguma coisa, é isso: o Es não é uma realidade bruta, nem simplesmente o que está antes, o Es já está organizado, articulado, como é organizado, articulado, o significante (LACAN, 1995, p.45)

O surgimento da psicanálise é anterior ao da linguística moderna, o que privou Freud de refinar suas análises com o aparato fornecido pela linguística, pensando inicialmente na libido como energia e no inconsciente como reservatório. Mesmo assim, toda sua obra (e a psicanálise em si) é permeada por esse conceito e pela importância da linguagem.

Em *A Interpretação dos Sonhos* (1900), Freud compara a organização do inconsciente com sistemas sígnicos, como hieróglifos (FREUD, 1900). Em *Os Chistes e Sua Relação com o Inconsciente* (1905), ele interpreta combinações de palavras que aparecem nas formações do inconsciente. Em *Dostoiévski e o Parricídio* (1928), estabelece uma analogia entre a atividade do inconsciente com a do poeta ou escritor.

O caráter radical da descoberta do inconsciente, que marca a invenção da psicanálise na virada do século XIX, deve-se à esta conexão tornada possível pela linguagem. A substituição da hipnose para o método da associação livre, a concepção dos chistes, dos lapsos, dos atos falhos e de sonhos como signos são fortes evidências disso.

Freud descobre em sua prática clínica que o sonho é o caminho que melhor transpõe as formações do inconsciente. Ele é capaz de desvelar o processo de construção do psiquismo, bem como interpretar os recalques e aspectos latentes do sujeito, pois os sonhos seriam a realização de desejos exprimidos de forma camuflada. Entre o inconsciente e o pré-consciente, explica, há uma ação de censura, a quem o conteúdo manifesto e sua forma estão subordinados. A elaboração onírica corresponde, portanto, à comparação do conteúdo manifesto do sonho e os pensamentos latentes descobertos pela interpretação.

A relação estreita entre sonho e linguagem se deve ao fato de que o sonho, como tentativa de realização de um desejo, só existe a partir do seu relato, ou seja, necessita da linguagem para ser analisado enquanto formação inconsciente, e é por meio dela que esse material pode se tornar consciente (MEDEIROS, 2011, p.19).

Tais como os sonhos, os chistes também utilizam os mecanismos da linguagem em seu processo de formação. Ele é conceituado por Freud (1905) como uma formação do inconsciente que tem como propósito a produção de prazer. Em sua elaboração, ele mantém os mesmos mecanismos de condensação e deslocamento e se caracteriza pelo exercício da função lúdica da linguagem (ROUDINESCO, 1998 apud MEDEIROS, 2011). Outro fator de semelhança ao conteúdo onírico é a sua involuntariedade: “Uma alusão chistosa, por outro lado, emerge sem que eu possa seguir esses estágios preparatórios em meu pensamento” (FREUD, 1905, p.158).

Freud assinala ainda (1905, p.168) que o chiste é o mais social das funções mentais que objetivam a produção de prazer. Ele exige a terceira pessoa e, para ter a sua função atendida, requer a participação de alguém mais no processo mental iniciado, estando, com isso, preso à condição de inteligibilidade do outro (FREUD, 1905, p.168). Diferente do sonho, a mensagem no chiste só pode ser distorcida – por meio dos mecanismos de condensação e deslocamento – até limite da capacidade da terceira pessoa reconstruir a mensagem e compreendê-la, usufruindo também de um ganho psíquico (FREUD, 1905, p.168).

Percebe-se uma relação intrínseca entre inconsciente, linguagem, desejo e repressão. Quando Freud publica com Joseph Breuer o artigo *Estudos sobre a Histeria* (FREUD, 1895), no qual descreve os sintomas histéricos e questiona a sua formação, a hipnose era a técnica terapêutica utilizada. O objetivo do método era induzir o paciente a um retorno ao estado psíquico no qual o sintoma havia aparecido pela primeira vez. Ao recordar, conversar com o terapeuta a respeito das lembranças e, assim, revivê-las, o sintoma desapareceria, pois, para Freud e Breuer (FREUD, 1895), eles eram substitutos dos fatores psíquicos que não chegaram à consciência. Freud percebe, no entanto, que a técnica da hipnose, apesar de afetar o sintoma, não era capaz de atingir a causa da neurose, permitindo o surgimento de sintomas substitutos. Outro fator negativo

da hipnose era a incapacidade do paciente lembrar, após o processo hipnótico, aquilo que ocorreu.

Freud então abandona a hipnose e adota o método de associação livre, regra fundamental da psicanálise. Nele, o paciente é incentivado a falar com o analista sem a necessidade de se preocupar com a relevância do que é tratado. Em *O Método Psicanalítico* (FREUD, 1903), Freud explica que a mudança de método evidenciou a resistência – um dos conceitos fundamentais da psicanálise – do paciente à psicoterapia. Vencer essa resistência é imprescindível para o conteúdo inconsciente chegar à consciência. Os pressupostos teóricos do inconsciente, descobertos por Freud, evidenciam a importância da fala e linguagem, seja ela manifesta nos sonhos, nos chistes, nos atos falhos ou nos sintomas.

A psicanálise freudiana compreende que os conteúdos reprimidos retornam à consciência de forma disfarçada, e é por essas manifestações que é possível detectar a presença deles. Há nesse processo uma relação intrínseca entre linguagem, desejo e a censura: um significante reprimido encontra meios de vir à tona associando-se de forma cifrada a outros significantes.

Com o entendimento de que o inconsciente é estruturado como linguagem, ele necessita dela para existir, e é por meio da fala que se tem acesso a ele. A realidade desse inconsciente, afirma Lacan em seu texto *A sexualidade nos desfiles do significante* (1964/1998), é uma realidade sexual, a palavra como substituto da falta decorrente da castração. O significante seria então aquilo que tenta representar o objeto perdido, pois carrega em si algo dessa realidade sexual. É por meio das formações inconscientes, o sintoma incluso, que essa realidade sexual surge, por meio de significantes que ambicionam representar o significado sexual recalcado. Aquilo que o inconsciente traz dessa realidade sexual é o que a psicanálise entende por desejo. É ele que sexualiza o sintoma, pois, ao se introduzir um significante, sexualiza-se, justamente porque é esse significante que procura representar aquilo que resta, ou seja, o desejo (MEDEIROS, 2011, p.30).

Dito de outro modo, o que subverte a língua é a forma particular como cada sujeito lida com seu desejo, através da fala, no

deslizamento significante que produz. A cadeia significante carrega o desejo sempre, mas há a impossibilidade de ele ser satisfeito, por isso esse desejo desliza infinitamente, interferindo metonimicamente na cadeia. É nos cortes, nos furos da linguagem, que o sujeito emerge através dos sintomas (MEDEIROS, 2011, p.28).

É a fala que permite ao sujeito aparecer. O sujeito concebido na psicanálise é o sujeito do inconsciente, surgido a partir de um efeito do significante. Para o desejo se tornar presente, ele necessita do Outro. A relação do Outro com o sujeito é fundamental, pois permite que ele possa surgir em tal dimensão por meio da linguagem. De tal forma, Lacan entende a fala como demanda, o desejo presentificado nela, efeito metonímico da demanda, pois passa de um significante a outro (MEDEIROS, 2011, p.38).

Cabe ao significante, então, a árdua tarefa de representar o objeto perdido. Nunca reencontrado, a demanda será sempre insuficiente, a busca se dará sempre em novas roupagens. Sendo assim, o desejo opera na metonímia e na metáfora, pois os objetos substitutos manifestam a busca pelo objeto perdido, a parte pelo todo (MEDEIROS, 2011, p.41). A metáfora corresponde à condensação e a metonímia ao deslocamento. Ambos são movimentos de linguagem que se articulam de forma similar ao funcionamento das formações inconscientes. Com isso, foi possível demonstrar de que modo as palavras se combinam no discurso do sujeito para significar algo que não está consciente (OLIVEIRA, 2012, p.2). Sem a estrutura significante, ou seja, sem a distância mantida entre o sujeito e seus atributos, não se poderia qualificar as coisas. É por existir uma ordem primordial de significante que o sujeito é mantido separado, como diferente de suas qualidades. (LACAN, 2002, p.255).

A psicanálise lacaniana dá ao desejo ampla importância nos processos de mudança ou de resistência a mudanças. Se um fenômeno cultural é bem sucedido em interpelar um sujeito – ou seja, em fazê-lo assumir certas (dis)posições subjetivas – isso acontece porque evoca alguma forma de desejo ou a promessa de satisfação de algum desejo (BRACHER, 1993, p.19).

Lacan diz que o desejo de Um é o desejo do Outro. Ele pode tomar a forma de desejo de ser ou desejo de possuir, correspondendo à divisão freudiana entre

libido narcisista e anaclítica. A forma narcisista do desejo se manifesta como amor e identificação, enquanto a forma anaclítica envolve desejo por um gozo que é fundamentalmente diferente. O Outro em questão pode ser tanto o objeto quanto o sujeito, o que Freud distingue como objetivos passivos e ativos da libido. Por fim, o Outro pode ser tanto a imagem de outra pessoa no registro Imaginário, os códigos constituintes da ordem Simbólica ou Outro sexo ou o objeto *a* do Real, como veremos mais adiante.

Outra importante forma do desejo é a identificação (Ibidem, p.21), uma das principais formas pelas quais os sujeitos são interpelados. Quando Lacan fala de identificação em relação ao desejo, ele dá ênfase à natureza conflituosa dos dois fenômenos: quando a identificação se estabelece como nossa identidade, ela funciona para reprimir todos os desejos que são incongruentes com essa identidade. Mas, como Lacan também indica, identificações também funcionam tanto como causa e efeito do desejo. Seu papel como causa pode ser visto na forma como sujeitos se esforçam para alcançar as qualidades com que se identificaram; como efeito, do fato de que identificações são sempre motivadas – ou seja, elas respondem a um querer-ser.

A identificação, junto com outras formas de desejo, opera em cada um dos três registros da subjetividade: simbólico, imaginário e real. Na cultura, cada um desses três registros se manifesta, respectivamente, em significantes, imagens e fantasias.

O seminário 8 de Lacan é dedicado à transferência, um dos quatro conceitos fundamentais da psicanálise em Freud (pulsão, inconsciente e repetição os outros três). Para tanto, utiliza-se de uma análise do Banquete. A transferência é a relação amorosa que o analisando projeta sobre o analista (e do seu envolvimento com essa projeção), que é tanto condição da análise quanto possível limite a ela.

É por meio desta confiança depositada no analista que o paciente fala, confessa, pois acredita que ao fazer isso encontrará uma solução para aquilo que lhe aflige, mas essa relação é imaginária. O que o analisando constrói não é uma ligação com um outro, seu semelhante, mas com o Outro, aquilo que Lacan (1992, p.72) chamará de Sujeito Suposto Saber. Pois o analista, embora

se comporte como se soubesse, não detém o conhecimento do inconsciente do analisando. A transferência coloca em causa o amor e o ódio a partir desta relação construída sempre de maneira opaca. O Suposto Saber é o Outro, a linguagem.

Lacan vê no amor a mais profunda, radical e misteriosa relação entre os sujeitos (1992, p.169). Ele é um significante, sempre metafórico, metonímico, sempre deslizante. Por conta disso, há sempre um mal-entendido no amor, os amantes condenados a aprender de maneira indefinida a língua do outro. É dar a ele aquilo que não se tem, isto é, ser capaz de reconhecer a própria falta e oferecê-la mesmo assim. Será sempre tragicômico: este outro jamais dará aquilo que se procura, mas ainda assim continuamos a nos entregar a seus jogos, a nos iludir na suposta capacidade que teria de nos completar, preencher.

Ao analisar o Banquete, Lacan diz que para falar de amor Platão adota a comédia, mesmo quando de maneira velada, (1992, p.80). O humor, bem como o mito, a ordem dos discursos e todos os outros recursos utilizados, ajuda a denunciar os limites do simbólico.

É preciso compreender cada discurso do banquete como um significante que se desloca para outro significante, conferindo sempre uma ressignificação ao discurso precedente e o último reordenando todos os outros. O amor vai sendo definido a partir desse deslizar metonímico do desejo.

A fala de Aristófanes – o comediante que narra a tragédia da incompletude humana – é fundamental neste sentido. Antes de serem cortados como ovos cozidos por Apolo, os homens bastavam a si mesmos. Este mito da unidade primitiva – seres esféricos, autossuficientes, ilimitados – e o seu subsequente castigo fala de narcisismo e de castração. O discurso de Aristófanes mostra essa divisão do sujeito, ser da falta, descentrado, cuja necessidade do Outro leva ao Simbólico.

O mito da torre de Babel também ilustra esta perspectiva: tentando ascender aos céus, contrariam a ordem divina de povoar a terra e são castigados. A interdição operada pelo pai neste mito é a multiplicação das línguas e a incomunicabilidade que dela surge. Na tradição judaica do mito, Ninrode, descendente de Noé, e seus seguidores se rebelam com Deus e

declaram guerra contra ele. A empreitada da torre dimensiona a obsessão. Arremessam flechas contra o céu e elas voltam cheias de sangue. Deus, então, castiga seus filhos. Na mitologia grega, temos a história dos gigantes Otos e Efialtes, filhos de Posêidon, que se acham melhores que os deuses. Eles sequestram Marte, deus da guerra, tentam chegar ao monte Olimpo ao colocar uma montanha em cima da outra e depois buscam caçar Diana, deusa da caça, que faz com que os irmãos acertem um ao outro com lanças e morram. Em todos esses mitos, o tema da angústia, do interdito e da castração.

Após o discurso de Aristófanes, que introduz a ideia de incompletude no Banquete, Agatão prepara a fala de Sócrates, pois é a partir dela que o filósofo irá construir a ideia do desejo como sendo desejo daquilo que não se tem, falta como causa dele e do amor. Com a chegada de Alcibíades, temos a fala da paixão, que rompe, interrompe e gera novos sentidos.

Lacan mostra que o Banquete fala do processo de individuação do sujeito e da sua sexualidade por meio do complexo de Édipo, da ideia do ser que se defronta com a diferença sexual, com a busca pela incompletude e com a complementariedade. O Édipo do psicanalista francês enaltece o aspecto simbólico do complexo. O falo como símbolo da incompletude inerente ao ser, como marca do desejo, como o objeto místico que passa a ocupar o lugar dos demais estímulos. “Não se trata em absoluto de um falo real na medida em que, como real, ele exista ou não, trata-se de um falo simbólico, na medida em que é de sua natureza apresentar-se na troca como ausência, ausência funcionando como tal” (LACAN, 1995, p.154).

Há uma importante função social neste processo. Como elemento simbólico, Édipo não se reduz a uma questão familiar. A castração não é realizada pelo pai real, mas por aquilo que chama de Nome do pai, ou seja, o conceito da proibição, a interiorização da lei, criadora do simbólico e possibilitadora da cultura.

Pelegrino (1983) destaca que, com Édipo, há um pacto social estabelecido. Diante da renúncia e da castração, condição básica para ser aceito como membro da sociedade, o sujeito aceita o princípio de realidade e passa a se articular em torno do trabalho. Em troca, cabe à sociedade possibilitar os meios

para que o sujeito mantenha sua integridade física e psíquica. Há neste processo uma relação intrínseca com Eros.

O Édipo é a Lei do desejo. A Lei do desejo pode e deve corresponder um desejo da Lei. A Lei existe sob a égide de Eros. Ela é, portanto, um produto erótico, está na base do processo civilizatório, desde sua origem, na raiz do esforço individual e coletivo no sentido da hominização e da humanização do ser humano.

A lei primordial – que marca o salto da natureza para a cultura – nasce do temor, mas ele sozinho não é suficiente para a imposição da ordem. Só o amor e a liberdade, diz Pellegrino, permitem uma verdadeira e produtiva relação com a lei, o que coloca Eros como motor da cultura. Pois ao mesmo tempo em que a sociedade reprime, somente nela que são estabelecidas as condições para se alimentar o desejo, ainda que de maneira sempre parcial. A relação entre cultura e desejo, portanto, não pode ter apenas um cunho coercitivo. Sem um aspecto sedutor, algo que ofereça satisfação aos desejos sexuais e agressivos, apenas a repressão seria insuficiente (MEZAN, 2002, p.359).

O Eros da psicanálise também se mostra como ponte, como intermediário, como mediação, não entre o divino e o humano, como fala Sócrates-Diotima, mas entre o inconsciente e o consciente, com todas as suas implicações. Eros como um construtor da cultura, como a sexualidade que inclui o reconhecimento do outro no plano psíquico. Alado e alante, culturante, e culturado (GUIMARÃES, 2010, p.175.).

Eros que se relaciona sempre com o desejo (e com a falta que ele representa e com a angústia que implica), como vimos em Hesíodo e em Sócrates-Diotima. Impulso de unir-se com o outro, não apenas sexualmente, mas pela excitação do conhecimento e da verdade. Não a verdade platônica de Lísias ou Fedro, mas uma verdade sobre si, mesmo que sempre provisória e incompleta.

Filho de Poros e de Pênia, Eros como ânsia insaciável de expansão (MAY,1973, p.80),que não deseja ser libertada dela, mas tencioná-la sempre. Eros e desejo se opõem radicalmente ao mesmo tempo em que são dependentes entre si. Juntos, produzem sentidos para enfrentar a falta de sentido radical inerente ao regime do real, do desejo enquanto objeto faltoso da

estrutura. A angústia proveniente desta relação é um afeto, e um afeto que não engana, diz Lacan, pois possui relação estrutural com aquilo que constitui o sujeito, ou seja, sua falta.

O Eros da psicanálise, assim como o *philia* de Empédocles e do Eros de Erixímaco, tem relação direta com a morte, com o nada, com a destruição. Para o filósofo, o cosmo é constituído por duas forças – *philia*, ou amor, e *neikos*, destruição – que geram ações ora complementares ora contrárias às quatro raízes de todas as coisas – água, ar, terra e fogo. A primeira aglomera tudo o que existe em unidade sempre maiores, a segunda dissolve estas unidades para destruir suas estruturas. A tensão produzida pelo movimento simultâneo e divergentes dessas forças é a responsável pela existência dos diferentes seres no Cosmo.

Freud reconhece em *Esboço de Psicanálise* (1937) não apenas as semelhanças entre o *Philia* e *Neikos* de Empédocles e o Eros e Destruição de Além do Princípio de Prazer (1920), mas a possibilidade de que sua última teoria das pulsões não tenha sido tão original assim, refratária de leituras filosóficas em sua juventude. O pai da psicanálise fala da existência de duas pulsões, as eróticas ou de vida, que buscam unir e conservar, e as agressivas ou de morte, que buscam o retorno ao estado inanimado do sujeito. Os fenômenos da vida passam a ser explicados pela ação recorrente dessas duas pulsões. O primeiro abrigando o instinto sexual desinibido e o instinto de preservativo. Ao buscar a expansão, canaliza a energia libidinal de forma a fortalecer os laços sociais que tornam possível a vida em sociedade. Tânatos, ao contrário, visa o Neutro, o vazio, a ausência das tensões. É desejo de fuga, de escape, de obliteração, de não-ser. Ou como diz Marcuse:

O instinto de morte é destrutividade não pelo mero interesse destrutivo, mas pelo alívio de tensão. A descida para a morte é uma fuga inconsciente à dor e às carências vitais. É uma expressão da eterna luta contra o sofrimento e a repressão (MARCUSE, 1999, p.47).

A vida passa a ser definida como fruto do conflito e da conciliação entre as duas pulsões. Há de se notar que nenhuma delas atua isoladamente. Eros pode recorrer a pulsões agressivas e Tânatos a pulsões eróticas para atingirem suas metas.

Por fim, há de se notar também a relação estreita que o Eros da psicanálise possui com a linguagem. O desejo está sempre em articulação com as cadeias significantes do simbólico. Dessa forma, terá uma referência instável ao objeto, porque será sempre contingencial (JORGE, 2000, p.147). Mesmo quando o objeto do desejo é encontrado ele não se constitui como objeto exclusivo, pois uma série de outros pode ocupar um lugar semelhante junto ao sujeito. A essa falta que é a base da estrutura do desejo, Lacan dá o nome de *objeto a*. Ele é o objeto faltoso do desejo, para quem o seu encontro é, na verdade, um reencontro. No entanto, trata-se de um objeto que não existe enquanto tal, sendo possível ser chamado de causa do desejo apenas porque este mantém uma relação intrínseca à falta.

O *objeto a* representa o Outro absoluto, perdido como tal e só possível enquanto reencontro. Dessa forma, o caráter faltoso comparece cada vez que o sujeito reencontra o objeto, pois sua perda é sinônima da própria objetividade. Ele opera como o objeto ao redor do qual a pulsão se desloca e sobre o qual as fantasias são construídas.

Interessante observar nesta alegoria a relação intrínseca entre Eros e desejo, um se opondo radicalmente ao outro, mas tão dependentes de si. Na concepção de Lacan, o amor ambiciona produzir sentido para enfrentar a falta de sentido radical inerente ao regime do real originário, regime do desejo enquanto objeto faltoso da estrutura. É a cultura que irá oferecer os diferentes objetos e respostas para o desejo do sujeito, mas como o objeto primário está para sempre perdido, pois a falta é a base da estrutura, esses objetos e respostas serão sempre parciais, efêmeros, realocáveis, o que marca a primazia do significante sobre o significado.

Eros representa a passagem do que cessa de não se escrever para o que não cessa de se escrever, inscrito na intercessão entre o simbólico e o imaginário (JORGE, 2000, p.146). Sendo assim, ele é essencialmente produção de sentido, de um discurso fragmentado e infinito que irá demandar correspondência ou reciprocidade, mesmo imaginária, do Outro, como diz o aforisma lacaniano amar é querer ser amado. Um eterno caminhar em um labirinto de mal entendidos, sem saída.

1. 3 EROS, SEXUALIDADE E GÊNERO



BRANCUSI, Constantin. Princess X. 1920.

Com base nos conceitos e nos autores trabalhados, podemos definir o erotismo não como um significado, mas como o anseio por um significado que diga respeito ao gozar e ao seu desejo sexual, em cujo processo o sujeito se revele, a si mesmo e aos outros, produzindo novos significados e novas relações em um contínuo deslizar do significante.

Erotismo como discursividade, como ímpeto de colocar em curso o desejo e a angústia, de sair de si, de se projetar no Outro, de expandir e elevar a busca do gozo para algo além do próprio gozo; que desestabilize significados, que promova novos significantes, que alimente a *différance* derridiana, ou seja, que insira nas estruturas o excesso e a falta, o *traço*.

O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Repito-o: dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos (. . .) Trata-se de introduzir, no interior de um mundo fundado sobre a descontinuidade, toda a continuidade que esse mundo é capaz (. . .) A própria paixão feliz acarreta uma desordem tão violenta que a

felicidade de que se trata, antes de ser uma felicidade de que seja possível gozar, é tão grande que se compara a seu contrário, ao sofrimento (BATAILLE, 2014, p.42).

No erotismo, o sujeito se perde objetivamente ao se identificar com o objeto que se perde. Ele é o desequilíbrio que coloca o próprio ser em questão e em questionamento (BATAILLE, 2014, p.55), no qual é possível escapar, mesmo que de maneira fugaz, da ordem descontínua das individualidades. Perde-se a própria identidade, imiscuída na do outro. No lugar dela, o confronto com o que é heterogêneo, com o que se submete à unidade, em uma união sempre dissoluta.

Por essa razão, o erotismo será sempre invasivo e violento, excessivo, desordenador. É dessa forma que ele é capaz de emancipar o sujeito das amarras do indivíduo, do fascínio pela identidade e do poder normatizador do trabalho. Indissociável, portanto, da transgressão, manifesta na ruptura e na cumplicidade entre o cumprimento das leis e de sua violação e no reconhecimento de uma heterogeneidade profunda, de não submissão à própria imagem. Transgressão das normas, dos corpos e da frugalidade da vida, em constante decomposição, o que leva Bataille (2014, p.35) a dizer que o erotismo é a aprovação da vida até na morte.

Com a transgressão, os interditos. Ela os suspende sem suprimi-los; conjugados, tencionam os limites e possibilitam novas formas de vivência. Cada sociedade, aprendemos com Foucault, vai estabelecer seus próprios interditos, suas próprias regras e isenções, que serão rompidos e rearranjados com a força da transgressão, o que gerará novos interditos e assim por diante.

Se vemos nos interditos essenciais a recusa que o ser opõe à natureza encarada como uma dissipação de energia viva e como uma orgia de aniquilamento, não podemos mais diferenciar a morte da sexualidade. A sexualidade e a morte são apenas os momentos mais agudos de uma festa que a natureza celebra com a multidão inesgotável dos seres; uma e outra tem o sentido do desperdício ilimitado a que a natureza procede contrariando o desejo de durar, que é próprio a cada ser (...) Nunca, com efeito, os homens opuseram à violência (ao excesso de que se trata) um *não* definitivo. Em momentos de desfalecimento, eles se fecharam ao movimento da natureza: tratava-

se de um tempo de parada, não de uma imobilidade derradeira (BATAILLE, 2014, p.86).

O que Bataille chama de morte, em sua estreita ligação com o erotismo, é a passagem de uma descontinuidade à continuidade, a busca por romper e suprimir limites que faz com que a experiência erótica configure novas formas de vivência por meio deste excesso. Ele entende que toda energia não desenvolvida das formas vitais acaba por levá-las à destruição. Ela deve ser gasta pelo organismo mesmo que de maneira dispendiosa. O acaso, a contingência e a aleatoriedade tencionam o sujeito, e é neste processo de errância, de anormalidade, que somos capazes de criar formas radicalmente novas. O erotismo como potência capaz de desestabilizar modelos e estruturas homogêneas de sociedade, de estabelecer laços como a heterogeneidade, cuja representação máxima é a morte.

Bataille argumenta (2014, p.188) que há uma incompatibilidade profunda entre a vida sexual e a consciência ligada ao trabalho. Ao se definir por esta, o ser humano teve de não apenas moderar o excesso sexual, mas por vezes desconsiderá-lo ou maldizê-lo. Isso afastou o homem de uma consciência de si. Esta incompatibilidade é estrutural: o tempo dedicado ou submetido ao profano não se encaixa com o tempo sagrado do erotismo, pois respondem a lógicas diferentes. Contra a racionalidade instrumental do trabalho, a busca por um gozo que não recai no cálculo produtivista de maximização do prazer e minimização do desprazer, que está além deles. O sexo como espaço de excelência para o excesso, para o improdutivo e para a anormalidade.

O excesso da experiência erótica diz respeito àquilo que vai além do mensurável, do que rompe com medidas e recusa a lógica e o cálculo utilitarista, do que diz respeito à alteridade, não necessariamente à grandeza. É reconhecendo a natureza excessiva da vida sexual que se quebra o círculo da alienação do trabalho e do discurso científico objetificante rumo a uma consciência de si emancipada.

A sexualidade, qualificada de imunda, de bestial, é mesmo o que mais se opõe à redução do homem à coisa: o orgulho íntimo de um homem se liga a sua virilidade. Ela não responde de modo algum em nós àquilo que é o animal negado, mas ao que o animal tem de íntimo e de

incomensurável. É mesmo nela que não podemos ser reduzidos como bois à força de trabalho, ao instrumento, à coisa (BATAILLE, 2014, p.183).

Se Bataille vê na experiência erótica possibilidades de soberania de si e emancipação, Foucault vê no sexo a ação de um poder que age no interior do indivíduo e que o assujeita. Erotismo e sexualidade abordam questões e possibilidades diferentes a respeito do desejo, do gozo e da vivência sexual a partir das sociedades modernas. O primeiro como o cultivo de um desejo por laços intersubjetivos, por aquilo que é capaz de transgredir e recriar, que se revela a partir do que é velado, pela força do interdito. O segundo, como produção de acontecimentos que descrevem e organizam a vida sexual, constituindo a vivência e a autodeterminação do sujeito como portador de uma sexualidade.

Bataille argumenta que o regime do trabalho e da modernidade retirou dos indivíduos a possibilidade do erotismo, por serem de naturezas um tanto distintas. Foucault mostra como a sexualidade é o discurso *da* modernidade, que impondo padrões a respeito do que é normal e do que patológico, e constituindo assim não só a experiência sexual do sujeito, mas o definindo e o identificando como portador de uma sexualidade.

Apesar das distinções, os dois conceitos subentendem que o sexo e a experiência sexual são capazes de revelar uma verdade sobre o sujeito, mesmo que perene e provisória, mesmo que descoberta apenas para ser velada novamente. Há sempre um indivíduo, um corpo, uma identidade, uma história e um contexto capazes de modificar as relações intersubjetivas, de produzir novos discursos, novas transgressões, a criar novos valores e signos para o desejo e para o gozo.

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 (2003a) 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 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. 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.

O domínio do corpo a partir do dispositivo da sexualidade se deu a partir de um trabalho insistente da medicina, da escola, do exército, sobre o corpo das crianças, dos soldados, dos presos, dos homens e das mulheres em geral por meio da ginástica, do desenvolvimento muscular, da exaltação do corpo belo, da nudez etc. Ao produzir tal efeito, no entanto, também produz uma reivindicação do próprio corpo contra o poder, a saúde contra a economia, o prazer contra as regras da moralidade e do pudor (FOUCAULT, 2003a, p.146).

Foucault (2005,p.184) argumenta que as grandes estratégias de poder encontram as suas condições de funcionamento a partir de um conjunto de micro relações assimétricas entre os indivíduos ou entre grupos de indivíduos. Em vez de agir de cima para baixo e do centro para a periferia, submetendo a todos, o poder avança da periferia para o centro, de baixo para cima, em moto perpétuo, dando sustentação à autoridade. Em vez de esmagar e confiscar, ele incentiva e faz produzir. Em vez de funcionar negativamente, por confisco e por coleta, ele funciona positivamente, dinamizando, incrementando as forças e os recursos existentes. O indivíduo não é o outro do poder: é um de seus primeiros efeitos. Somos, simultaneamente, efeito do poder e seu centro de transmissão. O poder passa através do indivíduo que ele constituiu.

O conceito de dispositivo (2005, p.245) destaca este duplo agir das relações de poder: um processo de sobredeterminação, pois cada efeito, independente se desejado ou se positivo, estabelece uma relação de

ressonância com outros efeitos e exige novas rearticulações, novos reajustes dos elementos e dos atores e um processo perpétuo de preenchimento. Cada ofensiva contrária gerará um novo impulso de retomada, de nova configuração, não sob a forma de controle-repressão, mas de controle-estimulação. O poder, longe de impedir o saber, o produz.

Em sua *História da Sexualidade* (2003a, p.24), o filósofo francês mostra como os discursos proibitivos do vitorianismo em relação ao sexo e ao corpo tiveram um contra-efeito: ao tornar o sexo, a partir do século XIX, objeto de preocupação e análise, alvo constante de vigilância e controle, o poder produziu também a intensificação dos desejos sobre o próprio corpo. Tendo em conta essa microfísica do poder, Foucault questiona, em sua *História da Sexualidade*, quais os mecanismos positivos que, produzindo a sexualidade desta ou daquela forma ao longo da história, podem e puderam ocasionar efeitos de miséria. A ênfase não é na repressão sexual, mas nos aspectos positivos que permitem mudanças e geram reestruturações.

Em todo caso, a hipótese de um poder de repressão que nossa sociedade exerceria sobre o sexo e por motivos econômicos revela-se insuficiente se for preciso considerar toda uma série de reforços e de intensificações que uma primeira abordagem manifesta: proliferação de discursos, e discursos cuidadosamente inscritos em exigências de poder; solidificação do despropósito sexual e constituição de dispositivos suscetíveis, não somente de isolá-lo, mas de solicitá-lo, suscitá-lo, constituí-lo em foco de atenção, de discursos e de prazeres; produção forçosa de confissão e, a partir dela, instauração de um sistema de saber legítimo e de uma economia de prazeres múltiplos. Muito mais do que um mecanismo negativo de exclusão ou de rejeição, trata-se da colocação em funcionamento de uma rede sutil de discursos, saberes, prazeres e poderes; não se trata de um movimento obstinado em afastar o sexo selvagem para alguma região obscura e inacessível mas, pelo contrário, de processos que o disseminam na superfície das coisas e dos corpos, que o excitam, manifestam-no, fazem-no falar, implantam-no no real e lhe ordenam dizer a verdade: todo um cintilar visível do sexual refletido na multiplicidade dos discursos, na obstinação dos poderes e na conjugação do saber com o prazer (FOUCAULT, 2003a, p.82).

O discurso sobre o sexo da *scientia sexualis* não é apenas um discurso sobre o ato sexual. Sob tal pano de fundo, é possível perceber toda uma tecnologia da vida, ao ser o sexo um ponto importante de disputa política. Afirmar que fazemos sexo, que temos uma sexualidade e de afirmá-la no espaço público passar a ser uma questão política de alta relevância. A sexualidade diz respeito às disciplinas do corpo – ajustamentos, economia de energia e distribuição de forças –, à regulação das populações, a uma série de micropoderes que possibilitam a vigilância e o controle sobre a relação que os homens têm consigo mesmos. É matriz das disciplinas e princípio das regulações (FOUCAULT, 2003a, p.158-159). Daí a importância de se observar os discursos, pois eles são a materialidade das relações de poder.

Possuir uma sexualidade própria não diz respeito a um projeto individual, de escolhas voluntárias ou a um sentimento natural da libido, mas a formas diferentes de internalização dos discursos da *scientia sexualis*, que não apenas descreve corpos, histórias e identidades, mas produz seus objetos. A relação de poder já se instaura no desejo. Neste sentido, o detentor do discurso (como Lacan demonstra no seu estudo sobre a relação de objeto) é o seu incitador por excelência, aquele que irá dar significado e estrutura a ele. Foucault diz que o discurso não é apenas aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo. É aquilo que é objeto dele. “O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos nos apoderar” (FOUCAULT, 1996, p.10).

Quero dizer que em uma sociedade como a nossa, mas no fundo em qualquer sociedade, existem relações de poder múltiplas que atravessam, caracterizam e constituem o corpo social e que estas relações de poder não podem se dissociar, se estabelecer nem funcionar sem uma produção, uma acumulação, uma circulação e um funcionamento do discurso. Não há possibilidade de exercício do poder sem uma certa economia dos discursos de verdade que funcione dentro e a partir desta dupla exigência (FOUCAULT, 2005, p.179).

Já Judith Butler (2003) pensa essas questões por meio de uma teoria de gênero. Enquanto o conceito foucaultiano de sexualidade, fundamentalmente crítico, busca entender como os indivíduos são sujeitados e constituídos pelo poder, a noção de gênero explica de que forma os sujeitos, por meio das suas

experiências interiores com o sexo, lidam e subvertem tais normas, abrindo espaços para outras vivências.

Tal conceito está muito mais próximo do erotismo de Bataille, pois em ambos, a compreensão do sexo como uma forma de reconhecimento do outro e de desarticulação de uma identidade própria, fixa, abrindo espaço para aquilo que as normas não são capazes de determinar no interior do sujeito. Bataille (2014, p.55) fala em desequilíbrio, em se identificar com o objeto que se perde e ser perder também. Butler, em sermos, como corpos, sempre algo mais do que nós mesmos e sermos também algo outro (BUTLER, 2004, p.19).

Em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003), Butler discute as possibilidades de uma compreensão de gênero que subverta a ideia de identidade sexual como representação binária dos sexos. Distingue sexo de gênero, o primeiro como uma construção determinada biologicamente e o segundo como construção determinada culturalmente. Para ela, o sistema binário masculino/feminino depende de um aparato ideológico que equipare gênero e sexo, o primeiro espelhando o segundo e este restringindo o primeiro. Romper com tal correlação é permitir que gênero surja como espaço de múltiplas possibilidades.

O gênero é uma totalidade cuja complexidade é permanentemente protelada, jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerada. Uma coalizão aberta, portanto, afirmaria identidades alternativamente instituídas e abandonadas, segundo propostas em curso; tratar-se-á de uma assembleia que permita múltiplas convergências e divergências, sem a obediência de um telos normativo e definidor (BUTLER, 2003, p.37).

O sexual é compreendido aqui dentro uma teoria performativa, em que ações subjetivas podem fragilizar e romper com normas, produzindo um gozar que subverta o sistema binário e seus interditos. A performatividade definida como uma estrutura de repetição contínua de determinações normativas, cujas práticas de subversão podem expor as práticas que sustentam tal estrutura binária. As *drag queens* ou as práticas de *cross-dressing* seriam exemplos

dessas formas de se desestabilizar identidades, de se operar uma dupla inversão capaz de revelar aspectos da experiência de gênero falsamente naturalizados.

Assim como Foucault, Butler entende que a identidade é uma questão política central nas sociedades modernas. Ela também é tributária da noção de poder, em que as suas relações não podem ser compreendidas apenas como opressivas, mas também como positivas, pois produzem o sujeito sobre o qual o poder age. Neste sentido, nem todas as formas de dominação são formas de opressão. Dada a onipresença do poder, ele existe em uma relação direta com seus múltiplos pontos de resistência. Ela advém dele, dos jogos de forças que o empurram para múltiplas direções, resultando também em efeitos inesperados.

O termo *queer* ilustra bem este ponto, ao ter seu significado original, pejorativo, ressignificado por movimentos LGBTs e por uma teoria que pretende desestabilizar o entendimento de uma identidade fixa ou estável. Assumir um gênero é um feito que deve ser continuamente reafirmado e deve-se esperar também uma variedade de configurações incoerentes, que excede e desafia as injunções que as criou (BUTLER, 2003, p.185).

Tal submissão a uma identidade de gênero estável, fixa, argumenta Butler, melancoliza os sujeitos. A verdadeira violência do poder não vem dos mecanismos clássicos de coerção, mas de uma regulação social melancólica em que o sujeito passa a acusar a si mesmo em sua própria vulnerabilidade, por um discurso que não é dele próprio, mas que o constitui. Dessa forma, seríamos constituídos por objetos que não conseguimos integrar plenamente e que podem voltar-se contra nós com uma violência paralisante, como o caso da melancolia. O que Butler coloca em perspectiva aqui é compreender em que medida a sexualidade é algo que o sujeito conchama para si mesmo e em que medida ela é um meio que reclama o sujeito, despossuindo-o, desestruturando-o. É preciso transformar esta consciência da própria vulnerabilidade em ação política, subvertendo o poder e assumindo para si um gênero.

As definições de erotismo, em Bataille, de sexualidade, em Foucault, e de gênero, em Butler são três estratégias filosóficas diferentes (e, como vimos, também complementares) de se compreender o sexo e a experiência sexual em

sua relação formadora e constituinte do sujeito, este sempre possuidor de um corpo, de uma história e de uma identidade, com todas as suas implicações. De se compreender qual o papel da Cultura (e de cada cultura) na construção de discursos, de saberes e de normas a respeito da conduta sexual — e também as possibilidades de rupturas e de interditos.

Vimos em *O Banquete* não um entendimento sobre Eros, mas uma busca por um, por meio de uma série de discursos, de possibilidade e de nuances a partir de recursos como o mito, a poética, a ciência, a filosofia. Com suas falas permeadas por interrupções, lembranças, esquecimentos e crises de soluço, *tentam* significar aquilo que parece estar sempre fugidio, sem início, sem fim. Eros como mediador, intermediário entre o divino e mundano, como o heroísmo manifesto na linguagem.

Na psicanálise, Eros como construtor da cultura, como a sexualidade que inclui o reconhecimento do Outro no plano psíquico. Eros também como mediação, entre o inconsciente e o consciente, com todas as suas implicações. Em ambos, a compreensão de que ele nunca está só. Caminha lado a lado com o desejo, conjuga-se com Tântatos, é apolíneo e é dionisíaco, é dominante com *logos*, dominado por *pathos*.

A pesquisa compreende, a partir dos autores trabalhados, o erotismo não como um significado, mas como o anseio por um significado que diga respeito ao gozar e ao seu desejo sexual, em cujo processo o sujeito se revele, a si mesmo e aos outros, produzindo novos significados e novas relações em um contínuo deslizar do significante.

A experiência erótica como discursividade, como ímpeto de colocar em curso o desejo e a angústia, de sair de si, de se projetar no Outro, de expandir e elevar a busca do gozo para algo além do próprio gozo; que desestabilize significados, que promova novos significantes, que alimente a *différance* derridiana, ou seja, que insira nas estruturas o excesso e a falta, o *traço*. Que rompa, que transgrida, que promova novos significantes e significados.

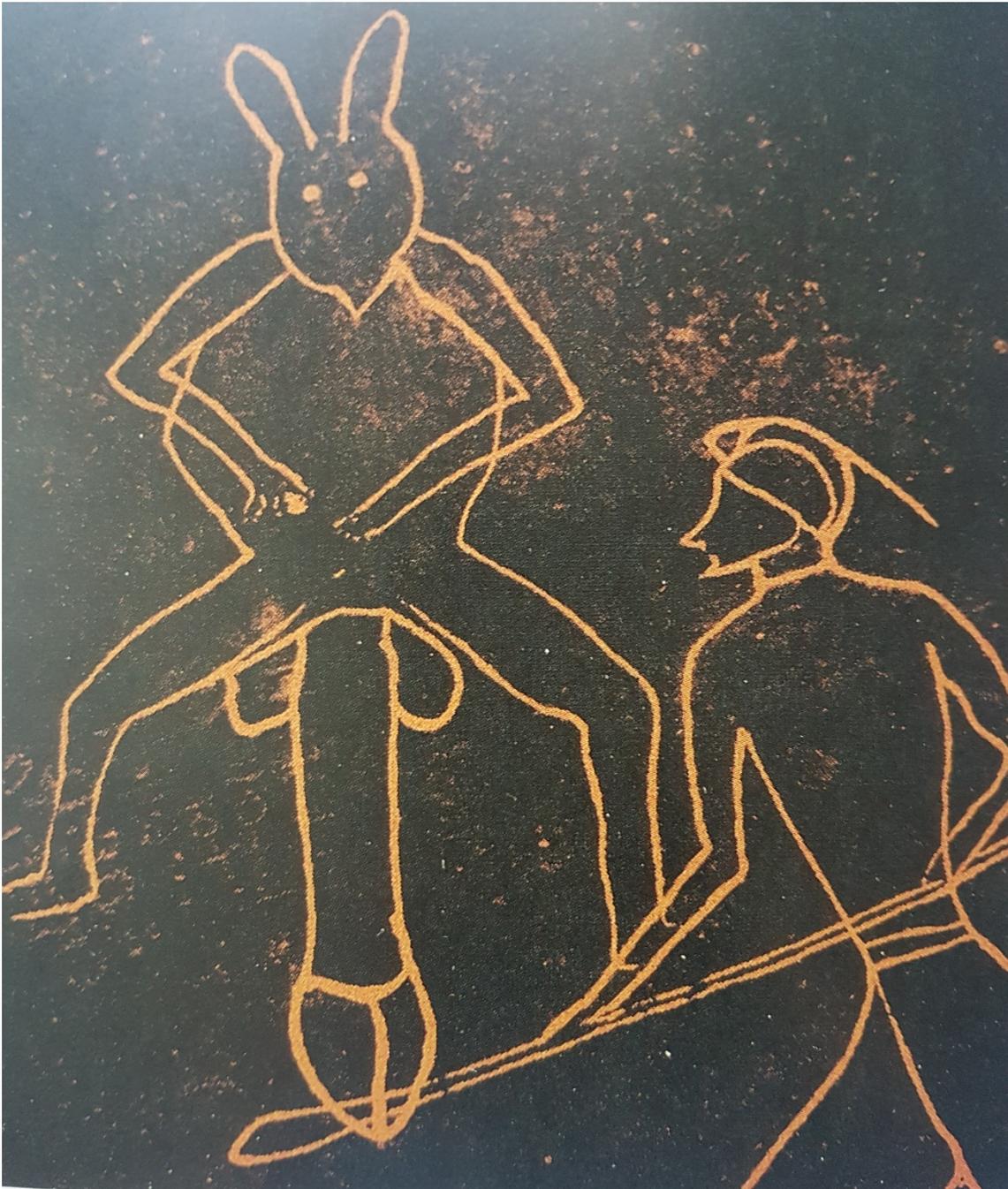
Este falar carrega sempre consigo a internalização de uma gramática do desejo, na qual o poder opera e estabelece as condições (e as possibilidades de ruptura) nas quais o sujeito irá manifestar o seu gozo. Dessa forma, a experiência

erótica nunca está desassociada de uma cultura específica na qual se insere, pois é a ela que o erotismo irá responder.

Esta pesquisa se propõe a investigar o espaço da experiência erótica na pornografia. Uma vez definido o que é esta experiência – discursividade que produz novos significados e rupturas a respeito do gozo, do desejo, em uma relação entre sujeitos – é preciso levar em conta também o conceito de pornografia, os discursos hegemônicos que disciplinam e normatizam sobre o sexo e sua experiência, o conceito de erotismo midiaticizado, ou seja, a forma específica com a qual os meios de comunicação e a indústria cultural se utilizam de elementos eróticos para um produzir um tipo particular de erotismo, o surgimento de uma indústria pornográfica e seu impacto nas representações acerca do sexo.

Como veremos a seguir.

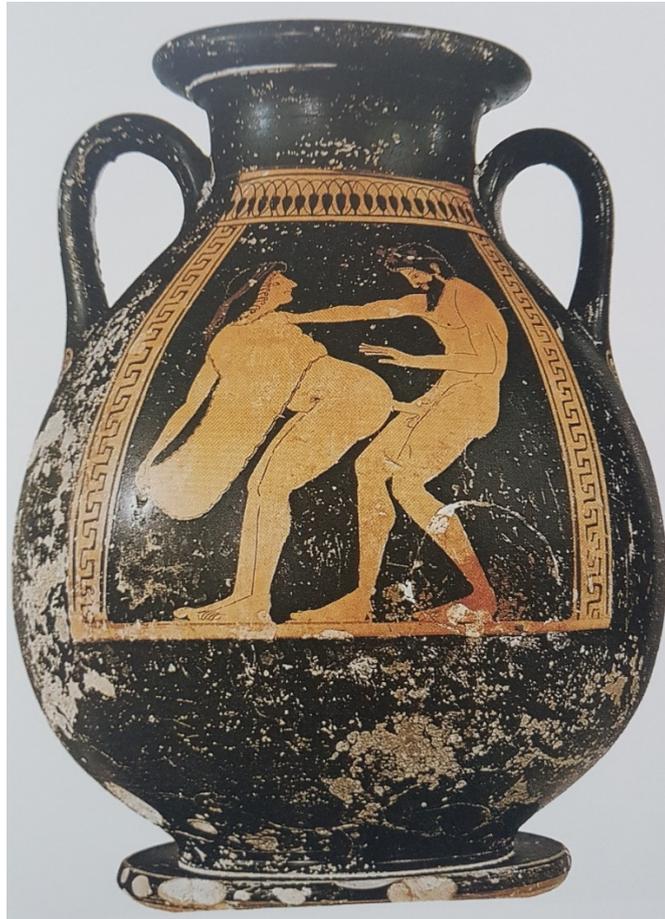
2. O DIONISÍACO, O LIBERTINO E O PORNOGRÁFICO



Pintura rupestre encontrada em Fezzan, datada de 5000 a. C.

A descrição do sexo talvez seja tão antiga quanto o próprio ato sexual. Da mesma forma, o uso de ilustrações ou textos explícitos com o objetivo de excitar ou entreter o público também não é algo recente. Cenas de sexo podiam ser vistas nas paredes dos bordéis de Pompéia, pichações de cunho sexual e político eram constantes nas ruas de Roma, assim como esculturas que representavam o deus Príapo. As obras de Aristófanes, Horácio, Ovídio, Petrônio

e tantos outros também narram relações sexuais altamente explícitas para os padrões da época, o mesmo para o Cântico dos Cânticos de Salomão. Na cultura oriental, o Kama Sutra e As Mil e uma Noites também são exemplares de que tais narrativas ou imagens, de uma forma ou de outra, estiveram presentes em diversas (senão todas) culturas, espaçadas histórica e geograficamente.



Ânfora grega do século V a. C

O mesmo, no entanto, não pode ser dito a respeito da regulamentação, censura ou proibição desse conteúdo explícito sobre o sexo, um fenômeno muito mais recente, tipicamente ocidental e com data e lugar específicos. Apesar, como visto, do desejo, do erotismo e da representação do sexo poder ser encontrada em praticamente todos os tempos e culturas, a pornografia, como gênero distinto de representação e como categoria legal, só surge no século XVI, desenvolvendo-se junto à cultura do material impresso, quando esta possibilita a um público muito mais amplo o acesso aos textos e ilustrações (HUNT, 1999, p.11). A história da pornografia é também a história de sua regulamentação, seja pela Igreja, pelo Estado ou pela Indústria. Seu significado político e cultural e seu

entendimento como categorias próprias de pensamento e de gênero literário são indissociáveis das tentativas de censura e de regulamentação.

O primeiro uso do termo se deu em 1796 por Rétif de la Bretonne em seu tratado *Le Pornographe*, que visava regulamentar a prostituição. Pornográfico vem do grego *pornê*, prostituta. Apenas posteriormente que adquire o significado atual, de representação, seja por meio de escritos, desenhos, fotos ou filmes, explícita de órgãos ou do ato sexual com objetivo de provocar excitação no receptor. *Pornographique, pornographe e pornographie*, neste novo sentido, datam de 1830, segundo o *Trésor de la langue française*. No inglês, a palavra – e variáveis como pornográfico e pornógrafo – aparece pela primeira no Oxford English Dictionary em 1857.

Em seu sentido moderno, portanto, o termo só foi definido no século XIX. Tem, apesar disso, suas fontes principais de produção e de censura na Itália do século XVI, especialmente com Aretino, e na França e Inglaterra dos séculos XVII e XVIII, com antecedentes datando da Grécia e da Roma antiga. Mesmo com seu conceito definido historicamente, como categoria o termo esteve e está sujeito a uma série de conflitos e mudanças. Isso porque, como afirma Hunt, a pornografia "especifica um argumento, não uma coisa, e designa uma zona de batalha cultural" (1999, p.13). A sua produção, circulação e recepção, longe de serem espontâneas, fazem parte de um intenso jogo de conflitos, no qual a regulamentação (executada por diferentes agentes e objetivos ao longo da história) cumpre papel fundamental.

A pornografia constitui-se a partir de sua regulamentação e da existência de um mercado para as obras impressas. Os esforços das autoridades religiosas e políticas para regulamentar, censurar e proibir os trabalhos contribuíram, por um lado, para sua definição e, por outro, para a existência de um público leitor para tais obras e de autores empenhados em produzi-las. A censura intensificava o desejo dos leitores (Ibidem, p.20).

É preciso distinguir, portanto, uma cultura pornográfica de uma cultura dionisíaca e de uma cultura libertina, em que o contexto, os propósitos e as relações dessas imagens com o público – tanto para quem produz quanto para quem recebe – são muito diferentes.

Este capítulo irá abordar estas três lógicas distintas de se representar e narrar o sexo e o prazer – a dionisíaca, a libertina e a pornográfica. A primeira de cunho religioso/espiritual, a segunda de cunho filosófico e moral e a terceira de cunho comercial/industrial.

2.1 A CULTURA DIONISÍACA



Sileno praticando bestialismo. Vaso grego, 560 a. C

A cultura grega helênica – seja no período arcaico, helênico ou helenístico – está envolta em representações gráficas, cênicas, literárias, populares e religiosas do sexo, do desejo e do prazer. Por trás delas, uma compreensão do sexo e da sensualidade que não diz respeito a uma só faceta da experiência subjetiva do homem, mas a toda sua vivência. A esta compreensão ampla, global e irrestrita do sexo e dos jogos de prazer daremos o nome de Cultura Dionisíaca.

As raízes da mitologia grega expõem uma cultura festiva, hedonista e sensual (KRAUSE, 2007, p.12). Zeus é quem melhor encarna esse espírito: transformou-se em touro para raptar Europa, filha do rei da Fenícia, e desta relação sexual gerou Minos, Radamantes e Sarpedon. Para seduzir Leda, rainha de Esparta, transformou-se em cisne, tendo gerado os gêmeos Cástor e Pólux e Helena e Clitemnestra. Metamorfo, fez-se de mortal para seduzir Sêmele e gerar Dionísio. Com Alcmena, fingiu ser seu marido. Transformou-se em chuva de ouro

para conquistar Danae; em nuvem para seduzir Io. Zeus ainda se envolveu com a ninfa Maia e as deusas Menemósida, Têmis, Dione, Deméter e outras.

O deus maior do Olímpo não é exceção em uma cultura marcada por Pã, Príapo, sátiros, bacantes, totens de fertilidade e festivais de culto ao falo. Como vimos no primeiro capítulo, o erotismo permeia toda a cultura grega e é elemento unificador. Um exemplo claro disso é a figura do herói, ele mesmo fruto da união entre deuses e mortais.

O que seria então, os deuses? Por essa via, os deuses são narrativas, cartas românticas e eróticas entre a Vida e a Morte. São potências que exercem poder sobre a vida humana fomentando a alteridade e fazendo surgir os preceitos culturais. Os deuses levam os mortais a se unirem e compartilharem de um arcabouço existencial em comum, permitindo, também aos mortais, narrativas e histórias (MACEDO, 2013, p.4).

De todas estas relações eróticas, a que diz respeito a Dionísio é a que melhor ilustra um modo de vivenciar o sexual, seja por sua história, seja pelo que ele representava para a Grécia clássica. Dionísio é o deus da exuberância, da embriaguez, do frenesi. Deus do vinho, da música, divindade capaz de desencadear nos mortais um transbordar de gozo e de energia, de fertilidade e de vida.

As Bacantes (2014), tragédia grega escrita por Eurípedes no século V a. C, narra a história de Dionísio. *Ilíada* (2013), de Homero, é outra obra clássica a contar sobre seus feitos. Em uma de suas muitas aventuras amorosas, Zeus se apaixona por Sêmele, filha de Cadmo, rei de Tebas, com a deusa Harmonia. Enciumada, a deusa Hera, esposa de Zeus, disfarça-se de criada de Sêmele para convencê-la a revelar quem era o homem, pois Zeus, para seduzi-la, fingiu-se de mortal. Ao convencer o deus a revelar a sua verdadeira identidade, Sêmele é morta por um raio, já que nenhum mortal é capaz de presenciar uma divindade em sua forma plena. Dionísio, que estava no ventre de sua mãe, sobrevive ao raio porque Zeus continuou a gestação carregando seu filho na coxa. Desta segunda gestação, Dionísio torna-se também um imortal.

Outra versão narra que Dionísio é filho de Zeus e Perséfone. Sua primeira forma foi como Zagreu, a quem o pai tomara como seu favorito e sucessor. Para

proteger de Hera o seu filho, Zeus o tira de Perséfone e entrega aos cuidados de Apolo para que fosse criado junto com os Curetes, nas florestas do Parnaso.

Quando Hera descobre o paradeiro de Zagreu, a deusa desce ao Hades e ordena que os titãs matem e despedacem a criança. E assim o fizeram, cozinhando suas carnes em um caldeirão para em seguida devorar. Atraída pelo barulho dos Curetes, Perséfone se debruça com a cena do filho morto e clama para Zeus restitua a vida de Zagreu. O deus aniquila com seus raios os titãs e das cinzas misturadas com a carne que tinham comido encontra o coração de Zagreu ainda palpitante. Atena consegue salvá-lo e, com uma poção dada a Sêmele, ela fica grávida.

Após seu nascimento, Dionísio, divindade frágil, é obrigada a fugir tanto dos imortais quanto dos mortais. Hermes é encarregado de levá-lo a Orcômeno, onde reside o rei Atamante e Ino, irmã de Sêmele, para que se mantenha a salvo de Hera. Quando a deusa descobre o paradeiro de Dionísio, ela enlouquece todos os mortais da cidade que o acolhera.

Criança frágil, despedaçada, atingida pela cólera e marcada pela fuga. A *Ilíada*, de Homero (2013), narra o desembarque de Dionísio e seu cortejo de Sátiros e Bacantes na Trácia, onde é aprisionado pelo rei Licurgo. Ameaçado, foge para o estrangeiro, onde é abrigado por Tétis. Em *As Bacantes* (2014), acompanhamos o seu retorno à Tebas, onde é tratado como um mortal por Penteu, rei e sobrinho de Sêmele. Para prová-lo errado, Dionísio dissemina a loucura entre as mulheres da cidade, causa comoção e desordem pública, destrói o palácio e causa a morte de Penteu. O filho de Zeus, o último a adentrar no Olímpo, vence o rei que questionou sua genealogia e seu poder.

E, inusitadamente, é esse deus sem lugar certo definido dentro dos paradigmas míticos gregos que se torna a divindade mais poderosa do século V a. C. – época inaugurada pelas Guerras Médicas na qual aconteceu os grandes festivais trágicos, o nascimento de Sócrates e da filosofia, a escrita das *História* de Heródoto e da obra de Tucídides e é encerrada pela Guerra do Peloponeso. Dioniso é o deus mais cultuado no século em que o *logos* distanciara-se do *mythos* e criava uma possibilidade de vida na qual os mortais estavam um pouco mais distantes dos deuses e tinham mais poder para decidir acerca da

própria vida. Nesse período não havia mais dúvida acerca do caráter divino de Baco (MACEDO, 2013, P.11).

Macedo (2013, p.14) mostra que a partir do século V a. C o culto dionisíaco se torna uma das religiosidades mais poderosas da Grécia. Isso porque a ascensão divina de Dionísio se difere das demais ao apresentar uma relação nova entre deuses e mortais, em que estes possuem um poder muito maior que no culto das outras divindades. Ela cita (2013, p.20) como argumento histórico a origem da Pólis e o governo dos tiranos, em que os legisladores romperam com a estrutura aristocrática e realizaram reformas em que os homens passaram a se reconhecer como iguais. O culto dionisíaco, mais abrangente que os demais, foi instrumento importante neste processo.

A Pólis que surge a partir do século V a. C, com ênfase na filosofia, na democracia, nas ciências e na retórica, marca a passagem de um discurso mítico, o qual a existência dos homens é dependente dos deuses, para um discurso pautado pelo *logos*, no qual são constituídos um novo sujeito e um novo entendimento de sua condição mortal, pautado pela brevidade da vida. A filosofia como preparação para a morte, vemos a partir de Sócrates, é um exemplo desta nova configuração.

O culto dionisíaco conseguia se estabelecer como um espaço tanto do *mythos* quanto do *logos*. É neste contexto que o surgem os grandes espetáculos trágicos, a quem Dionísio era o grande homenageado. A etimologia da palavra tragédia mostra a junção de duas palavras –τράγος, bode, e ᾠδή, canto. Ela é portanto, a canção dos bodes, os Sátiros que acompanham Dionísio em suas orgias. Tanto nos cultos quanto nas tragédias, as duas visões de mundo se fazem presentes. A catarse promovida pelo espetáculo trágico, com sua prática curativa, se dá na junção de um universo religioso em que o mortal possui um papel ativo, ao ser o executor da violência, e um papel passivo, pois também reconhece que possui pouco ou nenhum poder frente aos deuses controladores do seu destino.

O contexto do qual emerge o espetáculo trágico é composto, por um lado, da afirmação de um discurso no qual os homens detêm poder e se reconhecem como sujeitos responsáveis por suas ações, por outro, do fortalecimento e afirmação na religião grega de uma divindade

dotada de uma parte mortal. Pensando nessa correlação é difícil aceitar que, aleatoriamente, uma divindade gestada por uma mortal ganhe poder como potência religiosa no mesmo período em que os mortais elaboram uma organização social e uma forma de pensar que apresenta certa autonomia frente aos deuses, um poder de decidir acerca da vida sem estar completamente ligado às divindades (MACEDO, 2013, p.22).



Sátiro sendo representado em afresco na Pompeia, século 1 d. C

Em o Nascimento da Tragédia, Nietzsche (2007, p.53), aproxima a arte da religião grega. Mais que uma expressão da subjetividade, a criação artística é a potência com a qual pode-se perpetuar a vida. As divindades gregas são um exemplo estético a ser seguido ao representarem a aporia da existência humana e a frugalidade da vida. A tragédia, expressão sublime grega e encontro entre arte e religião, é para o filósofo, o encontro entre o dionisíaco e o apolíneo, duas forças contraditórias, um polo destrutivo e outro construtor, que se complementam e produzem novos significados.

Apolo, divindade da luz, representa a ordem, a forma, a organização e o embelezamento da vida (NIETZSCHE, 2007, p.26). Dionísio, deus da embriaguez, do excesso e do gozo, representa a dor e dilaceração e reproduz, por meio da música, o Uno originário, a essência mais íntima e profunda do ser. O impulso apolíneo (NIETZSCHE, 2007, p.32) é uma forma de contemplar a vida que permite ao homem perpetuá-la e ter uma existência estética sublime, que seduz os homens para a vida legitimada pelos deuses. Já o impulso dionisíaco, ao querer destruir a realidade de Apolo, permite que os mortais reconheçam as fragilidades que ameaçam a própria vida. Ele desfragmenta e destitui a ordem, para que os meios de constituição da vida social não sejam perpetuados. Como mostra *As Bacantes*, Dionísio é um deus de redenção. Após manipular os cidadãos a matar Penteu, seu rei, ele os acolhe no sagrado. A tragédia narra o momento em que Dionísio é escolhido como seu soberano.

O nascimento do trágico, para Nietzsche (2007, p.30), é o momento em que os polos opostos aparecem com o mesmo esplendor. Sozinhos, não sustentam à cultura, pois o apolíneo leva à individuação extrema, eliminando o espaço da alteridade. Já do dionisíaco sozinho, levaria à destruição dessa mesma cultura. Apolo civiliza Dionísio enquanto este se apropria do *logos* para lutar contra aquele.

O que Nietzsche define como o encontro do apolíneo com o dionisíaco é um confronto sobre quem será o vencedor, quem deterá o poder sobre o que há de mais temeroso na vida, impondo seu poder sobre os mortais. Podemos vislumbrar uma luta pelo poder do Cosmos de Zeus, pois ambos os deuses, irmãos, ao deterem o poder de manipular o que mais assombra os mortais, podem reger a vida dos mortais e dos imortais. O nascimento do trágico é o nascimento de uma realidade cujos polos opostos aparecem com a mesma força e o mesmo esplendor, não havendo a sobreposição do poder de um polo sobre o outro. Se no mundo apolíneo a força dos Titãs era um dos polos de negação da vida controlada, cuja aparência e a manifestação dele estavam sob o jugo de Apolo, Dionísio aparece com uma força sem precedentes (MACEDO, 2013, p.181).

Se na tragédia vemos que Dionísio não pode ser representado sem Apolo, na epopeia, ele não pode ser pensado sem Hades, seu adversário e seu complemento. Bebê despedaço e mortal transformado em divindade – o último

a adentrar o Olímpo – Dionísio é o deus da vida e, por isso mesmo, deus da dor e da dilaceração, da embriaguez que torna a ordem possível, mas que também a subverte. Nunca sozinho, representa prazer e desprazer, morte e vida. Nietzsche fala que do seu sorriso surgiram os seres olímpicos e de suas lágrimas os homens (2007).

Na sua existência de deus desmembrado, Dioniso possui a dupla natureza de um demônio cruel e selvagem e de um soberano clemente e benigno”. Dioniso e Hades, Apolo e Dioniso ou, em outros termos, vida e morte, luz e sombras, construção e destruição, alegria e dor, prazer e desprazer, laceração e gozo. É assim que se desdobram o jogo e a luta dos diferentes fenômenos e dos diferentes estados na sua infundável, iterativa e paradoxal harmonia (ALMEIDA, 2007, p.57-58).

2.1.2 A literatura antiga



Dionísio e Ariadne, de Carracci, 1602 d. C

Em *A Poética* (2015), Aristóteles mostra que a comédia grega nasce da tradição religiosa das dionísias, as festas anuais em honra de Dionísio. Durante o culto do falo, longos cortejos conhecidos como falofórias eram realizados em

honra do deus. Nelas, cada família empunhava um falo e cânticos e gracejos obscenos eram trocados. Depois do ritual, que consistia em levar o falo para o deus e, dessa forma, tomar parte de sua ressurreição, uma vez que ele havia sido esquartejado pelos titãs, havia nos festejos uma série de atividades, incluindo as farsas rústicas, esboços das comédias áticas.

Delas, tem-se conhecimento de duzentos e setenta e sete títulos de quarenta e um autores (ALEXANDRIAN, 1991, p.12). Seu primeiro mestre foi Crátinos, nascido em 519 a.C., autor de 21 comédias e seis vezes vencedor nos jogos dionisiacos. Depois dele, surgiram diversos outros nomes importantes, como Ferécrates, que escreveu peças sobre o impudor das cortesãs e Êupolis, comédia satírica sobre um jovem que se prostitui com homens ricos com o apoio dos pais.

O único autor, no entanto, que chegou até nós com peças completas foi Aristófanes, o grande mestre da comédia. Suas obras-primas, *Lisístrata* (2010) e *A Revolução das Mulheres* (2000) possuem cenas e diálogos recheados de obscenidades. Na primeira, vemos Lisístrata convocar para as mulheres de Atenas para a Ágora com uma proposta de dar fim à guerra de Peloponeso: uma greve de sexo. Elas ocupam a Acrópole e sequestram o fundo destinado para a guerra enquanto a heroína tenta acalmar os ânimos tanto das suas companheiras quanto dos homens, todos sedentos por sexo e à procura de subterfúgios para driblar o pacto que fizeram. As encenações são carregadas de sensualidade cômica, como na cena em que Mirina recebe seu marido, o guerreiro Cinésias, com beijos, carícias e roupas despidas até chegar no momento do sexo, quando ela se furta e nega os avanços do esposo. Na peça, os órgãos e os atos sexuais têm nomes especiais. A bunda, por exemplo, é o Aristopovo (*aristodemos*) porque pertence tanto a plebeus quanto patrícios. O pênis é o grão-de-bico, a vagina é ora a andorinha, ora o ouriço-do-mar e assim por diante.

Já a segunda peça conta a história de Praxágoras, esposa de um velho sicofanta. Ela se junta com outras mulheres e, disfarçadas de homens, com barbas postiças e as roupas dos maridos, dirigem-se à assembleia da cidade e votam perante os magistrados pela entrega do governo da cidade às mulheres. De posse do poder, ela expõe seus decretos: comunhão de bens e de sexo. Não

será permitido a mulheres dormir com homens belos e grandes sem antes o fazerem com os feios e os pequenos. Para os homens, a mesma regra, como mostra uma cena em que três velhas interrompem "em nome da lei" o cortejo de um homem a uma mulher mais jovem e o obrigam a "remar com dois remos" com duas delas. No final da peça, o marido de Praxágoras é convidado para um banquete das mulheres, no qual uma delas arrasta-o e berra o grito das bacantes: evoé!

Já a narrativa em prosa grega se origina dos contos milésicos, facécias sobre os hábitos sexuais dos habitantes de Mileto (ALEXANDRIAN, 1991, p.16). Elas permaneceram apenas na oralidade por muito tempo, até Aristides de Mileto compilá-las em um livro, os Contos Milésicos, no século II a. C, posteriormente traduzido em latim.

Na poesia, temos Álcman, inventor das canções eróticas, Aléxis, o cinedólogo, Sótades, que escreveu seus versos não para o canto, mas para a leitura. De seu nome surgiu o termo literatura sotádica para designar os versos, tanto em prosa quanto em poesia, com conteúdo licencioso ou obsceno.

Mas o grande poeta grego da Antiguidade é Meléagro, cuja obra é carregada de paixão sexual e arrebatamento. Dedicou diversos poemas à esposa, à cortesã e acerca da pederastia, refletindo sobre as possibilidades e limitações do amor para com os rapazes.

Outro notório escritor foi Luciano, nascido em 125 d. C, no Eufrates. É dele o livro pornográfico mais antigo, *Diálogo das Cortesãs*. A etimologia da palavra pornográfico nos traz a palavra grega *pornê*, que significa prostituta e se refere aos escritos que narram as atividades da prostituição. Antes de Luciano, o termo era utilizado para se designar a técnica de pintura dos quadros eróticos de Parrásio, porque os seus modelos eram prostitutas (ALEXANDRIAN, 1991, p.20).

A contribuição dos romanos para narrativas eróticas também não deixa nada a desejar, tanto em termos de quantidade quanto de qualidade. Assim como os gregos, a origem dessas obras remonta uma tradição popular, a dos fesceninos, nome dado por conta da região em que se tem notícia de sua gênese, Fescênia, cidade da Etrúria. São versos licenciosos improvisados em

versos saturninos por lavradores em festas rústicas. Segundo Horácio, no livro II de suas Epístolas, havia uma literatura fescenina composta essencialmente de obscenidades direcionadas aos proprietários de terra.

O primeiro grande poeta erótico romano é Cátulo, nascido em 86 a. C. Ele é autor de *Priapeia*, obra composta de noventa poemas divididos em duas séries. A primeira aborda os feitos atribuídos a Príapo, que se gaba da potência do seu órgão genital e que ameaça os ladrões com seu poder sexual. A segunda parte é composta de súplicas a Príapo.

Outros grandes mestres foram Ovídio, nascido em 43 a. C e autor de *A Arte de Amar*, um tratado de erotologia em forma de poema e Petrônio, autor de *Satiricon*, que revela com toda crueza a devassidão latina.

Como visto, a produção de narrativas e imagens obscenas, licenciosas e sensuais no mundo greco-romano é vasta e com um significado singular. A cultura dionisíaca se caracteriza como uma visão holística do sexo, do desejo, do prazer.

O sexo aqui não se separa do sujeito, como na sexualidade foucaultiana. Não há uma vida sexual como um aspecto particular do indivíduo. Pelo contrário: ele está envolto de uma espiritualidade, ou seja, da busca por algo que transcenda o próprio sujeito, que o conecte, que estabeleça novos significados, característica do erotismo, o que não significa que ele seja apenas erótico. Dessa forma, está ligado tanto ao sagrado quanto ao profano. Faz-nos rir, faz chorar; está presente em homens e em deuses (e muitas vezes na união de um com o outro).

Como veremos a seguir, tal compreensão está distinta da ideia de carne e de luxúria instaurada pelo cristianismo e da sua conseqüente busca por transgressão, característica de uma cultura libertina. Distante também de uma visão do sexo como mercadoria, como produto a ser formatado em diferentes meios para diferentes públicos com o objetivo de se obter lucro, característica de uma cultura pornográfica.

2.1.3 A literatura oriental

A noção de uma cultura dionisíaca também não se restringe apenas ao período helênico. Mais que um contexto histórico e geográfico específico, ela exprime um argumento a respeito do sexo. Encontramos tais características intrinsecamente presentes no mundo oriental, ao longo de vários séculos, tanto na literatura quanto na religião.

O hinduísmo, por exemplo, compreende a experiência humana em quatro idades distintas, ou *ashramas* (SAGNE, 1988, p.63). A primeira – *Brahmacharya* – diz respeito à primeira infância, quando a criança começa lentamente a se afastar da proteção dos pais e descobrir que o mundo não coincide com as pretensões e os *a priori* do seu ego. Na segunda – *garhasthya* – o indivíduo começa a ir ao encontro dos outros, a produzir riquezas, a fundar uma família e a dar rumo às suas pretensões individuais. Esta idade marca o início de uma sexualidade plena, desabrochada, sacralizada através da união cotidiana do casal, até nas suas expressões eróticas mais ardentes e mais desenfreadas. Daí a necessidade de cada um dos cônjuges poder canalizar, libertar e apaziguar todas as fantasias do parceiro.

Há neste entendimento da vida sexual uma ligação estreita com a morte. A partir da puberdade, o indivíduo é movido para o exterior. Ele se afasta da segurança familiar e parte ao encontro de novos laços afetivos. Nesta etapa, há a eclosão soberana, o surgimento peremptório, explosivo, dessa formidável energia ao mesmo tempo tão íntima e impessoal, tão próxima e misteriosa, fascinante e assustadora.

A criança morre no jovem, e os amantes aspiram a morrer perdendo-se um no outro. Aceitando ou não esta morte, a sexualidade é percebida no hinduísmo como uma dádiva, uma comunhão ou, ao invés, como uma servidão, um combate, uma apropriação mútua. Assumida de modo adulto, como uma oferenda, ela permite conscientemente uma prodigiosa realidade supra-individual, e pode, sob um prisma espiritual, contribuir para enxotar o jugo de eu-mim (SAGNE, 1988, p.65).

Mas ao utilizar esta potência vital como um mero instrumento de gozo estritamente egoísta, o indivíduo se fecha em uma conduta infantil e, ao invés de

ter controle de seus impulsos e emocionais, passa a ser refém deles, incapaz de ter uma abertura autêntica e pura com o outro. Este entendimento dos jogos dos prazeres como uma conduta que deve ser moderada, regida pela temperança e pelo conhecimento de si, em uma postura ativa, em muito se assemelha a *ars erotica* grega (FOUCAULT, 2003).

Já a terceira idade – *vanaprastha* – corresponde à vida madura do indivíduo. Com seu advento, a sexualidade consumada transforma-se até desaparecer, cedendo lugar para uma existência mais retirada, atenta aos horizontes interiores, à emergência de uma consciência nova, despertada.

Por fim, a última etapa – *sannyasa* – é a da suprema renúncia. Livre de qualquer apego físico e mental, o ser deve buscar se sentir uno com a perfeição do eterno instante presente, para além de todo o conceito, de todo o contrário, toda a categoria masculina ou feminina. Esta visão holística de uma sexualidade destinada a apurar-se, a alargar-se, e finalmente a apagar-se enquanto desejo para ser englobada em uma outra felicidade original, infinitamente reconciliada, que é a fonte de todo o prazer a culminação de todo o orgasmo, afasta-se consideravelmente do ponto de vista ocidental moderno. Na busca por uma trajetória espiritual autêntica, não há condenação ou glorificação do sexo em si: a sexualidade é um ponto de partida, uma força intermédia, um meio de aprofundamento, de alargamento e de despertar da consciência, com todas as limitações que ela implica.

As grandes tradições espirituais do oriente, tanto no hinduísmo quanto no budismo ou no taoísmo, conclamam a necessidade de se aderir ao instante presente. O Aqui-agora é a única verdade, a qual desnaturamos e deformamos com constantes projeções mentais, encobrimo com avaliações, antecipações e recapitulações a simplicidade *daquilo que é*. Nesta compreensão, o ato sexual representa também a pureza perdida do instante, mas só na medida em que o vivido imediato do ato não é afetado pelas recordações de antigos encontros, pelos resíduos e fantasmas de experiências anteriores que incorporam rostos, corpos, gestos irrealis sobre a presença real do parceiro.

Quando é autêntica, a nudez dos amantes não é somente carnal: é uma transparência integral, emocional, mental, espiritual, que abre a consciência à inefável frescura e espontaneidade do real para além do

masculino e do feminino. No âmago deste orgasmo partilhado, quando ele atinge a verdadeira plenitude, toda a impressão restritiva ou fragmentária desaparece. O homem já não tem o sentimento de ser um indivíduo do sexo masculino, nem a mulher o de ser uma pessoa do sexo feminino – ambos estreitamente entaipados numa chapa de pele e de pulsões. Em cada um deles, a incomensurável presença – o centro imutável da nossa entidade e de todas as coisas – pode então revelar-se em toda a sua evidência e em todo o seu esplendor. Vivido dessa maneira, o ato sexual é um caminho de ascese e de meditação (SAGNE, 1988, p.72).

Uma vida sexual cujo propósito é duplo: tanto o prazer e a perpetuação da espécie, em um plano carnal, quanto o retorno à não-dualidade, englobando todos os níveis do ser, físico, emocional e mental, em um plano espiritual. Uma sexualidade que negligencia este potencial sagrado ignora a sua verdadeira natureza e passa ao lado de sua missão essencial.

Esta *ars erotica* oriental pode ser amplamente atestada nas diversas obras que chegaram até nós vindos da Índia, da Arábia, do Japão e da China. O *Kama Sutra* (2012), escrito pelo hindu Vatsyayana entre os séculos I e IV d. C, é uma destas obras-primas que não só foi embelezada em diversas atualizações como continua até hoje como um dos mais importantes manuais de educação erótica. A obra consiste num estudo minucioso do *Kama*, o prazer sexual. Escrito para uma sociedade poligâmica, o *Kama Sutra* explica como a primeira esposa deveria competir com o atrativo sexual que outras mulheres poderiam exercer sobre o seu marido. Para isso, tinha duas alternativas: sobressair na arte amorosa, e assim monopolizar os interesses do marido, ou procurar consolação no leito de um amante clandestino.

Vatsyayana divide a obra em lições sobre a forma de se conseguir ambas as coisas. Divide também os homens em três categorias segundo a dimensão do seu pênis ou *ligam*: o homem-lebre, homem-touro e homem-cavalo. A mulher, segundo a profundidade da sua vagina, ou *yoní*, pode ser corça, égua ou elefanta. Porém, os mais famosos entre os sessenta e quatro parágrafos do livro são os que se dedicam às técnicas de sedução, às preliminares do coito e às posições do par ou do homem com várias mulheres.

Outra obra indiana notável é o *Ananga Ranga*, escrita no século XVI. Ela narra a lenda de que um certo dia uma mulher descarada entrou nua na corte do vice-rei Ahmad Khan, do Gujurate, e afirmou que não havia lá qualquer homem. Entre os eunucos e os homossexuais encontrava-se Kalyana Malla, que pediu autorização ao vice-rei para desfazer o equívoco. Levou-a para sua casa e deixou-a tão satisfeita que ela consentiu em reaparecer com alfinetes de ouro cravados nos braços e nas pernas para tal confirmar. O vice-rei ordenou a Kalyana que documentasse como fez tal proeza, dando assim origem ao *Ananga Ranga*.

Este descreve as principais *Asanas*, ou posições sexuais, subdividindo-as assim: com a mulher deitada de costas (onze variantes, deitada sobre o flanco esquerdo ou direito (três variantes), de pé (três variantes), sentada de várias maneiras (dez variantes), deitada de barriga para baixo (duas variantes), cavalcando o homem (três variantes). No total, trinta e duas posições.

No Japão, os pais da noiva costumavam oferecer a esta e ao noivo um “livro-almofada”, composto por imagens de pessoas fazendo sexo. Já na china apenas nos chegaram dois romances eróticos: *O Chin P'ing Mei* (flor de ameixeira numa vasilha de metal) e o *Jou Pu Tuan* (esteira de carne para as orações) (KRAUSE, 2007, p.24). Da Arábia, o Jardim Perfumado. Todas estas obras apresentam um significado muito distinto a partir da idade média, por exemplo, como veremos a seguir.

2.2 CULTURA LIBERTINA

2.2.1 A luxúria na idade média



Ilustração para História de Merlin, anônimo, século 14 d.C.

É senso comum acreditar que a instauração do cristianismo como religião dominante no mundo ocidental tenha abolido as narrativas eróticas a partir da Idade Média. O que a história nos mostra é que a realidade foi bem mais complexa. Como veremos, vários cristãos, muitos deles com cargos importantes dentro da igreja, entregaram-se livremente a diversões sexuais sem as considerarem incompatíveis com a sua ética. O que muda substancialmente a partir desta época, no entanto, é a construção dessas narrativas e seu significado dentro da cultura.

A decência como uma questão civilizatória é um problema posto por todas as sociedades em todas as épocas. Freud nos mostra isso em *Além do Princípio do Prazer* (1920). A civilização nasce da renúncia das pulsões primárias e de sua conversão em estruturas socialmente aceitas, em um jogo constante o que é permitido e o que é reprimido, entre os interesses individuais e os coletivos. Mesmo na Antiguidade grega e romana havia quem se opusesse às obscenidades literárias, como Quintiliano, que declara que o poeta Arquíloco teria sido igual a Homero se seus temas não tivessem ferido o pudor. Surema leu com indignação perante o Senado de Roma um trecho de um livro erótico

apanhado na bagagem de um oficial romano, concluindo que, com tais leituras, os soldados não seriam capazes de submeter os Partos durante a guerra (ALEXANDRIAN, 1991, p.32). Não foram sequer os padres da Igreja, mas filósofos estoicos como Sêneca quem começaram a chamar aos órgãos genitais "as partes vergonhosas".

Uma diferença substancial foi o desenvolvimento da noção de luxúria, que não integrava nenhum sistema religioso ou moral da Antiguidade greco-romana. A luxúria, também chamada de impudícia, que consistia na entrega imoderada aos prazeres sexuais, era um dos pecados mortais que desviavam o homem da salvação espiritual. Os teólogos da época distinguiam dez espécies de luxúria das quais três contra a natureza: a masturbação, a sodomia, e a zoofilia. Havia também uma hierarquia em termos de gravidade dos atos. Consideravam, por exemplo, o sexo com prostitutas menos repreensível do que o estupro (desfloração de virgem sem intenção de a desposar) ou do que o adultério (comparável ao roubo, visto que se rouba a honra de outrem).

A literatura do período refletiu as múltiplas facetas desta nascente ideologia da carne. Os autores mostravam que a luxúria governava o mundo, ultrapassando a gula ou a ambição e incitavam o povo a preservar-se das suas armadilhas, ou ridicularizavam-na à custa daqueles que, pregando contra a luxúria, como frades e religiosas, cediam a ela na ocasião propícia, conforme os costumes dissolutos do clero, atestados por documentos oficiais, mostravam e justificavam estes gracejos (ALEXANDRIAN, 1991, p.39). Com o pretexto e a pretensão de denunciar os luxuriosos, a Idade Média cristã permitiu-se deste modo a liberdades excessivas nos seus *fabliaux*, contos rimados que os menestréis recitavam em público. Outra inovação do erotismo cristão foi a de se atrever a celebrar os encantos das mulheres maduras. Nunca os pagãos de Atenas e de Roma admitiram que as matronas pudessem ainda agradar-lhes e terem vida sexual.

Muitos destes autores eram membros proeminentes da sociedade cristã. Em Bizâncio, Paulo, o Silenciário, um dos mais brilhantes dos eróticos bizantinos, também foi autor de uma descrição de mil e vinte nove versos da Igreja de Santa Sofia de Constantinopla. O advogado Agátias é outro exemplo. Autor de História Bizantina, compôs também com seus amigos uma antologia de

epigramas, O Ciclo, dividida em sete livros que correspondem a sete gêneros, sendo o quinto o dos epigramas eróticos.

Entre as produções da época, destaque para as farsas, caricaturas exageradas destinadas a descontrair os expectadores com zombarias recheadas de obscenidades e escatologias, e os *fabliaux*, quadro de costumes com um humor grosseiro e com zombarias à religião e à moral.

Um exemplo é a farsa de Tarabin-Tarabas (ALEXANDRIAN, 1991, p.43), em que Tarabin, a malcasada, queixa-se da cabeça lunática e presunçosa de seu esposo, Tarabas, que reclama do cu de sua mulher, redondo e sujo. O diálogo todo é construído nesta série de ofensas entre o ânus e cabeça. Entre os *fabliaux*, muitos zombavam do adultério, mostrando circunstâncias em que era justificável, ou então o diálogo do cavaleiro que fazia as vaginas falar ou o debate da vagina com o cu. Estes *fabliaux* eram recitados por trovadores para animar festas e banquetes.

O teatro cômico era outra dessas produções notáveis. Era representado por comediantes amadores, burgueses e padres para o mistério das festas municipais, sendo o restante repertório interpretado por jograis nos castelos e por estudantes universitários nas cidades. Os seus espetáculos dramáticos, dados na maioria das vezes ao ar livre, comportavam três partes: primeiro uma sotia, sátira da atualidade representadas por atores vestidos com barretes de orelhas de bezerro. Depois, uma moralidade e, por fim, para terminar com alegria, uma farsa.

Havia também o amor cortês. Alexandrian (1991, p.45) atribui sua origem ao primeiro trovador, Guilherme IX de Poitiers, duque de Aquitânia, que reinou de 1086 a 1127. Antes um homem libertino, compositor de diversas canções obscenas, ao voltar das Cruzadas, mudou de repente de estilo, exprimindo-se como enamorado humilde e fervoroso de uma amiga perfeita. Iniciou temas de que se não encontram vestígios antes dele na França. Assim, comparou as relações amorosas ao serviço feudal, sendo a dama identificada com o suserano e o amante com o vassalo. Argumentava que o amor profano era tão nobre como o amor sagrado, inventando noções essenciais, como o serviço amoroso, o culto da *domna* e a *joy*.

Na classe privilegiada, a mulher representava antes de tudo um feudo: não podia escolher o marido; desde a idade de 12 anos, dispunham dela para concluir uma aliança, para recompensar um vassalo. O seu papel era de ser serva do homem; o senhor de um castelo, ao receber o visitante, mandava-lhe à noite a filha para o *tastonner* e o *costoir*, isto é, o massageá-lo no seu leito até o visitante adormecer. Assim ensinavam a ela o seu futuro dever de submissão doméstica.

O amor cortês contrabalanceou esta misogia, fazendo do sentimento amoroso uma virtude comparada à honra. Daí, duas obrigações paradoxais, mas que se explicam facilmente neste contexto. A princípio decidiu-se que a mulher amada devia ser socialmente superior ao homem; deste modo, o respeito que lhe era devido pela sua categoria contrabalanceava a feminilidade que se lhe exigia. Era necessário também que fosse casada com outro; a ilegitimidade das suas relações tornaria necessário usar de cautelas, condições expressas da cortesia (ALEXANDRIAN, 1991, p.45).

Uma destas obras é o tratado *De Amore*, de André Le chapelain, dividido metodicamente em três livros que têm por tema como adquirir o amor, como conservá-lo uma vez adquirido e como curar-se dele.



Ilustração para o Decameron, de Boccaccio. Anônimo, século 14 d. C

O serviço amoroso consistia em honrar, dissimular e ter paciência. De início, o único favor limitava-se a uma entrevista particular, na qual o trovador fazia brilhar o seu dom de palavra, esforçando-se por guardar comedimento. Se a dama estivesse satisfeita com seu servidor, dar-lhe-ia uma recompensa: a contemplação de sua nudez. Ele assistia a um momento do arranjo da dama que lhe mostrava de relance a sua nudez; se, estando nua, ela lhe concedia um beijo, ele não tinha o direito de retribuir, sob pena de ruptura definitiva.

A recompensa suprema era o ensaio, em que era posta à prova a moderação do homem. Ele precisava saber se seria capaz do domínio de si mesmo indispensável à cortesia. No caso de o homem ceder à tentação, era prova de que não a amava bastante; rejeitado, era declarado indigno; em caso contrário, adquiria o *Valor*. Podia ter esperança de transformar-se em breve em amante carnal.

A erotologia cortês prescrevia que se procrastinasse ao máximo possível o tempo anterior ao ato sexual, porque se receava que depois desse momento o comportamento delicado do homem e da mulher que procura fazer-se desejada iria acabar. Sem ir até o elogio do adultério, a erotologia cortês depreciou o casamento, a ponto de permitir que a dama tivesse um amante-vassalo, para a servir respeitosamente, como não o fazia o marido que, aliás, não escolhera de livre vontade. Ela não pecava se conduzisse tais relações amorosas extraconjugais com prudência e sabedoria, virtudes recomendadas por Chapelain.

Em muito o amor cortês da Idade Média se assemelha com a pederastia grega. Embora se condenava que os amantes chegassem às vias de fato, este era o amor enaltecido como o mais belo e sobre eles se produzia uma série de escritos, tantos os líricos e elogiosos deste amor quanto os pedagógicos.

Já a poesia lírica do período, composta por rondós, baladas e virelés, deixou um acervo considerável de composições eróticas, das quais se fez um florilégio em Paris, em 1483, *Le Jardin de Plaisance*. Houve mesmo um gênero especial, a sôtia amorosa ou balada impudente, que se recitava no primeiro dia do ano em Amiens diante de um Príncipe dos Loucos. As canções burlescas foram também objeto de concursos poéticos.

O primeiro grande poeta erótico francês foi Eustache Deschamps, que narrava diversas cenas de costumes, como a balbúrdia para perturbar a noite de núpcias de Pedro Paviot e de sua mulher Blanchette, no castelo de Beauté. Depois dele, muitos poetas da Idade Média perpetuaram esta tradição da sotia amorosa e da poesia obscena. Este foi o caso de Jean Mollinet, poeta virtuoso e autor de uma poética que redefiniu diversas possibilidades da métrica francesa, além de aplicar aliterações, assonâncias, enumerações, antíteses e vocabulário pitoresco em poemas sobre a sífilis, por exemplo.

Mas os dois autores mais notáveis do período foram Boccaccio, autor de *Decameron* (2013), e Chaucer, autor de os *Contos da Cantuária* (2013). Escrito entre 1349 e 1351, *Decameron* transforma a obscenidade ingênua e brutal dos *fabliaux* em erotismo civilizado, com uma estrutura complexa e bem distante das antigas compilações de novelas que lhe antecederam. O título se inspira no *Hexameron*, de Santo Ambrósio, no qual são louvados os seis dias de criação. Seguindo uma tradição medieval, Boccaccio reelabora clássicos latinos, como Ovídio e Apuleio, os *fabliaux* franceses, os relatos orientais que circulavam no Mediterrâneo, as novelas de cavalaria, a poesia de amor cortês, os *cantari* populares e as crônicas dos contemporâneos. A grande novidade do seu livro está precisamente no modo como ele deu forma a essa outra coisa.



Litogravura para a versão original de *Decameron*, século XIV d. C

A obra se inicia com uma descrição do avanço da peste em Florença no século VIII d.C. O autor detalha o surgimento dos primeiros sintomas – as erupções na pele dos infectados –, observa as casas de portas trancadas e marcadas por um sinal a indicar que ali havia doentes e, finalmente, expõe os corpos em decomposição espalhados pela rua. Na história, sete jovens damas e três cavalheiros se encontram por acaso na igreja de Santa Maria Novella. As mulheres estavam ali em busca de abrigo e proteção divina, até que uma delas propõe às amigas uma fuga de Florença para as colinas próximas, ainda preservadas da peste. Elas concordam com a ideia e convidam os três nobres para acompanhá-las, garantindo sua segurança. Os dez, então, acompanhados de sete criados, partem para uma *villa* senhoril afastada da cidade para tentar reconstituir o modo de vida que levavam até o aparecimento da peste. Em meio ao inferno sombrio de Florença, podem esquecer a morte por alguns dias em um lugar tranquilo. Após a sesta da tarde, eles se reúnem próximos a uma fonte, sob a sombra das árvores, e contam histórias até a hora da ceia.

Além de sua arquitetura singular, outra grande originalidade é que a maior parte destas novelas são licenciosas, embora se trate de um entretenimento entre homens e mulheres de distinção. Outro tema recorrente nas novelas é a sátira à hipocrisia do clero. Além disso, o erotismo do Decameron nem sempre é cômico, às vezes torna-se trágico.

A alta legibilidade do Decameron, responsável pelo enorme sucesso do livro já a partir de 1360, quando começam a proliferar cópias manuscritas e, pouco mais tarde, traduções para outras línguas, se deve muito ao uso de uma língua mais próxima da oralidade, sobretudo nas passagens dialogadas; às narrativas e peripécias em torno do amor mundano, tema central do livro, e a vivacidade das imagens – a visualidade – fixadas nas novelas.

Por tudo isso, e sobretudo pela criação do Decameron, Boccaccio foi considerado, ao lado de seu mestre Petrarca, o iniciador do humanismo europeu, tendo aberto caminho à Renascença na passagem dos séculos XV ao XVI. Johan Huizinga (2013, p.197) considera o Decameron a comédia humana do outono da Idade Média ou a grande epopeia mercantil. É no modo de se apropriar, reescrever e reconfigurar o enorme arquivo do passado que Boccaccio

acaba inaugurando uma nova tradição, que terá impacto decisivo em autores como Chaucer, Shakespeare e Cervantes.

Com os Contos da Cantuária, Geoffrey Chaucer dá continuidade ao espírito boccacciano e escreve o primeiro grande clássico em língua inglesa da literatura mundial e um dos últimos grandes livros da Idade Média. Escrito entre 1386 e 1400, narra a jornada de trinta peregrinos, entre os quais o próprio Chaucer, em uma romaria para a catedral de Cantuária. Durante a jornada, cada um deles conta, de várias formas diferentes – o romance de cavalaria, o poema heroico-cômico, a fábula, as lendas dos santos e a narrativa popular – histórias para manter o grupo entretido. O tom das narrativas vai do cômico ao sublime, do tratado moral à pura malícia e picardia. A forma e o conteúdo das narrativas combinam perfeitamente com a personalidade e a profissão dos trovadores, o que possibilita ao leitor uma miríade de perspectivas e olhares sobre a vida medieval.

Comumente considerada um período de obscurantismo, a Idade Média abrigou uma série de narrativas – *fabliaux*, farsas, teatro cômico, amor cortês, facécias, trovas etc. – em que os bons cristãos, nobres e plebeus, divertiam-se mostrando os efeitos da luxúria.

É importante frisar que muita da repressão e do moralismo contra a vida sexual não nasce com o cristianismo. A partir do século I a. C, Roma enfrenta uma crise econômica que culmina na sua desintegração e declínio. Os novos tempos de recessão exigiam que o comportamento dos romanos também se modificasse. Antes epicuristas, os romanos passaram adotar uma moral mais austera, mais exigente. Ao privilegiar a negação dos prazeres mundanos, o estoicismo grego ganhava forças e adeptos. Em tempos de pobreza e recessão, até a economia dos corpos se faz necessária (ALVES, 2013, p.73).

No século IV d. C, tinha-se um povo desorientado econômica, política e religiosamente. O império se esfacelara, o povo estava desunido. A mudança do modelo econômico exigia uma nova moral. Dentre as diversas religiões que sobreviviam clandestinamente em Roma, o imperador Constantino viu no cristianismo a que mais se adequava ao novo modelo econômico, que exigia temperança em todos os aspectos da vida. Se nos momentos de grandes

riquezas era exigido aos homens romanos grandes feitos, grandes glórias, grandes virtudes – e essa exigência era apaziguada em grandes exposições de luxúria e de gula –, no momento de grande privação econômica era exigido que se tivesse uma moral que privilegiasse a privação da conduta social e sexual.

O cristianismo, portanto, não introduziu um pensamento novo. Seu grande feito foi ter dado ar sacro e metafísico a um moral que já existia, mas sob a forma pagã. Ele nasce como um socialismo primitivo, para confortar pobres e oprimidos em sua pobreza e opressão. Quando o quadro de miséria passa a se alastrar por toda Roma, o cristianismo incorpora uma ideologia mais universal, de cunho moralista. Combina o maniqueísmo entre corpo e alma, vida terrena e vida espiritual do estoicismo grego, com a cultura judaica e com a cultura romana.

A crise do império desencadeou um processo de ruralização. A baixa produtividade dessa agricultura dificultava a produção de excedente e, portanto, de comércio. As moedas existiam, mas eram pouco práticas. As trocas se tornaram mais comuns.

O pouco comércio dificultava a interação entre culturas e os homens acabavam presos à mesma região. Nasciam e morriam no mesmo lugar. A influência se dava basicamente pela igreja católica e pela nobreza dos feudos, apesar desta estar subordinada à religião também. A igreja católica é a grande detentora de terras no regime feudal. É a maior potência econômica e também a maior potência política. As suas exigências para com a conduta dos homens da idade média ajudavam a perpetuar o poderio que igreja e nobreza possuíam.

Na fase inicial da civilização cristã, as relações amorosas e conjugais passam por profundas transformações. Todo relacionamento afetivo, amoroso e sexual fora do casamento é considerado pecado contra a carne. A homossexualidade, a prostituição, a bigamia, a poligamia ou a poliandria são classificadas como costumes mundanos. Mesmo no casamento havia ressalvas, pois o sexo era uma aventura condenada e sinal da fraqueza humana. João Crisóstomo e Metódio admitiam que, se os casais limitassem as carícias e a paixão, teriam chances de salvação eterna. Era consenso de toda a igreja a permissão de um só casamento, pois diziam os padres: o segundo será considerado adultério, o terceiro, fornicção e o quarto, ignóbil (CABRAL, 1999, p.106).

É evidente a negação do modelo econômico e do modelo cultural do período anterior. A vida e os prazeres terrenos passaram ser sinônimos de fraqueza. O verdadeiro prazer está no mundo metafísico. Por isso, a extrema preocupação com a sexualidade. Num período de escassez, não se podia gastar energia com o sexo. Era preciso restringi-lo à procriação. Medo, culpa, inferno e castigo eram as possíveis punições para quem desobedecesse. Mas o grande controle se deu com o sacramento da confissão. Nada mais ficava sem o conhecimento da igreja, nem mesmo os pensamentos.

O casamento passou a ser abençoado pela igreja para que esta pudesse regular melhor a vida dos casais. Em *idade média idade dos homens* (2011), o historiador francês George Duby mostra que o matrimônio era a condição necessária para disciplinar a sexualidade. Santo Agostinho havia afirmado que o sexo precisava ser feito de forma pura e sem prazer para não ser pecaminoso. Tudo que se distanciava disso era passível de punição, nesta ou na outra vida.

A economia estritamente rural dificultava o intercâmbio entre culturas e garantia a manutenção da ordem, que era estabelecida pela igreja, em um plano mais amplo, e pela nobreza, em um plano mais restrito. A baixa produtividade da agricultura criava um estado permanente de precariedade, que piorava com a distribuição de renda desigual. A riqueza que havia estava restrita à igreja e à nobreza. A compreensão dessa estrutura econômica é fundamental para se entender porque a moral era baseada na mansidão, na renúncia e negação da vida terrena. A promessa de uma vida melhor após a morte confortava os sofrimentos e a repressão da vida terrestre; e a renúncia dos prazeres – que garantia o poder na mão da ordem dominante e que era fundamental em tempos precários por economizar energia por conta da escassez – não parecia tão ruim assim.

Mas acabou se tornando inviável depois de um tempo e os dias do regime feudal estavam contados quando o feudalismo demonstrou fortes sinais de enfraquecimento a partir do século XIII. As crises de fome aumentaram e começaram a dispersar os camponeses. A riqueza da igreja católica começava a ser questionada e um novo modelo de conduta social, que recontextualizava elementos da antiguidade, estava sendo pensado em detrimento da repressão social e sexual.

Quatro foram os principais elementos que possibilitaram a transformação do mundo medieval para o mundo moderno: o renascimento, que trouxe um pensamento racionalista, humanista e neoplatônico que modificou estruturalmente a mentalidade da época; o protestantismo, que colocou em xeque e enfraqueceu o poderio da igreja católica, que era pleno à época; os descobrimentos ultramarinos, que possibilitaram novas perspectivas econômicas e fortaleceram uma burguesia ainda nascente; e a centralização política, que possibilitou a criação do Estado moderno.

O desenvolvimento industrial na Idade Média foi limitado por vários fatores limitaram: a falta de mão-de-obra servil, o isolamento das sociedades medievais, a estratificação social bem definida, a pouca oferta de produtos – tanto em quantidade quanto em qualidade – e o baixo desenvolvimento econômico contribuíram significativamente para a manutenção de um espírito semelhante ao vigente nas sociedades antigas, que a vida ociosa era signo de superioridade social, uma das principais diferenças de natureza e de virtude entre os homens livres e os escravos, mão-de-obra barata e disponível, fator que por si só já limitava o desenvolvimento de uma indústria.

A eficiência, a economia, o racionalismo, o desenvolvimento de técnicas de trabalho e as noções de progresso e competição não teriam lugar na organização social medieval, dado o espírito da época. Como a operação do trabalho se dava de maneira estável não havia sentido em se pensar em desenvolvimento técnico, em economia de esforços. É possível notar, no entanto, nos mosteiros da Idade Média, o embrião dessa mudança de espírito que possibilitaria o industrialismo mais à frente.

Todavia, os fermentos do industrialismo operavam poderosamente nas sociedades medievais. Um destes fermentos é a aceção ascética atribuída ao trabalho, que, ao contrário do que proclamavam os antigos, não é considerado um corruptor da alma e do corpo, mas como instrumento de preparação para a vida contemplativa e de libertação dos apetites inferiores (RAMOS, 1952, p.29).

Quando o trabalho passa a adquirir um valor religioso, de sacrifício, de desprendimento, é possível perceber uma mudança de postura considerável. O ócio passa a ter, para Santo Agostinho, o sentido de preguiça. São Bento

incorpora o trabalho manual em suas regras de conduta. Os monges passam a adotar em sua vida monástica uma série de procedimentos de rotina, de sistematização, de aumento da produção e de investimento científico na agricultura, na pecuária, na botânica. Desse período surge uma série de importantes invenções para a agricultura e para a economia, como a luneta, a roda dentada, os óculos, o moinho hidráulico, o moinho de vento e tantas outras.

É no mosteiro medieval que as categorias de tempo e de espaço se modificam radicalmente, o relógio e o sino – elementos fundamentais no período industrial – os novos reguladores. Lá, as horas canônicas são disciplinadas pela mecânica do tempo, com as atividades sempre realizadas em intervalos regulares. Ramos (1952, p.37) destaca que é dentro da etapa medieval que transcorre uma história secreta da revolução industrial.

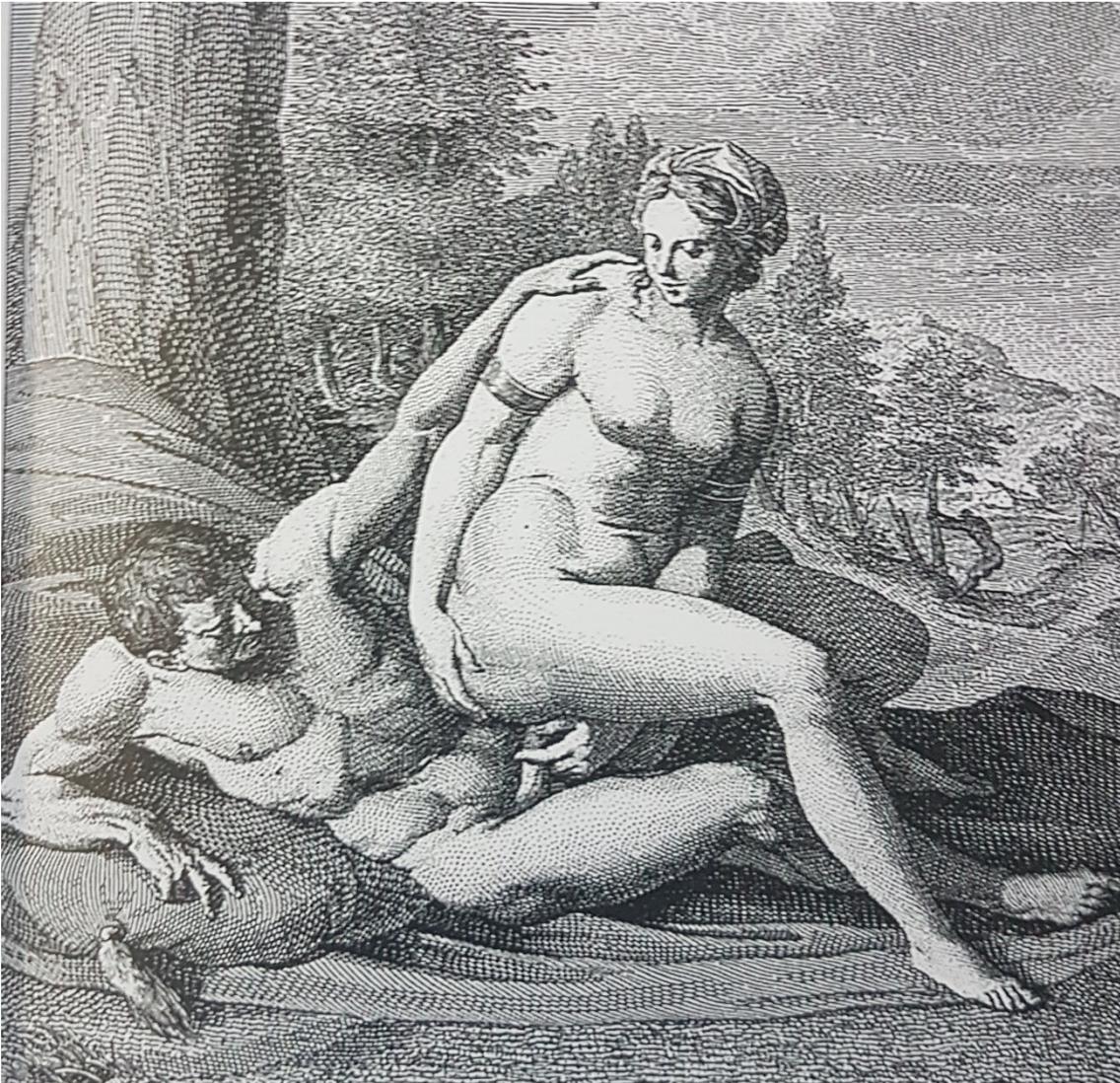
Além disso, o Renascimento modifica a organização social da Idade Média, caracterizada pela santidade da tradição e pela estratificação social bem definida, para uma nova ordem, pautada pela calculabilidade dos atos humanos e pela objetividade racional, abrindo o caminho, agora fora dos mosteiros, para a revolução industrial. O industrialismo, além de representar uma alteração nas formas e nos processos de produção, foi gerador de uma nova organização social e de uma nova literatura que correspondesse a esses anseios, como veremos a seguir.

2.2.2 Renascimento, humanismo e a invenção da pornografia

Toda cultura produz alguma forma de arte e literatura sexualmente explícitas, todas elas com sentidos múltiplos e limites em constante tensão. Tais narrativas tanto se utilizam dos temas e comportamentos do contexto em que estão inseridos como são capazes de promover novos limites, de ir além, em contínuos jogos de poder. Processos de produção, de circulação e de recepção diferentes em cada cultura irão influenciar a maneira com que tais conteúdos serão valorizados ou rejeitados, disseminados ou proibidos.

A partir do final do século XIV e início do século XV, o Decameron, de Boccaccio, abre caminho para uma série de romancistas que enriquecem o repertório dos contos milésimos com novos temas e formas. Tais narrativas vão se tornando cada vez mais rebuscadas, em um entendimento de que a descrição

do sexo também é compatível com a alta literatura e os recursos estilísticos que a constituem. No Renascimento, a Itália se torna este grande centro, resgatando da Antiguidade temas, autores e pensamentos, tanto os cânones quanto os obscenos, e elevando tais produções a um novo patamar, com mestres na pintura, na escultura, na literatura e na filosofia.



Angélica e Medoro, de Agostino Carracci, 1602 d. C

Pode-se citar no *quattrocento* Gianfrancesco Poggio, o Pogge, que além de escritor erótico foi secretário apostólico do Vaticano durante o papado de Bonifácio IX. É deles a obra *As Facécias*, compostas por duzentas e setenta e três pequenas histórias em latim, com chistes e anedotas de caráter sexual. Escrita em 1450, circulou por toda a Europa.

Pogge foi um dos maiores humanistas do Renascimento. Foi ele quem escreveu para o papa Inocente VII, em 1405, a bula papal sobre a reforma das ciências e das artes liberais na Universidade de Roma. Além disso, salvou inúmeros manuscritos latinos clássicos em buscas constantes em mosteiros.

Os autores eróticos desta época eram quase todos homens como Pogge. Antônio Urceo, que escreveu a obra *Orationes* com o pseudônimo de Codrus, era professor da Universidade de Bolonha. Girolamo Marloni, autor de *Novellae*, que continha oitenta e uma novelas falando de incesto, defloração, adultério etc., era especialista em direito civil e em direito canônico.

O pensamento humanista foi produto de ambientes políticos e sociais específicos. O crescimento das cidades, que implicou um crescimento do público leitor; o surgimento de novas experiências, como a privacidade; a separação entre vida sexual e vida cotidiana em um mundo que se tornava urbano, capitalista, industrial e de classe média. O advento da imprensa não só ofereceu um meio mais eficaz de disseminar o saber, mas também gerou atividades subsidiárias que tiraram proveito da formação de um público leitor urbano e do poder da reprodução das imagens (HUNT, 1999, p.33). O Renascimento marca a passagem de uma sociedade em que o acesso ao conhecimento era restrito à elite social e intelectual para uma que divulgava uma infinidade de conteúdos no mercado de ideias de forma indiscriminada.

Antes restrita aos círculos humanistas e às cortes, este novo mercado começa a ser objeto de preocupação dos *letterati*, que procuravam restringir a circulação de palavras e imagens por verem nela um perigo iminente para a sociedade. Incluem-se nestas obras as protestantes, as políticas, as obscenas, entre outras. Enquanto as pinturas eróticas de Ticiano ficavam escondidas sob uma cortina e só eram vistas por visitantes selecionados pelo monarca, as estampas e os livros populares eram encontrados em livrarias na maioria dos centros urbanos. Os mecanismos de censura, usados para definir os limites entre o lícito e o ilícito, eram um modo de controlar a circulação de mercadorias moralmente perigosas e impróprias, agora não mais restritas ao mundo dos humanistas, mas ao alcance de um público mais amplo (FINDLEN, 1999, p.57).



Ninfas e Sátiros perseguindo Rafael, de Raimondi, 1512 d. C

Pressionados pelas autoridades da Igreja, os governos das cidades permitiam inspeções surpresas à livraria. No índice das obras proibidas, O Príncipe, de Maquiavel, fazia par com Boccaccio, Aretino e Lutero, por exemplo. Estes esforços, no entanto, em vez de erradicar esse tipo de literatura, deram-lhe um status especial ao dificultar a sua aquisição. Nas áreas reservadas das livrarias, os livreiros mantinham uma literatura erótica burguesa para um público

ávido e seletivo. Os impressores que editavam em segredo também contribuíram para o mercado das gravuras eróticas.

É neste contexto que se pode falar do surgimento da pornografia. Hunt (1999, p.13) mostra como ela surge como gênero distinto de representação quando a cultura impressa possibilitou às massas a obtenção de escritos e ilustrações, justamente em resposta à ameaça da democratização da cultura.

A pornografia constitui-se a partir de sua regulamentação e da existência de um mercado para as obras impressas. Os esforços das autoridades religiosas e políticas para regulamentar, censurar e proibir os trabalhos contribuíram, por um lado, para sua definição e, por outro, para a existência de um público leitor para tais obras e de autores empenhados em produzi-las. A censura intensificava o desejo dos leitores, mas é insuficiente para constatar as obras mais procuradas, já que alguns livros proibidos venderam muito, enquanto outros não obtinham o mesmo desempenho. Muitas encomendas dos leitores eram parecidas e os autores faziam referências constantes aos seus predecessores, evidenciando que a informação sobre livros e gravuras pornográficas era fácil de obter, ao menos para a elite e os homens educados (HUNT, 1999, p.20).

A definição histórica do conceito, no entanto, está permeada de conflitos e de mudanças. Como vimos, Luciano, com seu *Diálogo das Cortesãs*, é o primeiro autor pornográfico, em sua etimologia. Antes dele, o termo era utilizado para se designar a técnica de pintura dos quadros eróticos de Parrásio, porque as suas modelos eram prostitutas (ALEXANDRIAN, 1991, p.20). Apesar dos antecedentes da Grécia e da Roma antiga, o sentido moderno do termo só foi definido e difundido no século XIX.

Por isso, alguns estudiosos consideram o final do século XVIII e o início do século XIX decisivos para o desenvolvimento da noção moderna de pornografia, mas as fontes principais da tradição pornográfica moderna e de sua censura podem ser buscadas na Itália do século XVI e na França e Inglaterra do século XVII.

Ela não é espontânea, portanto, mas definida em um longo processo de conflitos entre escritores, pintores e gravadores, por um lado, e espões, policiais, padres e funcionários públicos, de outro. A pornografia especifica muito mais um

argumento que uma coisa, e designa uma zona de batalha cultural. De certa forma, a história, da pornografia é a história de sua repressão. Seu significado político e cultural não pode ser separado de seu aparecimento como categoria de pensamento, representação e regulamentação (HUNT, 1999, p.31).

Definir a pornografia renascentista é, basicamente, definir as interseções da sexualidade, da política e do saber. Nas páginas de livros como *Ragionamenti*, de Aretino, a estrutura moral da sociedade renascentista é exposta a todos. Dessa perspectiva, uma investigação da pornografia no Renascimento é uma tentativa, em primeiro lugar, de entender os fundamentos sexuais da sociedade italiana do século XVI e, em segundo lugar, de compreender o sentido sexual e moral da produção cultura desse período (FINDLEN, p.55).

La Cazzaria, de Vignali, escrito em 1525, descreve os conflitos das facções de Siena como uma competição entre cacetes, bocetas, colhões e cus. Os humanistas do século XVI escreveram uma espécie de "pornografia acadêmica", de distribuição limitada, destinada à elite ilustrada, na qual a política local era dissecada em termos sexuais. A pornografia da época também promoveu o ressurgimento dos poemas romanos dedicados à divindade Príapo, que circularam em manuscritos durante o século XV. Mas a dependência dos temas clássicos fez com que a pornografia no século XVI não fosse particularmente inovadora. Antes, foi a difusão impressa que assinalou o início de um novo e significativo processo.

Mas o grande nome da época e precursor da pornografia foi Pietro Aretino, autor de *Ragionamenti*, ou Diálogo dos Prostitutas, e dos Sonetos Luxuriosos. Sua obra foi tão ousada e inovadora que passou a se chamar de literatura aretinesca todo conjunto de obras que se assemelhava ao mestre, muitas, inclusive, atribuídas a ele.

Nascido em Arezzo em 1492, Aretino mudou-se para Roma aos vinte anos para tentar a sorte. Conseguiu acesso à corte do papa Leão X e depois do papa Clemente VII, que lhe deu o título de cavaleiro de Rodes. No Vaticano, começou a publicar cartas e almanaques sobre a vida política romana e com previsões para os próximos tempos, atacando diversas figuras importantes da época. Cobrava da alta sociedade para que não publicasse histórias delas ou para que

então publicasse sobre seus inimigos. Por conta disso, sofreu uma tentativa de assassinato e teve de se refugiar em Veneza. Lá, em seu palácio, morava com diversas concubinas, com quem teve várias filhas, embora nunca tenha de fato assumido nenhuma delas.

Em 1534, começa a escrever *Ragionamenti*, obra dedicada à sua macaca. Dividida em duas partes, ela narra, na primeira, os diálogos entre Nanna, uma rica prostituta, já aposentada, e sua amiga Antônia, prostituta pobre, a respeito do futuro de Pippa, jovem de 17 anos, filha da primeira. É melhor ser freira, mulher casada ou prostituta? Nanna descreve em minúcias a sua vida em cada uma dessas fases, ao que Antônia se convence de que a melhor opção para Pippa é ser cortesã. Na segunda parte, já decidida de fazer da sua filha Pippa também uma prostituta, Nanna ensina os segredos da profissão.

Ragionamenti trouxe vários elementos decisivos para a formação da pornografia como gênero: a representação realista, escrita ou visual, de órgãos genitais ou condutas sexuais; a forma do diálogo entre mulheres, a discussão sobre o comportamento das prostitutas; a transgressão deliberada da moral e dos tabus sociais existentes e amplamente aceitos.

A outra de suas obras clássicas é *Sonetos Luxuriosos* (2000), escrita em 1525. Os bastidores da obra ilustram muito bem o cabo de guerra entre o humanismo e a moral cristã, do qual surge a pornografia.

Em 1524, Giulio Romano, discípulo que completava no Vaticano as obras incompletas do seu mestre, Rafael, resolveu pintar, como uma brincadeira entre amigos, uma série de quadros que representavam diferentes posições sexuais, aos moldes do Kama Sutra. Tais quadros obscenos ficaram logo conhecidos dos artistas de Roma, o que despertou um interesse comercial neles. Romano então autoriza o gravador Marcantonio Raimondi a reproduzi-los e vendê-los. Na pressa de ganhar dinheiro, o gravador passou a vender essas reproduções sem muita discrição, o que logo atraiu as autoridades papais e a sua iminente censura. Raimondi foi preso e Romano escapou da cadeia porque já não mais residia em Roma. Os *Sonetos Luxuriosos* de Aretino foram feitos como uma espécie de legenda para as gravuras de Raimondi, escritas um ano após o escândalo, mas nunca publicadas em vida.

A obra é composta de vinte e seis sonetos do tipo *strambotti*, em que ao invés dos tradicionais 14 versos, dois quartetos e dois tercetos, se incorpora mais um terceto, totalizando 17 versos. Neles, o verso inicial do último terceto rompe a métrica decassílabo para adotar uma de seis. Essa variante era muito comum na poesia satírica (PAES, 2000, p 30). Curiosamente, dos vinte e seis sonetos apenas dezesseis foram de fato escritos por Aretino, um corresponde a cada ilustração. A censura da época, no entanto, impediu que estas imagens originais chegassem até nós. Segundo Appolinaire (apud PAES, 2000, p.34), as gravuras da edição francesa de 1904, em que as ilustrações são atribuídas a Raimondi, são, na verdade, uma falsificação baseadas em relatos de um erudito.

Aqui toda relíquia se desfruta –
Caralho horrendo, cona resplendente,
Aqui vereis fazer alegremente
O seu ofício muito bela puta
Na frente, atrás, em valErosa luta,
E a língua a ir de boca a boca,
ardente
– Sucesso mais lendário certamente
Que os feitos de Morgante ou
Marguta
Que notável prazer não tereis tido
De ver a cona ou o cu nessa
apertura,
Em modos incomuns de ser fodido.
E com o vaso do odor se satura
Da pimenta ou rapé ali retido
(o mesmo que a espirrar nos
apressura),
Cuidado haveis de ter,
A bordo da barquinha de fodor,
Com esse odor que o sátiro conjura.
ARETINO, 2000, p.55. Trad: PAES)

Jacob Burckhart, em *The Civilization of the Renaissance in Italy* (apud FINDLEN, 1999, p.53), afirmou que a pornografia foi o epílogo universal de um período glorioso, mas problemático. Segundo o autor, embora os humanistas

alcançassem grandes alturas espirituais e intelectuais, a influência maciça da Antiguidade resultou em uma nova forma de paganismo: a enganosa influência da Antiguidade abalou sua moralidade. A Antiguidade abrange não só obras de escritores "respeitáveis e edificantes", como Cícero e Virgílio, mas também os contos luxuriosos de Ovídio, Luciano e Petrônio, as obscenidades de Marçal e Catulo, e de diversos outros que não poupavam os leitores do Renascimento da tentação do pecado.

No contexto francês do Renascimento, foi François Rabelais (2003), um dos humanistas mais radicais e originais do período. Com *Pantagruel*, de 1532 e *Gargântua*, de 1534, inovou não só vocabulário, mas na produção de um ensamento que valorizava o plano material e princípio corporal em detrimento do plano espiritual.



Gravura para *Pantagruel*, de Jacques Callot, século XVI

A história começa com um banquete em que qualquer recusa ou desperdício das iguarias servidas é inimaginável. Gargamelle devora tantas tripas de bois que acaba dando parindo os próprios intestinos. Dá à luz também, através da sua orelha, ao gigante Gargântua, rei dos dipsodos e pai de Pantagruel, outro glutão. As obras retomam a tradição oral dos *fabliaux* e dos romances de cavalaria e contam com diversas sátiras e paródias de histórias e acontecimentos do período medieval. No primeiro livro, Pantagruel conhece Panurge, um clérigo arruinado, e, juntos, protagonizam uma série de episódios em que a comicidade, o grotesco e o escatológico são utilizados para satirizar os costumes do clero, da cavalaria e dos reis. As obras fizeram sucesso imediato, mas foram também, e por isso, amplamente censuradas. Primeiro em Sorbonne, não pelo caráter obsceno, mas por conter ataques ao clero. Posteriormente, em 1564, passou a fazer parte do índice de livros proibidos pela Igreja Católica, que a considerava herética.

Bakhtin (1987, p.386), em sua análise da obra de Rabelais, mostra que a tarefa essencial do autor era destruir o quadro oficial da época e dos seus acontecimentos, lançando um novo olhar sobre eles a partir do coro popular que ria nas praças públicas. Na transição do período medieval para o Renascimento, o discurso do cotidiano, presente nas tabernas, nas feiras e nas festas, era carregado de teratologia e de escatologia, da qual Rabelais se utiliza na sua criação verbal para construir uma arqueologia do grotesco. Ele mobiliza essas imagens e discursos populares para extirpar as mentiras oficiais e a seriedade ditada pela classe dominante. Ao destruí-las, prepara o terreno para uma nova seriedade e um novo impulso.

Aretino e seus contemporâneos ajudaram a fundar uma tradição literária inovadora em dois aspectos: por atrair um público maior, que crescia com as novas técnicas de impressão, e por usar a sátira política, que desempenharia um papel cada vez mais importante nos séculos seguintes. Esses livros serviram de modelo para a pornografia política dos séculos XVII e XVIII. Já na pornografia do século XVI, os sodomitas e as prostitutas eram descritos como observadores privilegiados e críticos da ordem estabelecida, graças a sua condição de membros do "terceiro sexo" (HUNT, 1999, p.27).

Quase todos os temas da prosa pornográfica posterior já estão presentes na década de 1660: o objetivo consciente de despertar o desejo sexual do leitor, a exposição de material autêntico sobre sexo em oposição às convenções hipócritas da sociedade e ao domínio da Igreja e – como elemento novo no século XVII – a catalogação das "perversões", consideradas variações diversas do prazer amoral e autojustificado dos sentidos (mesmo quando algumas dessas perversões eram supostamente condenadas).

A pornografia pretendeu expor "a coisa em si", integrando-se à forte corrente anticlassicista em voga no século XVI. Os pornógrafos renascentistas não foram os primeiros a reagir violentamente contra um cânone. Assim como em Priapeia se fez troça dos intelectuais romanos, cujas pretensões os levaram a substituir as palavras gregas por latinas, e assim como os fabliaux medievais atacaram os versos dos trovadores por serem muito alegóricos, escritores como Aretino satirizaram as pretensões de uma cultura latinizada em um mundo cada vez mais vernacular. A pornografia, como Aretino a retratou, era uma nova literatura para um novo tempo. Livre das restrições temáticas e das imposições estilísticas dos humanistas, escritores como Aretino pretendiam chocar seu futuro público (FINDLEN, 1999, p.79).

O potencial democrático da pornografia deve-se às suas associações com a cultura impressa, com as novas filosofias materialistas da ciência e da natureza e com os ataques políticos aos regimes estabelecidos. Se todos os corpos são permutáveis, então as diferenças sociais e de gênero perdiam efetivamente seu sentido. A história da pornografia identifica atitudes variáveis em relação aos corpos masculinos e femininos, às práticas sexuais e a suas respectivas representações. Relaciona-se com a persistência da cultura manuscrita, o impacto da atividade de impressão, a natureza da autoria, a difusão da alfabetização e o processo de circulação das palavras e das imagens. Além disso, a pornografia moderna inicial divulgava a imagem de um mundo de cabeça para baixo, e seus componentes fortemente satíricos eram indicadores de hierarquias sociais mutáveis e de vicissitudes da cultura intelectual e política na complexa rede de Repúblicas e Cortes que constituíam a Itália renascentista.

2.2.4 A idade de ouro libertina

Os séculos XVII e XVIII viram aflorar uma grande variedade de produções libertinas. Sob diversas formas: facécias, romances, cartas, memórias, poesias, contos de fadas, panfletos revolucionários etc. O período marca a transição de uma cultura libertina para uma cultura pornográfica embrionária, em que o aspecto comercial das obras se torna elemento dominante, influenciando a produção, a distribuição e a recepção de tais produtos, como veremos.

Se no Renascimento a Itália é o grande centro de produção, com o humanismo fazendo uso do obsceno, do escatológico etc. para tecer críticas ao clero, seja na conduta, seja na teologia, nos séculos seguintes é a França quem assume a coroa e quem eleva tais obras a outros patamares.

Neste período, os laços com a filosofia, as ciências e a política se estreitam. O público da literatura pornográfica, tanto autores como leitores, era o mesmo que lia os novos jornais e romances, que viajava e aprendia com outras culturas, que construía o mundo moderno. Contemporâneas de Descartes, Boyle, Newton e Hobbes, as obras se apropriam das metáforas e discursos produzidos pela ciência, como o materialismo metafísico, para descrever, para erotizar e para pregar a ética do libertino impelido pelo desejo e pelo movimento rígido inerente à matéria (JACOB, 1999, p.173).

Os corpos eram trazidos à tona, expostos em sua materialidade, tanto animalesca, porque separava os homens da imagem e semelhança de deus e os aproximava dos outros animais, quanto apolítica, porque aristocratas e plebeus, padres e pecadores, homens e mulheres, todos fodem, cagam, gemem e urram. Paradoxalmente, esta materialidade apolítica é também política, pois possibilita uma série de críticas e ataques aos costumes e aos governantes. Veremos, por exemplo, como a pornografia foi instrumento amplamente utilizado na Revolução Francesa para difamar o regime de Luís XVI e Maria Antonieta.

Esse recurso imaginativo proporcionou uma alternativa para expor a experiência do mundo urbano entre meados e fim do século XVII, o que permitiu a articulação de uma nova metafísica da natureza e de nova forma narrativa insurgente, o romance. DeJean (1999, p.126) mostra que durante a década de 1640, com romance moderno ainda para ser firmado, várias formas de ficção em

prosa eram experimentadas, como o romance epistolar, o romance histórico e o romance pornográfico. Este último se manteve estagnado até o século seguinte, quando seu ressurgimento se dá de forma concomitante ao surgimento do romance característico do século XVIII, tendo exercido uma relação de mútua influência.

A história do romance pornográfico está estreitamente associada, não só ao desenvolvimento do romance, mas, em particular, ao desenvolvimento do romance epistolar – suas manifestações canônicas mais antigas, como *lettres portugaises*, ou obras-primas de Richardson – baseou seu sucesso na atração provocada pela exposição do erotismo feminino em primeira pessoa, o que obviamente exerceu influência poderosa sobre os primeiros leitores de romances. Portanto, a pornografia pode ter originado estratégias ficcionais (reconhecidamente radicais) presentes em outras manifestações literárias do mesmo período (DeJean, 1999, p.127).

L'École des Filles é um desses romances. Escrito em 1655, é considerada a obra fundadora da pornografia francesa (DeJEAN, 1999, p.116) porque é o primeiro livro escrito em francês que é deliberadamente obsceno. Seguindo a tradição de Aretino, ela é composta de dois diálogos entre as primas Fanchon, uma jovem ingênua de dezesseis anos, e Susanne, também jovem, mas cheia de experiência sobre os jogos de prazer. No primeiro diálogo, Fanchon faz as perguntas e Susanne elenca as formas como os homens poderiam lhe dar prazer. No segundo diálogo, invertem-se os papéis: Susanne pergunta sobre os progressos feitos por sua pupila, que narra em minúcias a vasta experiência adquirida, praticamente de um dia para o outro, com um homem chamado Robinet.

Assim como a obra se vale da influência renascentista e aretinesca – como o uso de diálogos, de protagonistas femininas e de um didatismo que busca introduzir o leitor no mundo libertino – diversos elementos da pornografia materialista posterior já se fazem presentes nela. Estas narradoras não foram criadas pelo materialismo científico e filosófico, mas ele possibilitou um papel novo, mais agressivo e dramático para as obras, a partir do qual concebem uma nova linguagem e convidam o leitor a participar deste universo, que une libertinagem com filosofia e com política.

Os responsáveis por *L'École des filles* como obra cujo perigo era simplesmente político conseguiram atribuir à pornografia francesa a origem da especificidade dessa tradição. A tradição pornográfica francesa clássica situa a literatura pornográfica na interseção entre explicitação sexual ou obscena e divergência política (DeJEAN, 1999, p.128).



Gravura para a obra O Porteiro dos Cartuxos, anônimo, 1741

Começam a surgir a partir daí os textos chamados filosóficos. Teresa Filósofa, de autoria desconhecida, é um perfeito exemplo disso. Publicado pela primeira vez em 1748, narra a história de Teresa, que, flagrada se masturbando, é mandada para um convento. Lá, presencia a sedução cínica de um clérigo a uma jovem à procura de aconselhamento. Teresa então renuncia à autoridade da Igreja e segue o princípio do prazer através da física, da metafísica e da ética, até o 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: maximizar o prazer e minimizar a dor.

Teresa também recusa o papel de mãe e persegue a felicidade pessoal em seus próprios termos – enquanto mulher materialista, atea e liberada.

No livro, a protagonista não consegue decidir o que lhe dá mais prazer, se relatar suas façanhas sexuais ou filosofar. Enquanto narra suas façanhas, ela conta que não está simplesmente ensinando a respeito da natureza, mas sobre viver fora das implicações das leis da natureza, que existem somente por sua utilidade, pois permitem a expressão da necessidade humana. A mecanização da natureza se torna a chave para a paixão, da mesma forma que a paixão corrobora as leis da natureza.

Por 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 Mettrwie, Helvétius, Diderot e D'Holbach (DARNTON, 1996, p.25).

Publicada na Inglaterra no mesmo ano de Teresa Filósofa, Fanny Hill, de John Cleland, também incorpora estes elementos. A obra é concebida como uma série de cartas que Fanny escreve relatando as aventuras de sua vida como prostituta. Órfã aos quinze anos, ela se muda de Liverpool para Londres, onde conhece a senhora Brown, uma cafetina que tenta negociar a virgindade de Fanny.

Jacob (1999, p.177) argumenta que apesar de Teresa e Fanny serem construídas para atender aos interesses de seus autores, invariavelmente do sexo masculino e sempre anônimos, pode-se afirmar que ambas se libertaram de sua servidão e forneceram narrativas eternas porque se manifestavam sobre um universo social nascente, que era fundamentalmente moderno.

A literatura pornográfica e os tratados filosóficos da nova ciência concebem um espaço íntimo, no qual só importa a força, o compulsivo vaivém dos corpos. Ambos prometiam poder ao corpo, mas, em sua habilidade para a excitação sexual, apenas a pornografia cumpriu a promessa. Acreditar, de modo simplista, que todas as necessidades –

referindo-se à pornografia como um gênero – são criadas por homens para homens é não compreender a subversão racionalizada pelo materialismo e simbolizada pela narradora do sexo feminino. Essas mulheres, que deviam ser simplesmente guias da pornografia, podiam ser um sinal do desejo de seus autores anônimos de apresentar e defender uma sexualidade banal e domesticada, que podia ser experimentada por todos (JACOB, 1999, p.196).

Darnton (1996) mostra que na França do século XVIII todos os livros tidos como perigosos pertenciam à mesma categoria, a de livros filosóficos, que incluía produções que hoje seriam catalogadas em três gêneros distintos: a filosofia, a política e a pornografia. Para fugir dos censores, os tais livros filosóficos eram divulgados em catálogos específicos, encomendados por meio de códigos secretos e introduzidos clandestinamente depois que as suas páginas fossem coladas entre as páginas de títulos inofensivos.

O esforço para censurar estes títulos, no entanto, era bastante controverso, tendo em vista as leis rígidas que buscavam impedir a produção e punir os responsáveis, por um lado, e um público ávido por tais publicações e editores e comerciantes dispostos a fornecê-las, por outro. A proibição dos livros filosóficos, em vez de restringir e dificultar o acesso, acabou por estimular o interesse e a procura por eles (BRIGGS; BURKE, 2006, p.103).

Um livro só podia ser impresso se munido de privilégio do Rei, concedido ao autor ou ao livreiro-editor, ou de uma licença de impressão. A censura estava dividida em várias classes: teologia, medicina, belas-letas etc. Os censores reais eram nomeados pelo chanceler ou pelo guarda dos Selos e não recebiam qualquer retribuição pelo trabalho. Uma vez aprovado pelo censor, no entanto, isso não necessariamente garantia a circulação de uma obra, já que o Parlamento, o clero e Sorbonne também tinham o poder de proibir. Se este fosse o caso e um lote de publicações fosse apreendido, ele era enviado para a Bastilha e destruído na frente do tenente-geral da polícia, mas não sem antes depositar vinte exemplares de cada obra nos arquivos da fortaleza, o que fez com que muitas destas publicações continuassem a ser editadas (ALEXANDRIAN, 1991, p.198).

As obras que não possuíam a licença de impressão na França eram impressas em países que não estavam submetidos à censura, em especial Holanda e Inglaterra, ou então impressas na França mesmo, mas com indicações falsas de Amsterdam ou Londres, por exemplo.

Alexandrian (1991, p.200) mostra que as censuras impostas eram burladas das formas mais criativas. Os livros eram manufaturados à noite por operários impressores, muitas vezes sem o consentimento dos patrões; eram feitos com prensas portáteis, que eram silenciosas e podiam ser facilmente escondidas quando não estivessem em uso; uma vez impressos, eram entregues a vendedores ambulantes que contrabandeavam nas alfândegas ou então colocados nos coches de algum fidalgo mecenas, já que os carros da alta nobreza nunca eram inspecionados. Como os autores não assinavam as obras, eles não eram punidos, apenas os impressores e os vendedores ambulantes.

Nada disso, no entanto, impediu o amplo consumo destas obras, que se tornavam cada vez mais populares. Sob o manto de uma rígida censura escrita, com toda uma estrutura que incluía censores, procedimentos, apreensões, prisões etc., o que se via mesmo era um amplo acesso do público interessado e uma certa tolerância para com as obras.

Importante ressaltar também os motivos que justificariam a censura. Os propagadores de livros filosóficos recebiam punições maiores do que os de livros puramente eróticos. Isso porque não era tanto os elementos sexuais em si que precisavam ser combatidos, mas o uso deles para outros fins, como ataques ao clero ou à nobreza. Deriva daí a dificuldade de se estabelecer para esta época a noção de pornografia, porque ela expunha muito mais um argumento que uma coisa ou gênero específico, pois era utilizada como crítica à moral e aos costumes, como ofensa pessoal à inimigos, ao expor a devassidão, a lascívia e a luxúria, como elemento cômico etc.

Este uso da pornografia como argumento ou ferramenta para outros fins, mais notadamente políticos remonta a Pietro Aretino no século XVI e se estende pelo século seguinte, mas é com a Revolução Francesa, em 1789, que estes laços se estreitam como nunca, o que faz Hunt (1999, p.329) afirmar que pornografia e revolução parecem companheiras involuntárias e constrangidas.

De 1774 a 1788, a quantidade de títulos de pornografia política cresceu constantemente e decolou depois de 1789. Cerca de duzentos panfletos e livros licenciosos foram publicados apenas entre 1789 e 1792, o que representava metade das produções da literatura obscena do período (HUNT, 1999, p.339).

Neles, eram narrados os costumes obscenos e a vida de devassidão e luxúria dos principais cortesãos e membros do clero. Os aristocratas eram descritos como impotentes, depravados e repletos de doenças venéreas. Acusava-se também a conduta homossexual, como no panfleto *Les Enfants de Sodome à l'Assemblée Nationale*, que enumerava os atos de sodomia entre os deputados clericais e os membros da Assembleia Nacional. Ou então o *Courrier Extraordinaire des Fouteurs Ecclésiastiques*, de 1790, uma coleção de cartas que mostravam a vida libertina e luxuriosa de diversos membros importantes do clero, narrando seus casos e aventuras com prostitutas, com freiras, com moças e rapazes e com a nobreza. O objetivo dos autores era chantagear os acusados ou então despertar o contra os inimigos da revolução. Estes textos foram de grande ajuda à causa revolucionária ao abalar a legitimidade do Antigo Regime como sistema político e social.

Estes panfletos não foram apenas discursos acusadores. Tomaram a forma de romance por cartas, de narrativa histórica, de conto em verso, de diálogo, de comédia musicada, de alegoria ou de ata de uma sessão deliberativa. Cerca de uma vintena, conservados no inferno da Biblioteca Nacional, são de uma obscenidade inacreditável. O autor queria impressionar a imaginação do povo, para lhe excitar o ódio e a inveja. Tratava-se de lhe fazer crer que os seus dirigentes tinham os piores costumes, que só pensavam em desviar dinheiros públicos e em divertir-se, e não em socorrer os miseráveis (ALEXANDRIAN, 1991, p.237).

Quase sempre acompanhadas de muitas gravuras e ilustrações, estas calúnias refinadas sob a forma de literatura foram se tornando cada vez mais pesadas. A vítima favorita era Maria Antonieta, retratada como a mais desprezível das pessoas: orgulhosa, leviana, devassa, que realizava orgias lésbicas na corte e havia aprendido tudo sobre sexo e libertinagem com ninguém menos que Teresa, de *Teresa Filósofa* (2000).



Maria Antonieta e Luís XVI em panfleto pornográfico, século XVIII

O crescimento vertiginoso das produções pornográficas após a Revolução se deve em grande medida a dois fatores: a derrubada de diversas restrições à imprensa com a queda do antigo regime, que promoveu um aumento significativo de jornais e panfletos não-censurados e que retirou a pornografia de uma clandestinidade e a trouxe mais perto do público leitor dos jornais, e a incapacidade dos legisladores e do governo revolucionário para reprimi-la.

Depois que a liberdade de imprensa foi conquistada, a partir de 1789, centenas panfletos pornográficos muito curtos começaram a substituir os panfletos usualmente extensos produzidos antes, facilitados também pelo desenvolvimento dos tipos móveis e de novas técnicas de impressão. Isso ampliou o público leitor e a circulação dessas produções.

Cabia às autoridades locais a execução de medidas contra obras que consideravam dignas de censura. Hunt (1999, p.340) mostra que a prefeitura de Paris tentou censurar imagens desde os primeiros dias da Revolução, nomeando um censor para caricaturas em julho de 1789 e confiscando estampas durante 1791 e 1792. A polícia também exerceu algumas ações durante o período, mas o esforço para censurar e confiscar obras era muito menor que o interesse de produzi-las e lê-las. Mesmo as obras recheadas de gravuras podiam ser adquiridas por cinco sols ou menos, uma quantia quase irrisória para o público consumidor.

As relações íntimas entre pornografia e Revolução Francesa ficam ainda mais evidentes quando analisamos a produção e a vida pessoal das figuras mais emblemáticas do período, a começar por Jean-Jacques Rousseau. No século XVIII há um ressurgimento do gênero literário Memórias, agora transformadas em Confissões. Se antes os aspectos políticos e públicos ocupavam quase a totalidade do que era narrado, nas memórias, as aventuras amorosas, as paixões e a sexualidade também são expostas com minúcias. O grande exemplo libertino do gênero foram as de Giacomo Casanova. Nas Confissões de Rousseau (2007), conhecemos sobre seu exibicionismo sexual durante a infância, sobre sua relação com a Madame Houdetot com a mesma intensidade com que sabemos de seus feitos na vida pública.

Saint-Just e o Conde de Mirabeau, dois líderes da Revolução, escreveram obras pornográficas de alta qualidade. Preso nas masmorras de Vincennes pelos crimes de rapto e sedução de uma mulher casada, Mirabeau escreve *Erotika Biblion*, em que estuda as passagens obscenas e eróticas da Bíblia para justificar a libertinagem dos modernos a partir dos costumes corrompidos da antiguidade, e *Ma Conversion*, em que narra as aventuras de um jovem gigolô.



Gravura para as Memórias de Casanova, anônimo, século XIX

Mas o mais notável deles foi seu colega de masmorra e inimigos declarados o Marquês de Sade. Terminado o período mais sangrento da Revolução, o romance pornográfico alcança seu ápice com Sade, Restif de La Bretonne e Nerciat, cada um a seu modo.

Os romances sadianos assinalaram uma importante transição na década de 1790. O marquês levou as possibilidades subversivas da pornografia, política e socialmente, ao seu possível extremo e, ao mesmo tempo e talvez pela mesma ação, abriu o caminho para a pornografia moderna e apolítica. Suas investidas contra todos os aspectos da moralidade convencional abalaram o uso da pornografia com objetivos. A pornografia era, então, identificada como ataque à própria moralidade, em vez de crítica ao sistema moral do Antigo Regime. Por esse motivo, Sade foi condenado por todos os regimes –

Antigo, republicano e napoleônico. A polícia republicana e, mais tarde, a polícia napoleônica dedicaram grande energia à perseguição e apreensão de cópias de *Justine e Juliette* (HUNT, 1999, p.361).

Sade traz o terror da Revolução para a alcova e em certos aspectos o antecipa. Estando preso por trinta anos da sua vida, em diferentes momentos e circunstâncias, transfere toda a fúria e violência sexual que constituía sua personalidade para personagens ainda mais cruéis, alçando posteriormente o status de patologia com autores como Krafft-Ebing, que cunha o termo sadismo como a doença em que o gozo sexual é atingido por meio do sofrimento alheio, e Freud, que se utiliza deste termo e do seu oposto, o masoquismo, nos seus estudos sobre perversões.

Em 1792, na Convenção Nacional que aprova o fim da escravidão nas colônias francesas, a divisão das grandes propriedades e a educação básica obrigatória e gratuita, os jacobinos também condenam Luís XVI e Maria Antonieta à morte por traição. No ano seguinte, mais de quarenta mil monarquistas, burgueses e girondinos foram mortos até que fosse a vez de Robespierre, líder dos jacobinos, fosse guilhotinado, dando fim ao período do horror.

Com o horror da guilhotina presente na vida política, como esperar a moralidade destes mesmos atores na vida privada, em um mundo que ao denunciar e condena o despotismo hipocritamente se utilizando dele? Pedro (2007, p.54) argumenta que a República não inaugura o terror, mas é inaugurada por ele, e que Sade, ao invés de se aliar à causa monárquica ou democrática, rejeita ambas, afrontando visceralmente a sociedade organizada como um todo e conclamando seu leitor a demolir todos os dogmas religiosos e morais.

Diferentes das orgias narradas por Nerciat, autor de *Félicia* e outros, os personagens de Sade sentem imenso prazer na dor. Em suas buscas pelo gozo definitivo, obliterador, não medem esforços para atingi-lo, mesmo que o custo seja a autodestruição. Em *Justine* (2001), de 1791, o conde de Gernanda sangra as mulheres nos quatro membros para depois deixá-las morrer esvaindo-se em sangue. Em *Filosofia da Alcova* (2015), de 1795, versão sadiana dos romances filosóficos, a virgem Eugénie, de quinze anos, é deflorada física e emocionalmente, penetrada em todos os orifícios, por diversos instrumentos e

por todas as pessoas presentes. Há um aprendizado na dor, que sublima e destrói.

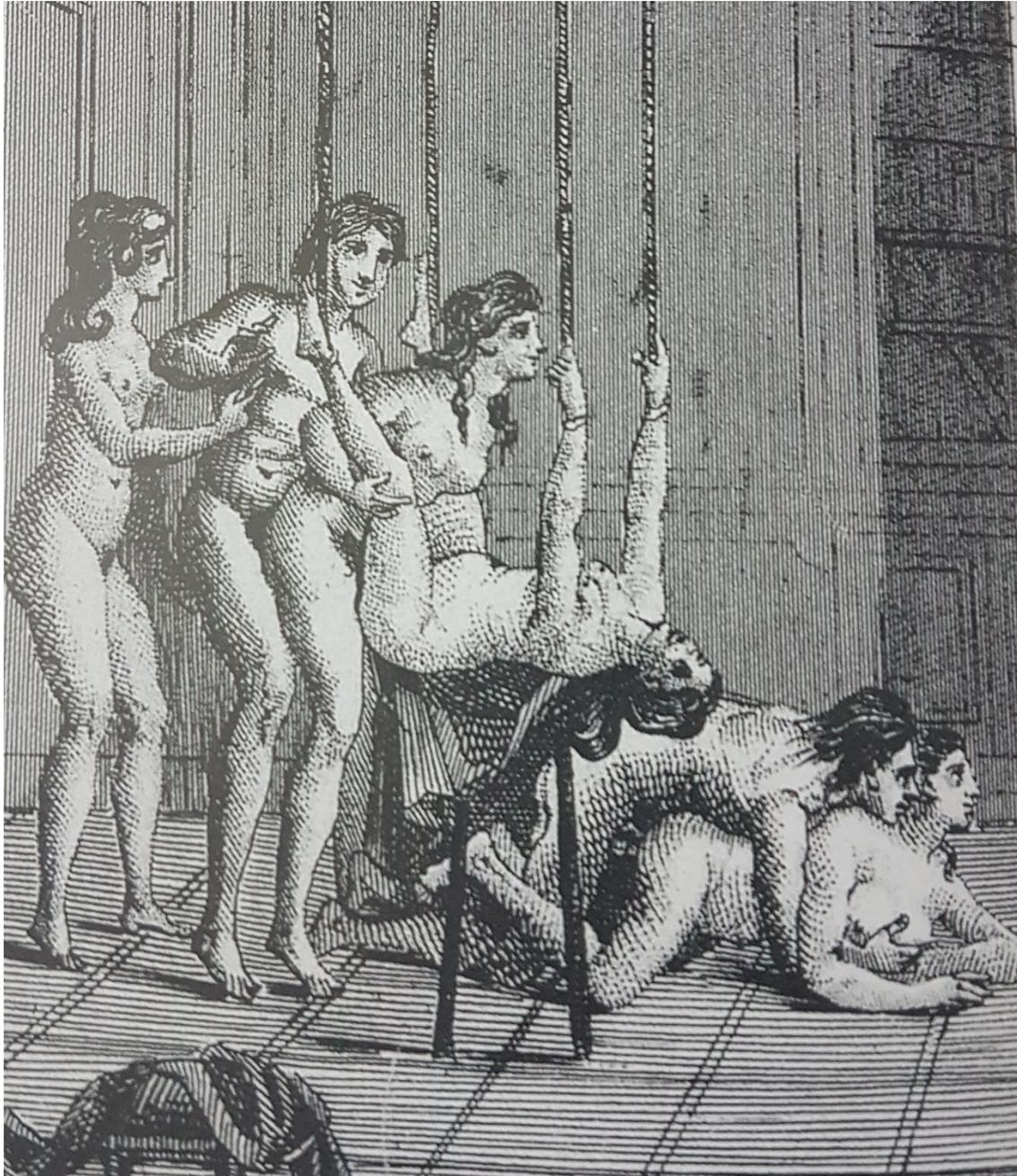


Ilustração para *Justine*, de Sade, anônimo, século XVIII.

Em *O Erotismo*, Bataille (2014, p.219) afirma que, pelo fato do Marquês estar preso por tanto de sua vida, temos um homem que não aceita mais a desmesura da sua experiência interior. Sua linguagem é a de uma vítima que transforma a injustiça e a violência a que é submetido em uma vontade de violência racionalizada e refletida. Do real para o imaginário, cria uma violência a partir da calma da razão e traz para a consciência tudo aquilo que a perturba.

Se há sublimação na dor é também porque existe dor na sublimação. O objetivo da vida nesta filosofia sadiana é a procura do prazer. Este, no entanto, é, paradoxalmente, proporcional à destruição da vida. É ao negá-la de forma monstruosa que a vida atinge o seu mais alto de intensidade (2014, p.207).

Sade só quer ter acesso ao gozo mais forte, mas esse gozo tem um valor: significa a recusa de uma subordinação ao gozo menor, uma recusa a condescender! Sade, em benefício dos outros, dos leitores, descreveu o ápice que a soberania pode atingir: há um movimento de transgressão que não para antes de ter atingido o ápice da transgressão. Sade não evitou esse movimento, seguiu-o em suas consequências, que excedem o princípio inicial da negação dos outros e da afirmação de si. A negação dos outros se torna, no extremo, negação de si mesmo (. . .) Há algo mais perturbador do que a passagem do egoísmo à vontade de ser consumido por sua vez no braseiro que o egoísmo acendeu? (BATAILLE, 2014, p.202).

Com o fim do século XVIII, a pornografia começa a se desvincular da política e da filosofia e passa a dar ênfase à descrição do prazer sexual como um fim em si mesmo. Ela ainda continua como um espaço de transgressão de valores e tabus, mas já como um gênero distinto e na acepção atual, de produção explícita dos corpos e do sexo com o propósito de excitar o público. A pornografia com interesse comercial se estabelece, dando início a uma cultura pornográfica, como veremos a seguir.

2.3 A CULTURA PORNOGRÁFICA

A história da pornografia também é a história dos meios de comunicação em massa. Tão logo surgem novos meios, formatos ou técnicas de reproduzir ou de comunicar, o sexo e o corpo nu logo passam a ser representados neles. Isso vale para os panfletos pornográficos impressos em tipos móveis, para os cartões postais com imagens de *pin-ups* na Segunda Guerra e para a pornografia desenvolvida para óculos de realidade virtual.

A informação nunca pode ser entendida separada dos seus contextos econômicos e tecnológicos. Hermes, deus mensageiro, também é o deus dos comerciantes e dos ladrões. Quando novos meios aparecem ou antigos se aperfeiçoam, o interesse do público aumenta, seja pelo barateamento do produto, pela intensificação da experiência ou pelo aspecto de novidade. Maior a demanda por parte dos receptores, maior a oferta, maior o número de produtores e maior o número de canais de distribuição, o que acelera este fluxo de aperfeiçoamento e de criação de novos meios.

O que não significa que inexistirá efeitos reativos, pelo contrário. Há sempre movimentos de controle, seja para garantir o monopólio da informação, dos lucros ou dos efeitos dela. O surgimento da pornografia como categoria e como produto específicos é exemplar deste aspecto. Tanto o maior interesse gerou maior repressão quanto a maior repressão despertou maior interesse.

O século XVIII traz significativas mudanças para a comunicação a partir dos ideais iluministas, da independência dos Estados Unidos, em 1776, e de sua Constituição, de 1787, e da Revolução Francesa, em 1789. Como consequência destes eventos, temos a formação de governos liberais com a queda do absolutismo e da declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, que estabelece garantias individuais como a liberdade de expressão, a liberdade de imprensa e a livre iniciativa. A burguesia e a pequena burguesia se consolidam como atores sociais importantes e o fluxo de circulação de informações e de mercadorias se intensifica como nunca. No século seguinte, mudanças ainda mais radicais tomam forma, como a Revolução Industrial, o Vitorianismo, a noção de sexualidade e o nascimento da pornografia como categoria legal.

2.3.1 A Revolução Industrial

A partir da segunda metade do século XVIII, a Inglaterra passa por uma série de transformações impressionantes: as máquinas substituem as ferramentas manuais, a força humana cede lugar à energia motriz dos moinhos e das usinas de carvão e o sistema de produção doméstico e agrícola passa a ceder lugar para as fábricas. Tem-se início a Revolução Industrial.

Precedida pela Revolução Inglesa de 1688, que limitou o poder da monarquia, deu força plena ao parlamento e permitiu que a burguesia tivesse fôlego e recursos para explorar seus interesses mercantis, ela produziu um excedente de capital, investido no maquinário, tornando possível instrumentos como a máquina a vapor, que diminuíram os custos e aumentaram a produção. Soma-se a isso a abundância de recursos naturais, como o carvão, que abastecia o maquinário, e o algodão, base da indústria têxtil. Tem-se aí um grande excedente de produção, o que proporciona o desenvolvimento de um amplo mercado consumidor, global. Esta é a gênese do modelo capitalista de produção, que substitui o modelo feudal e transforma toda a estrutura da sociedade.

No final do século XVIII, 80% da Europa vivia e trabalhava no campo. Em 1831, os setores mineiros, industriais e da construção empregam 41% da população ativa enquanto a agricultura era responsável 25% (BEAUCHAMP, 1998, p.48). Fica evidente como em um curto espaço de tempo a Inglaterra se transforma em uma nação industrial: em 1871, 44% da população ativa estava na indústria enquanto 15% concentrava-se no campo.

Há também um expressivo aumento demográfico na Europa durante este período: a população de 160 milhões de pessoas em 1750 chega a 210 milhões em cinquenta anos, quase um terço a mais (BEAUCHAMP, 1998, p.19). Isso provoca uma crise alimentar por todo continente. Os camponeses arruinados pela fome que devastava o campo vendem a sua força de trabalho para o burguês industrial. Livres da opressão feudal, os camponeses e artesãos não encontram melhor fortuna no cenário: são expropriados dos seus meios de produção e inseridos em um modelo de produção alienante.

Os homens tinham que ser atraídos para as novas ocupações, ou – como era mais provável – forçados a elas, pois inicialmente estiveram imunes a essas atrações ou relutantes em abandonar o seu modo de vida tradicional. A dificuldade social e econômica era a arma mais eficiente; secundada pelos salários mais altos e a liberdade maior que havia nas cidades. Por várias razões, as forças capazes de desprender os homens de seu passado sócio-histórico eram ainda relativamente fracas em nosso período, em comparação com a segunda metade do século XIX (HOBSBAWM, 2006, p.78).

O novo modelo econômico prosperou e garantiu que a burguesia se firmasse tanto no plano econômico quanto no social com a sua fórmula composta de capital, maquinários, demanda e mão-de-obra barata. As classes médias começavam a substituir a aristocracia na estrutura do poder. Com a ascensão financeira, a burguesia faz prevalecer também a sua ideologia.

Em *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (2009), Weber condiciona o surgimento do capitalismo a sete elementos:

1. Apropriação de todos os meios materiais de produção;
2. Liberdade de mercado;
3. Técnica racional;
4. Direito racional;
5. Trabalho livre (ou seja, pessoas que não somente estão em condições jurídicas, mas que também se veem obrigadas a vender livremente sua força de trabalho no mercado);
6. Comercialização da economia;
7. Especulação.

Neste processo, a religião foi fundamental, por tanto construir quanto legitimar do modo de ser industrial. Ramos (1952, p.34) observa que os monastérios medievais já trazem consigo diversos elementos desse espírito capitalista: o trabalho adquire um valor religioso, de sacrifício, o ócio passa a ter o sentido de preguiça e de pecado (expressões populares como "Deus ajuda quem cedo madruga" e "cabeça vazia, oficina do diabo" são resquícios desse entendimento), a série de procedimentos de rotina, de sistematização, de

aumento da produção e de investimento científico na agricultura, na pecuária, na botânica que os monges passam a adotar.

Não foram as origens da matemática ou da mecânica que foram determinantes para o surgimento do capitalismo, pois elas já se mostravam insipientes em outros períodos, mas sim a utilização técnica do conhecimento científico, ou seja, a habilidade e disposição do homem em adotar tais condutas. A eficiência, a economia, o racionalismo, o desenvolvimento de técnicas de trabalho e as noções de progresso e competição não teriam lugar na organização social medieval, dado o espírito da época. Como a operação do trabalho se dava de maneira estável – e qualquer ideia de mudança contrariava os desígnios de Deus, da Divina Providência – não havia sentido em se pensar em desenvolvimento técnico, em economia de esforços. O industrialismo, portanto, não representa apenas uma alteração das formas e dos processos de produção, mas uma cultura que condiciona as relações sociais e produtivas.

O que a grande época religiosa do século XVII legou a seus sucessores utilitaristas foi, acima de tudo, uma consciência surpreendentemente boa, e poderíamos até dizer, farisaicamente boa, do enriquecimento monetário, desde que por meios lícitos. (...) Surgiu uma ética econômica especificamente burguesa. Com a consciência de estar na plenitude da graça de Deus e visivelmente por Ele abençoado, o empreendedor burguês, desde que permanecesse dentro dos limites da correção formal, que sua conduta moral estivesse intacta e que não fosse questionável o uso que fazia da riqueza, poderia perseguir seus interesses pecuniários o quanto quisesse, e com isso sentir que estava cumprindo um dever. Ademais, o poder do ascetismo religioso punha-lhe à disposição trabalhadores sóbrios, conscienciosos e extraordinariamente ativos, que se agarravam a seu trabalho como a um propósito de vida desejado por Deus (WEBER, 2009, p.136-137).

Além da religião protestante, o Estado exerce atividade fundamental, ao criar uma legislação que dá algumas garantias ao trabalhador e que, principalmente, protege os interesses dos empresários, garantindo a mão-de-obra necessária. Quem não se apresentasse voluntariamente ao trabalho, por exemplo, era enviado às casas de correção. Quem abandonasse o posto de trabalho sem documento de licenciamento pelo mestre-artesão ou pelo empresário era tratado como vagabundo (WEBER, 2006, p.51).

Todavia a Idade Moderna, com todos os seus avanços científicos e revoluções, não abandonou as ideias do velho puritanismo. Ao contrário, funde estas às novas modas intelectuais, formando-se deste modo um sistema moral conveniente com as suas ambições sociais. É o vitorianismo (...). Nada mais racional para a burguesia do século XIX do que desenvolver um apego quase desenfreado à privacidade e, ao mesmo tempo, promover uma busca do refinamento dos desejos terrenos. Era a necessidade de conveniências, de autocensura e de preocupações com a moral. (CABRAL, 1999, p.136).

O vitorianismo é exemplar da fusão entre a moral protestante, o papel do Estado e os interesses econômicos da burguesia. É tanto contemporânea quanto um importante fator da *Pax Britannica*, época em que a Inglaterra vive um de seus maiores períodos de prosperidade e paz. O desenvolvimento capitalista coloca o sexo fora de limites muito estritos como um grande inimigo do trabalho: “Na época em que se explora sistematicamente a força de trabalho, poder-se-ia tolerar que ela fosse dissipar-se nos prazeres, salvo naqueles, reduzidos ao mínimo, que lhe permitem reproduzir-se? (FOUCAULT, 2003, p.11).

Inaugura-se assim a noção de sexualidade, por meio de todos dispositivos oriundos da *scientia sexualis*, que incluem a formação de saberes, 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. Há de considerar, no entanto, que diversas estruturas do modelo anterior ainda persistem e influenciam o novo discurso sobre o sexo. O sexo não é apenas culpa e pecado, mas também compreendido em termos de normal e patológico por uma ciência subordinada aos imperativos de uma moral, cujas classificações reiterou sob a forma de normas médicas. Os perigos ilimitados que o sexo trazia consigo justificavam o caráter inquisitivo de todos os exames minuciosos, de todas as pretensas e pretensiosas tentativas de cura, de postulados e interpretações. Todas essas precauções meticulosas e análises detalhadas podiam ser interpretadas como procedimentos destinados a esquivar a verdade insuportável e excessivamente perigosa sobre o sexo.

A partir daí que a pornografia aparece como um gênero distinto de publicações e categoria legal atribuída a elas. Se em 1769, a palavra era usada por Restif de la Bretonne para se referir aos textos relacionados à prostituição,

em 1806, definia como uma categoria de livros reprimidos por razões morais em oposição a razões religiosas ou políticas (HUNT, 1999, p.330). O Reino Unido instituiu em 1857 o Obscene Publication Act, que previa o confisco de qualquer material considerado obsceno por um magistrado. A corte tinha o poder de emitir mandados de busca e apreensão na casa de suspeitos e uma vez encontradas as provas, elas eram recolhidas e o seu proprietário intimado a prestar esclarecimentos. As penas podiam variar de apreensão do material e multa à prisão. Curiosamente, a lei não oferecia nenhuma definição do que se considerava obsceno, dando ao juiz o poder discricionário. Esta lei foi reformada duas vezes, em 1959 e em 1964 e ainda se mantém vigente, apesar de ser letra praticamente morta.

Foucault mostra em seu primeiro volume da História da Sexualidade (2003) que ao instituir uma conduta que colocava a sexualidade como um tabu por meio de todos os discursos que estabeleciam diagnósticos e proibições, a sociedade vitoriana não parava de falar sobre sexo. Esta incitação, longe de provocar o efeito pretendido, acabou proporcionando um reajustamento dessas condutas. Como veremos a seguir, o consumo e a circulação dos materiais pornográficos continuou a crescer, estimulado também pelas inovações tecnológicas do período e pelo lucro cada vez maior em quem empreendia neste mercado.

2.3.2 A invenção da fotografia



Daguerreótipo estereoscópico com mulheres nuas, anônimo, 1855.

A Revolução Industrial proporcionou o crescimento das metrópoles e desenvolveu uma economia monetária global, transformando o campo das comunicações e a nossa vivência do espaço e do tempo. A invenção da fotografia é emblemática neste sentido: fruto desta sociedade, representa também seu objeto, sua imagem e seu paradigma.

Ela nasce do encontro de conhecimentos óticos e químicos, cujas noções fundamentais já eram conhecidas em sociedades anteriores: a câmera escura, que faz com que a luz externa seja projetada na parte oposta do aparelho através de um pequeno orifício, e a sensibilidade que certas substâncias possuem quando expostas à luz, como os sais de prata.

Diversos inventores trabalhavam simultaneamente em lugares diferentes do mundo buscando o aperfeiçoamento do processo: o francês Niépce, em 1826, registrou a vista da janela de seu atelier usando uma placa de estanho coberta por betuma da judeia; Talbot, na Inglaterra, obtém o primeiro negativo de uma imagem; no Brasil, Florence, desenvolve em 1833 um processo, a que chama de fotografia, que consegue fixar as imagens da câmara escura, além de escritos e desenhos, sobre um papel tratado com nitrato de prata (sem interlocutores no Brasil, no entanto, seu reconhecimento como um inventores só se deu mais de cem anos depois). Também na França, Daguerre, usa uma chapa de cobre revestida com prata e banhada em iodeto de prata, fazendo com que a imagem surge na presença do vapor de mercúrio. O processo possibilitou tempos de exposição muito mais curtos, de doze horas para quarenta minutos ou menos e imagens com qualidade superior. Dois anos depois, a Academia das Ciências e das Artes de Paris adquire a licença de uso do daguerreótipo e divulga o invento para todo o mundo, o que causa um fascínio imediato.

Com a invenção da fotografia, no primeiro terço do século XIX, a era técnica suscitou o desejo de imagens a uma burguesia cujo poder econômico tinha aumentado. Numa época em que a máquina a vapor colocava a sua força ao serviço da produção capitalista, em que os teares mecânicos substituíam cada vez mais a mão-de-obra humana e em que o caminho de ferro se preparava para aproximar regiões afastadas, oferecendo ao homem uma maior mobilidade, os processos manuais, como o desenho, a gravura ou a litogravura, deviam parecer um pouco ultrapassados. Além disso, estas técnicas manuais, e

consequentemente subjetivas, já não correspondiam, ao espírito deste século racionalista e positivista que aspirava a uma visão mais objetiva do mundo (KOETZLE, 2014, p.35).

O próprio nome dado ao procedimento, *fotografia*, escrita da luz, expõe o que a sociedade da época esperava dele: a obtenção do verdadeiro, do real, que as outras formas de representação não conseguiam. Destacava-se o aspecto mecânico do registro, como se a escrita fosse efetuada apenas pela luz. Transparente, nítida, instantânea, automática. O operador no lugar do artista, o registro no lugar da imitação. O fascínio provocado por essas imagens, capazes mostrar as coisas do que jeito que elas *eram*, fez com que se desse à fotografia o status de ferramenta documental, usada pela cartografia, pela medicina, pela história para se registrar paisagens, expedições a lugares remotos e, claro, o homem. Tão logo se podia fazer retratos, quando os equipamentos passaram demandar um tempo de exposição praticável, eles começaram a se multiplicar. E com os retratos possíveis, a curiosidade em também se registrar o corpo nu.

Criada, forjada, utilizada por essa sociedade, e incessantemente transformada acompanhando suas evoluções, a fotografia, no decorrer de seu primeiro século, como destino maior conheceu apenas o de servir, de responder às novas necessidades de imagens da nova sociedade. De ser uma ferramenta. Pois, como qualquer outra, essa sociedade tinha necessidade de um sistema de representação adaptado ao seu nível de desenvolvimento, ao seu grau de tecnicidade, aos seus ritmos, aos seus modos de organização sociais e políticos, aos seus valores e, evidentemente, à sua economia. Na metade do século XIX, a fotografia foi a melhor resposta para todas essas necessidades (ROUILLÉ, 2009, p.31).

Embora não se saiba precisar quando a primeira fotografia de nu foi produzida – Joseph Maria Eder fala em 1841, Rudolf Brettscheider (apud KOETZLE, 2014, p.37) em 1839 – ela surge com o próprio início da invenção. Daguerre já demonstrava o interesse de se fotografar o corpo humano desde seus estudos com esculturas e naturezas mortas, em 1839. O que se sabe é que em 1845 os clichês já eram negociados em lojas de óticas ou com negociantes de arte em Paris.

O processo era difícil, dispendioso, mas se mostrava um negócio bastante rentável desde seu início. O tempo de exposição de um retrato em 1841, já com objetivas e placas aperfeiçoadas, era de cerca de trinta segundos. Os rostos dos modelos eram maquiados com pó branco para potencializar a captação da luz e os corpos eram mantidos imóveis por meio de alguns acessórios. Feitos os retratos, eles eram vendidos em formatos do tamanho de uma mão, coloridos e moldurados. Todo este zelo, somado ao fato de que o daguerreótipo não produzia um negativo que pudesse ser copiado – cada imagem era única, portanto –, encarecia o produto, mas não afastava o interesse.



Fotomontagem, anônimo, 1895.

As gravuras eróticas eram populares na época. Havia quantidade, variedade, preços baixos e qualidade, com artistas como Picard e Borel desenvolvendo estilos únicos. Para os mais ricos, as belas-artes também produziam obras de muita sensualidade, com Courbet, Degas e tantos outros. O nu fotográfico, no entanto, era capaz de oferecer certas coisas que as artes plásticas não podiam rivalizar. A começar pelo tempo de produção: um quadro como *A Origem do Mundo*, de Gustave Courbet, encomendado por um diplomata turco colecionador de obras eróticas, demandava um esforço de técnica e de

tempo muito maior que uma fotografia. E por melhor que a pintura fosse, por mais realista, era ainda assim uma reprodução, enquanto a fotografia sempre se dava a partir da realidade. Para o espectador, o pintor podia ou não criar a partir da sua imaginação, e mesmo que se utilizasse de modelos reais, a obra seria sempre uma reprodução (como provoca Magritte com seu cachimbo), enquanto na imagem fotográfica o espectador *sabia* que aquela mulher nua era real.

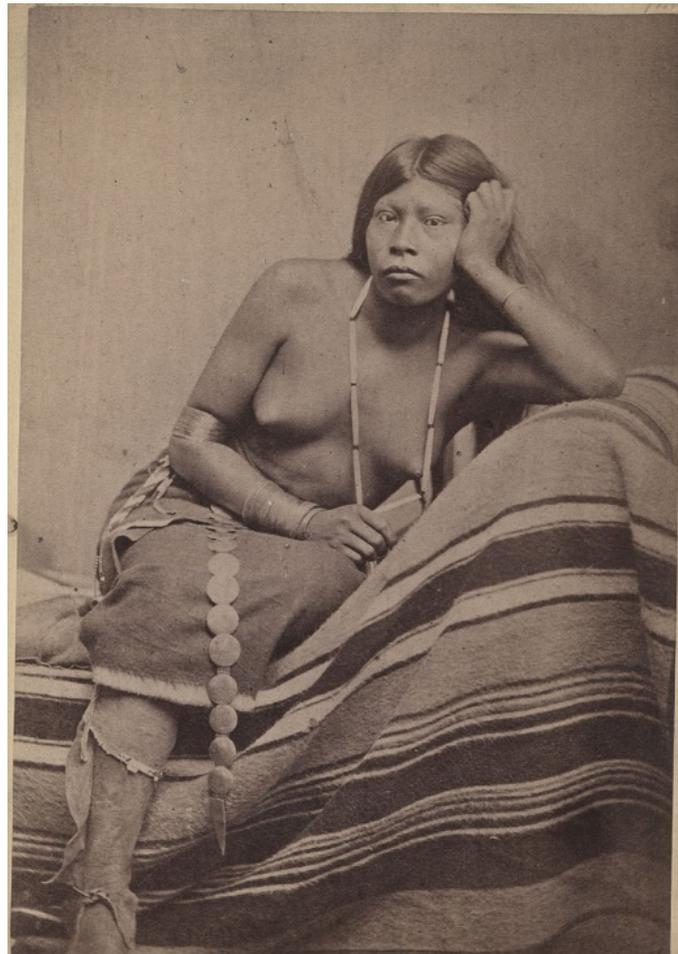
Quem quer que visse nos anos 1850-1860 um daguerreótipo erótico podia ter a certeza de que um modelo tinha efetivamente posado: esta beleza anônima desnudada existia realmente. Podia ser uma prostituta de rua, uma bailarina de um teatro de variedades mais ou menos famosa ou uma jovem sem grandes rendimentos. Assim, o espectador adotava o papel de voyeur e observava através de uma pequena janela um belo e inacessível corpo de mulher realmente nu. Foi o que constituiu o charme das primeiras imagens de nu, e sobretudo aquilo que as colocou acima de qualquer outra tentativa demasiado gráfica ou artística (KOETZLE, 2014, p.38).

O sucesso do nu fez com que se produzissem imagens com uma variedade de temas, de estilos e de conteúdos, dos mais sugestivos aos mais explícitos. Havia o nu etnográfico, que busca registrar toda a excentricidade dos corpos dos povos americanos, asiáticos e africanos que o neocolonialismo explorava. Havia o nu naturalista, o nu artístico, no estilo da academia clássica, o nu de *glamour*, o nu pornográfico, com cenas de sexo entre homens e mulheres ou entre mulheres, e muitos outros.

Os formatos também eram muito variados. Primeiros os daguerreótipos, do tamanho de uma mão, depois os cartões estereoscópicos, que criavam a ilusão de tridimensionalidade a partir de um par de imagens em duas dimensões com perspectivas um pouco diferentes. Depois vieram os postais, de tamanho A6, que podiam ser guardados no bolso.

Tudo isso despertou a sanha das autoridades para confiscar o material e punir quem o produzia. Por conta disso, a grande maioria dos fotógrafos permanecia no anonimato. Quem optasse por se identificar corria risco de multas e penas de prisão. O mesmo valia para os comerciantes, que além desses riscos tinham o prejuízo dos materiais confiscados.

Cerca de cinco mil daguerreótipos de caráter erótico foram realizados até cerca de 1860, principalmente em Paris (KOETZLE, 2014, p.39). Por conta das suas dificuldades de produção, custavam a metade de um salário semanal médio, o que restringiu o público à alta burguesia. O fato de que cada uma dessas imagens era única dava a dimensão do quão grande era o interesse por elas, até porque ficavam restritas a um público bem pequeno, que, curiosamente, era formado pelas camadas sociais que zelavam por uma moralidade irrepreensível e pelos bons costumes.



Nu etnográfico de uma índia Wichita, anônimo, 1870.

Quando o processo negativo-positivo se aperfeiçoa e permite a produção de infinitas cópias e a preços muito mais baixos, o consumo toma proporções exponenciais: Em 1899, as estatísticas de produção recensaram na Alemanha 88 milhões de postais. Na Grã-Bretanha, 14 milhões, na Bélgica, 12 milhões. Só na França, que era o principal fornecedor de imagens eróticas, mais de trinta mil pessoas arranjaram emprego no setor após 1900 (KOETZLE, 2014, p.39).

Soma-se a isso a quantidade de livros, gravuras, quadros, panfletos e outros formatos que eram concomitantemente produzidos e tem-se a dimensão que a pornografia começa a ter com o mundo industrial.

Leis como a Obscene Publication Act, de 1857, surgem neste contexto, como justificativa de proteger o público dos riscos que as imagens pornográficas ofereciam. Por toda a Europa, leis similares havia se estabelecido, sendo declaradas obscenas todas as imagens de nus que não respondiam a preocupações científicas ou artísticas. Um relatório da polícia nos anos 1850 menciona uma apreensão de 60 imagens. Dez anos mais tarde, vários milhares de cartões estereoscópicos foram confiscados. Em 1874, a polícia londrina confisca mais de 130. 248 imagens pornográficas e cinco mil negativos. (KOETZLE, 2014, p.42).

A transformação de um processo manual de tiragem para um industrializado tornou este controle imposto pelas autoridades algo insignificante. Percebe-se com tudo isso uma mudança radical na lógica e na estrutura das produções que representavam o sexo ou o corpo humano. Se antes havia algumas dezenas de autores, agora são milhares (e depois milhões). Se o fazer era fruto de diletantes, agora são profissionais que o fazem. O processo artesanal vira industrial. O pequeno público formado por depravados, imorais e luxuriosos que se arriscavam para obter tais obras agora se multiplica e encontra um mercado composto por uma infinidade de conteúdos em diferentes formatos e preços a seu dispor. Alia-se o interesse sempre renovado e renovável de expressar e ver o sexo e o corpo humano ser representado com todas as liberdades de consumo da sociedade industrial.

Tem-se aí o embrião de uma indústria pornográfica e da pornografia tal qual conhecemos hoje. Ou seja, a produção (e a reprodução massificada ou massificável) de conteúdo explícito do sexo ou do corpo humano, formatado para diferentes públicos e pensando nos anseios deles (e produzindo demandas para eles também) com o objetivo de excitar o receptor e com isso lucrar. Do ponto de vista da racionalidade técnica e da lógica empreendedora do capitalista, a pornografia se torna um negócio como qualquer outro, o sexo e o corpo uma mercadoria também como outra qualquer. Ela não precisa ser artística, política

ou transgressora, pois visa o lucro. A pornografia como profissão, como mercado, como lógica e como cultura.

2.3.3 A indústria pornográfica



Casal se masturbando, anônimo, 1890.

A Revolução Industrial consolidou a Inglaterra como a maior potência do mundo no século XIX, mas os fatores que a alavancaram a este posto em pouco tempo começam a não ter mais o mesmo efeito e sua economia começa a entrar em estagnação a partir de 1880. A crise do primeiro modelo do capitalismo se dá a partir evasão gradual dos investimentos internos para o mercado externo, do protecionismo tarifário das nações concorrentes e das greves e revoltas da classe operária britânica.

As outras nações industrializadas começam a ganhar cada vez mais espaço no mercado mundial. Em 1900, os EUA já detinham 30,1% da produção industrial do mundo, enquanto o Reino Unido era responsável por 19,5% e a Alemanha por 16,6%. Treze anos depois, a Alemanha ultrapassa a Grã-Bretanha

e se torna a segunda maior potência industrial, com 15,7% da produção, enquanto os Estados Unidos continuavam em primeiro com 35,8%. Estas nações começam a buscar novos territórios para expandir a produção e a riqueza e acirram a rivalidade entre si. A disputa colonial motiva o imperialismo e o nacionalismo exacerbados e culminam, entre outros fatores, na Grande Guerra.

Seu fim representa para Hobsbawm (2000) o início do século XX e da segunda fase da revolução industrial. O mundo agora é outro, transformado pelo cinema, pela aviação, pelo automóvel, pela luz incandescente, pela física quântica, pelo raio-x e por tantas outras invenções. Os Estados Unidos ascendem ao posto de maior potência. Se na Inglaterra havia mais mão-de-obra que recursos, na América, a falta de trabalhadores força os empresários a utilizar cada vez mais máquinas e a exigir mais produtividade de seus empregados. A nova revolução surge com o nascimento da economia-mundo americana, que, por meio de *pools* e *trusts*, mobiliza capital para investir em conhecimento científico.

O século XX leva ao extremo a dinâmica de acumulação própria do capitalismo: a acumulação de bens imateriais acelera-se, uma vez que de 1890 a 1910 são inventariadas 19 descobertas fundamentais, de 1910 a 1930 umas trinta e outras tantas desde essa altura. A dinâmica das invenções condiciona a inovação, fator de crescimento aparentemente sem limites dos bens de produção e de consumo. Uma vez satisfeitas as suas necessidades primordiais, o homem, dispondo de um instrumento produtivo cada vez mais aperfeiçoado, pode “possuir”. (...) Tudo contribui para a civilização material da abundância, do crédito ao consumo, da publicidade, da instauração dos lucros de transferência que desligam o salário do trabalho e do capital (NOUSCHI, 1995, p.49).

O modelo fordista de produção origina um novo mercado e reestrutura a organização do trabalho, modifica as bases econômicas e sociais e dá origem a novos comportamentos e costumes. Surgem as primeiras linhas de crédito e de financiamento, proporcionando maior poder de compra para a população. É o começo de uma nova era, onde já não é mais a oferta que se torna o fator essencial de crescimento, mas o consumo-fruição sustentado pelo crédito. Do novo modelo econômico, nasce também um novo modelo cultural.

Esta sociedade do consumo é sustentada ideologicamente por uma indústria cultural, que nasce na segunda metade do século XIX, com um capitalismo liberal, uma economia de mercado e com o desenvolvimento de uma comunicação de massas e se torna hegemônica no século seguinte. Os *penny press* e posteriormente o rádio, o cinema, a TV e a internet não cumprem apenas a função de informar, mas também de entreter, incitar o consumo e reproduzir os valores da indústria.

Ela é tanto uma forma particular de indústria como de cultura (COELHO, 2006, p.10). Tem-se nos produtos os mesmos elementos da concentração técnico-burocrática, como a despersonalização da criação, a organização racional de produção, que ajudam a reduzir os custos e antecipar os efeitos no consumidor, mas aliado a isso, a necessidade, radicalmente contrária do público de também esperar um produto individualizado, sempre novo, resultando em uma paradoxal individualização padronizada (MORIN, 2002, p.25).

Fruto de duas relações dialéticas, a de produção-consumo e a global-individual, visa a manutenção de uma ordem em que ela é dominante, apropriando-se de tudo, detendo o monopólio da produção e destituindo ideologias e individualidades neste processo. Não vende só produtos culturais, mas sonhos, desejos e vontades que refletem os próprios interesses da indústria. O prazer e a diversão, vão mostrar os teóricos da Escola de Frankfurt (WOLF, 2005, p.77), são estratégias muito eficientes para se obter este propósito.

Ao fazer isso, ao utilizar o desejo e o sonho como ingredientes no jogo da oferta e da procura, o capitalismo impregna a vida humana de um onirismo e de um erotismo difusos, afirma Morin (2002, p.122). O consumo é estimulado também pela libido tornando homens e mulheres sujeitos e objetos ao mesmo tempo.

O dinheiro, sempre insaciável, irá incitar Eros, sempre subnutrido, para estimular o desejo, o prazer e o gozo, sob a forma de produtos lançados no mercado. A mulher passa a ser o grande alvo, mulher-produto, mulher-objeto, associado ao divertimento, ao prazer e ao luxo. O corpo erotizado visto no cinema e na publicidade cumpre a função de incitar tanto a libido quanto

aspectos narcisísticos e identificatórios do público, ou seja, desejo de tê-la ou desejo de sê-la.

Essas imagens que provocam o desejo masculino ditam à mulher suas condutas sedutoras. Constituem os modelos junto aos quais ela irá buscar seus poderes. As imagens mais fortemente erotizadas são da publicidade dos produtos de beleza que se destinam diretamente às mulheres consumidoras, a fim de lhes propor conquistas e vitórias. É para submeter que a mulher se submete ao ideal de sedução e aos figurinos-modelos do erotismo padronizado (MORIN, 2002, p.122).

Este corpo erotizado não se refere a uma concepção do erótico como a abordada no capítulo 1 desta tese. Ao ser regido pelo econômico, o que se tem é 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). É um simulacro cuja função é difundir e propagar o discurso do poder. Relaciona a saúde à estética, desagrega valores gerontocráticos, acentua a desvalorização da velhice e promove valores juvenis. Prevalece apenas 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).

Esse erotismo midiático carrega consigo elementos da *scientia sexualis* e da *ars erotica*. Do primeiro, o investimento direto sobre o corpo e a sexualidade, além da construção de um *falar de* e um *fazer* específicos às questões. Do segundo, a constituição de um poder que é imposto pelo indivíduo para si mesmo, não por meio da lei e do chicote, mas voluntária, por exercícios e

cuidados. As estratégias de coerção existem e são severas, mas dependem da voluntariedade do sujeito durante o processo, por meio da identificação com esses padrões de beleza, como será discutido na leitura argumentativa. A sanção a quem não se submete a tais padrões depende da inserção social do indivíduo e diz respeito à sua imagem perante os outros e a si mesmo (ALVES, 2013, p.150).

Como Morin e outros mostram, passa a caber à indústria cultural o papel normatizador do corpo e da sexualidade, além da tarefa de instigara vontade para seguir tais códigos de conduta. O corpo-modelo da mídia tem de tornar aparente aquilo que, enquanto ideia, não passa de abstração, difícil, portanto, de ser comunicado. O corpo-modelo é um corpo-síntese: *seja* como a estrela de cinema usando tais produtos. Compre tais produtos e *tenha* a estrela de cinema.

Assim a cultura de massa desagrega os valores gerontocráticos, acentua a desvalorização da velhice, dá forma à promoção dos valores juvenis, assimila uma parte das experiências adolescentes. Sua máxima é “sejam belos, sejam amorosos, sejam jovens”. Historicamente, ela acelera o vir-a-ser, ele mesmo acelerado, de uma civilização. Sociologicamente, ela contribui para o rejuvenescimento da sociedade. Antropologicamente, ela verifica a lei do retardamento contínuo do *bolck*, prolongando a infância e a juventude junto ao adulto. Metafisicamente, ela é um protesto ilimitado contra o mal irremediável da velhice (MORIN, 2002, p.156).

Esta estratégia representa um ponto importante no desenvolvimento da indústria pornográfica. Ao usar o erotismo como estratégia comercial, mesmo que de maneira tímida e cheia de pudor, como Hollywood fazia nos anos 20 e 30, ela permite que estes conteúdos saiam da esfera privada e ganhem o público, tanto no sentido de esfera pública como no de fazer com que eles sejam primeiro aceitos e depois desejados pelo público.

Pouco a pouco, as barreiras da moralidade começam a ser demolidas uma a uma frente ao poder da indústria. O sexo e o corpo passam a ser vendidos no cinema, na publicidade, nas revistas de comportamento etc. em uma relação direta com a indústria pornográfica – ela mesma constituinte da indústria cultural –, em que uma testa os limites da outra, influenciando-se mutuamente.



Garota Ziegfeld, de Alfred Johnston, década de 1920.

Exemplo disso são as fotografias de *pin-ups* a partir da década de 1920 (KOETZLE, 2014, p.526). Os estúdios de Hollywood realizavam ensaios fotográficos para divulgar os filmes que produziam. Esses materiais publicitários sob a forma de fotografia de *plateau* ou retrato *glamour* ofereciam para o público todo o *sex-appeal* das estrelas do cinema, sem no entanto ultrapassar os limites tolerados pela sociedade. As atrizes, bailarinas e vedetes raramente insinuavam mais que um decote ou um pouco das pernas, mas paralelas a essas imagens começaram a ser produzidos ensaios nus de *pin-ups*. Quando mais o público consumia estes materiais explícitos, menos interesse tinham pelo tradicional. Os estúdios que ousassem ir um pouco além, mostrar um pouco mais, saíam na frente e estimulavam que o resto da indústria também os acompanhasse.

Mas nenhum acontecimento foi tão emblemático desta relação entre indústria cultural e indústria pornográfica do que o surgimento da Playboy, na década de 1950. As revistas pornográficas da época não circulavam pelos canais de distribuição tradicionais, mas em uma clandestinidade, o que dificultava o acesso de um público amplo, geral. Além disso, existiam barreiras para a produção massificada de pornografia e havia um público consumidor envergonhado, que adorava consumir, mas consumia em segredo. Hugh Hefner compreende muito bem o contexto histórico e social da época e oferece um produto que responde aos anseios e ao imaginário do público consumidor e dos anunciantes.

O fim da Segunda Guerra trouxe importantes mudanças econômicas e culturais para a sociedade: crescimento econômico amplo, aumento significativo da taxa de natalidade – o *baby boom* –, o desenvolvimento dos subúrbios, a popularização da TV e um espírito de liberdade, inovação e hedonismo pautado pelo consumo de bens que surgem no período e transformam os lares, os escritórios e as ruas.

Concomitante às mudanças e novidades, alguns comportamentos se mantiveram, como a pressão para casar cedo e constituir família, aquela família tradicional reunida em volta da TV, o marido o provedor e a esposa a guardiã do lar. A combinação desses fatores produziu uma série de matrimônios infelizes e de uma relação ambígua com o casamento. Os relatórios de Alfred Kinsey mostravam que 40% dos homens eram infiéis e que 70% tinham visitado prostitutas.

A Playboy soube captar muito bem o que passava na cabeça deste americano médio e, por conta disso, seu sucesso foi estrondoso. A primeira versão, em dezembro de 1953, vendeu 53,991 exemplares. Este número saltou para 175 mil em um ano e para um milhão a partir de 1959 (DINES, 2010, p.23).

Fez isso ao vender para seu público não uma revista de nudez, mas uma revista de comportamento que continha, entre outras coisas, imagens de mulheres nuas. Um artigo publicado na edição de setembro de 1958 ilustra isso muito bem, ao falar que os homens estavam sendo emasculados por suas esposas, descritas como gananciosas, manipuladoras e preguiçosas. Os

homens estavam sendo roubados de sua masculinidade, da sua liberdade e da sua individualidade. Algo precisava ser feito. Como alternativa a este homem, surge o playboy: bem-sucedido, sedutor, inteligente; que trabalha duro, mas para si e não para sua família; que faz sexo com muita frequência, mas não com sua esposa e sim com várias mulheres jovens e bonitas, como as que estampavam as capas.



Primeira edição de Playboy, com Marilyn Monroe na capa, 1953.

Tudo isto personificado pela imagem do dono, Hugh Hefner. Para que a revista tivesse distribuição no *mainstream*, assinaturas e status, construir a imagem da Playboy como uma revista de estilo de vida de qualidade, com artigos políticos, entrevistas com celebridades, humor, tendências e estilo e mulheres nuas em fotos de bom gosto, com pelos pubianos escondidos e olhares dissimulados e tímidos para a câmera.

O leitor não era convidado a se masturbar, mas a entrar em um universo que pertencia a uma elite cultural. Ao fazer isso, Hefner sexualizou o consumo e criou um ambiente muito propício para os anunciantes. Os produtos e os estilos anunciados na revista iriam transformar o seu leitor neste homem e com isso conseguiram o prêmio real: todas aquelas mulheres maravilhosas da capa.

O leitor real da Playboy dos anos 1950 em nada se parecia com a imagem que a revista construía do seu leitor. Ao invés de serem homens de gosto sofisticado, a maioria dos leitores havia crescido durante um período de privação e não estavam acostumados a um alto nível de consumo. Sendo assim, estes homens precisavam ser educados para este estilo de vida na hora de gastar seu dinheiro. Considerando as experiências das gerações anteriores, estes jovens adultos não podiam recorrer aos seus pais por aconselhamento (DINES, p.2010, p.27)¹.

No final da década de 1960, a revista arrecadava 200 milhões de dólares em vendas e empregava mais de cinco mil funcionários. Com todos estes elementos, ela pavimentou o caminho para outras publicações pudessem trilhar o mesmo caminho ou ir mais além.

A concorrência fez com que os limites daquilo que era considerado aceitável pelo público, legal e culturalmente, fossem testados e ampliados. Na década de 1970, Bob Guccione publica a Penthouse, seguindo a mesma fórmula da Playboy, mas oferecendo um conteúdo mais explícito. Em agosto de 1971, ela publica o primeiro nu frontal. Em janeiro do ano seguinte, a Playboy faz o mesmo. Nesta época, a revista de Hefner vendia sete milhões de exemplares por mês e a de Guccione quatro milhões. O acirramento da competição fez com que anunciantes e editores pressionassem a Playboy a publicar conteúdos mais explícitos, o que outras publicações começavam a fazer com cada vez mais frequência e intensidade.

Este foi o caso da Hustler, lançada em 1974 por Larry Flynt. Ao perceber tanto a aceitação da pornografia pelo mercado como a demanda de um número considerável de pessoas por mais, foi a primeira a mostrar a genitália. Em três anos e meio, ela já tinha uma tiragem de três milhões de exemplares e lucro de

¹ Tradução própria.

13 milhões de dólares. Se na gênese da Playboy era preciso construir uma imagem e um imaginário que tornassem o consumo da pornografia aceitável, a Hustler mostra que isso não é mais necessário, que a pornografia pode ser apenas pornografia. Além disso, as batalhas judiciais que a revista ganhou (e que são considerados marcos para a liberdade de imprensa nos EUA) garantiram que o conteúdo fosse enquadrado no princípio da constitucional da liberdade de expressão. Foi o triunfo do mercado sobre a moralidade.

O sucesso destas publicações, portanto, não pode ser medido apenas em tiragens e receita, mas em ter pavimentado o caminho para que a indústria pornográfica se estabelecesse como uma potência econômica multibilionária e um importante ator social, presente no cotidiano das pessoas e influenciando a cultura como um todo (DINES, 2010, p.36).

2.3.4 A massificação da pornografia

A indústria pornográfica opera uma mudança de grandes proporções na sociedade: se antes o desenvolvimento tecnológico impulsionava a pornografia, ela também passa a ser motor do desenvolvimento tecnológico. Formatos, práticas e tecnologias que são indispensáveis para o mundo hoje se fazem presentes nas nossas vidas porque foram criados, viabilizados ou demandados por esta indústria.

Foi assim com as câmeras Super 8mm, que pela facilidade de uso e pelo preço mais em conta viraram o modelo padrão da indústria pornográfica e se popularizaram por isso; com o VHS, que superou o formato Betamax por ter uma capacidade de gravação maior e a possibilidade de gravar direto da TV. Nos anos 70, os filmes pornôns representavam mais de 50% das vendas de VHS; com o VCR e com TV a Cabo, cujo público inicial se deu por conta da pornografia; com as câmeras digitais, que eliminaram o embaraço de ter de ir a uma loja de revelação; com o *closed caption*, porque os usuários da pornografia muitas vezes assistem aos filmes no mudo (O'TOOLE, 2000).

Mas é na internet que esta relação com a tecnologia se faz mais evidente e mais impactante. Ela eliminou o embaraço que o usuário poderia ter em ir em uma banca, locadora ou livraria, acabou com a necessidade de ter de esperar pela programação da TV, deu a segurança do anonimato e ampliou

significativamente a variedade e a quantidade de conteúdos. Não é nenhum exagero afirmar que a pornografia criou a internet como conhecemos.

Antes da *World Wide Web* se estabelecer como o sistema padrão de documentos em hipermídia, o sistema de distribuição de dados se dava pelo Bulletin Board System (BBS), em que cada usuário podia mandar uma mensagem pública ou privada para um fórum e ela seria distribuída para um usuário específico ou para todos que fizessem parte da rede de correio. Com isso, qualquer pessoa com um scanner poderia digitalizar e enviar imagens para todo mundo. Dada a rudimentaridade da tecnologia, havia uma série de limitações quanto ao tamanho dos arquivos e a velocidade de conexão. Eles também tinham de ser codificados em ASC II antes de serem postados e depois decodificados de volta em uma imagem após o download. Foram estes usuários que transformaram os códigos de programação e abriram caminho para que o meio se massificasse. Em 1992, havia 45 mil BBSs nos Estados Unidos, com mais de doze milhões de usuários. Foram mais de cinco milhões de linhas telefônicas novas, gerando 850 milhões de dólares para as companhias telefônicas.

A primeira vez que se vislumbrou a possibilidade da internet ser comercial se deu neste contexto. Com o aumento de usuários buscando tais conteúdos, começou a se pensar em formas de cobrar pelo acesso. Mas como coletar este dinheiro no meio virtual, com usuários espalhados em diferentes cantos do mundo? Este problema foi resolvido quando Richard Gordon fundou a *Electronic Card Systems*, empresa que desenvolveu para diversos sites pornográficos um sistema de cobrança eletrônica do cartão de crédito ao custo de uma comissão. O comércio eletrônico nasce aí. Em 1995, a stripper Danni Ashe lança o primeiro site pornográfico que produz conteúdo próprio para a internet, ao invés de trazer conteúdo offline para o online, como era usual. Em uma semana, o site tem um milhão de acessos. Isto abre os olhos para o potencial ilimitado da internet como comércio.

Neste mesmo contexto, as webcams se desenvolvem e se popularizam e a demanda por conexões mais rápidas se intensifica. Uma *stripper* podia ganhar muito mais dinheiro (e com mais segurança) fazendo shows em sua casa, com uma câmera, que em uma casa de strip. A infraestrutura da internet, com

roteadores, modems, relays etc. , evolui, trazendo a conexão em banda larga, entre outros avanços. O primeiro *streaming* da internet, sem o qual não haveria You Tube ou Netflix, surge com o site pornô holandês Red Light District, em 1994 (BARSS, 2010).

Hoje, o grande desenvolvimento tecnológico impulsionado pela indústria pornográfica são os óculos de realidade virtual e o pornô holográfico. Com eles, o usuário pode assistir a um filme pornô em três dimensões e com um campo de visão de 360 graus, como se estivesse presente na cena. Mais ainda: pode comprar uma vagina artificial com textura quase idêntica à real, que é conectada aos óculos e acoplada ao pênis para que ele seja masturbado de forma a simular os movimentos que vê no filme. Em abril de 2016, o site Porn Hub lançou a categoria realidade virtual e distribuiu mais de dez mais óculos para os internautas. Em nove meses, foram 38 milhões de buscas por este conteúdo. Trinta vídeos foram publicados no primeiro mês. Ao final do ano, já eram mil e oitocentos.

Outra tecnologia com amplas implicações éticas é a inteligência artificial aplicada para robôs sexuais. Com eles, o usuário poderá programar qualquer tipo de desejo sexual ou comportamento e fazer o que quiser com eles. Não há impedimento legal até o momento que impeça que estes robôs tenham biótipo de bebês ou sejam programados para simular prazer quando agredidos. E conforme a consciência desta inteligência artificial se sofisticava e se aproxima de capacidades e sentimentos humanos, a sua exploração para fins sexuais também precisa ser questionada. Prostíbulo com robôs sexuais não é mais uma imagem de ficção científica, mas algo já existente.

O que esta indústria oferece é quase irresistível para seu consumidor: um gozo fácil, com uma seleção infinita de fotos e de vídeos para todos os gostos, com uma infinidade de fantasias – todas elas devidamente catalogadas, para facilitar a busca e a seleção – acessíveis a qualquer hora do dia, em diversos meios, e com privacidade. Um recente vazamento do conteúdo baixado dentro do Vaticano mostrou que a maioria destes downloads eram de filmes pornôs². O

²<http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2013/04/servico-identifica-downloads-de-pornografia-feitos-no-vaticano.html>. Acessado em vinte e sete de fevereiro de 2017.

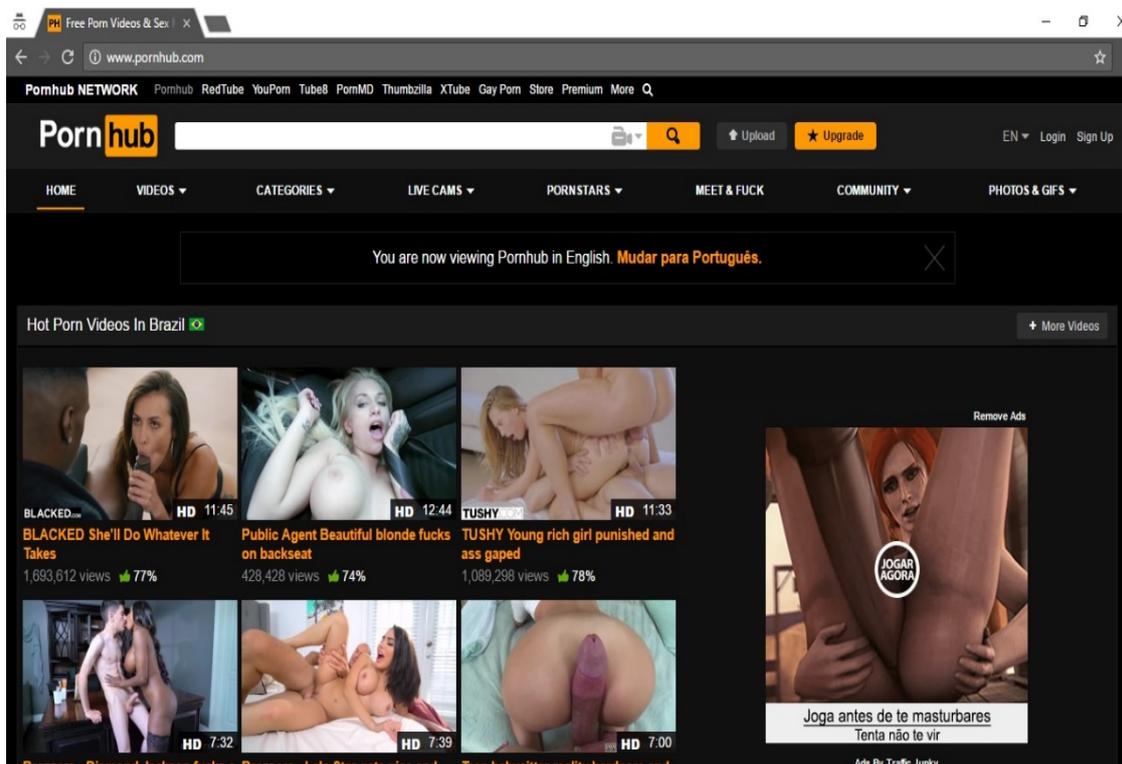
flagrante de deputados federais assistindo pornografia dentro do plenário da Câmara dos Deputados³ também mostra a onipresença e o apelo deste conteúdo.

A pornografia transformou a internet e a internet transformou a pornografia. Ela é uma indústria de mais de cem bilhões de dólares. Por ano, são lançados mais de treze mil filmes convencionais, com uma arrecadação de quinze bilhões. Hollywood, em comparação, lança 600 e arrecada dez bilhões. São mais de 420 milhões de páginas pornográficas, 4,2 milhões de sites, o que equivale a 12% de todo conteúdo da web, e 68 milhões de buscas diárias em ferramentas de navegação, 25% do total (DINES, 2010, p.54). 35% dos downloads está relacionado à pornografia e o número de visitas únicas nestes sites, 450 milhões por mês, é maior que o Netflix, Twitter e Amazon juntos.

Do ponto de vista de gestão, ela não se diferencia de nenhuma empresa listada na Fortune 500, como a Apple ou o Walmart. Ela arrecada capital, contrata gerentes e contadores, negocia fusões, faz planos de ação a curto, médio e longo prazo, organiza feiras e encontros e investe em inovação e networking. Além disso, conecta-se com toda uma cadeia que envolve bancos, empresas de telecomunicação, de softwares e de TI, redes de hotel, escritórios de advocacia, lobistas e políticos. Embora cada uma dessas produtoras concorra com todas as outras, em visão mais global, todas elas contribuem para que o setor cresça e se legitime como negócio e como cultura.

A dimensão da indústria pornográfica traz importantes implicações. Em um senso profundo, as indústrias de entretenimento não apenas nos influenciam; eles são a nossa cultura, constituindo nossas identidades, nossas concepções de mundo e nossas normas de comportamento aceitável. Mas a dimensão da pornografia trás ramificações ainda maiores. Ela é um importante motor de inovações tecnológicas e foi pioneira em novos modelos de negócio, difundidos depois em uma economia mais ampla. Em retorno, estas mesmas tecnologias e negócios transformam o conteúdo e o formato da pornografia (DINES, 2010, p.54).

³<http://exame.abril.com.br/brasil/deputados-sao-flagrados-vendo-pornografia-no-plenario-veja>. Acessado em vinte e sete de fevereiro de 2017



Página inicial do site Porn Hub. com. Acessado em 27 de fevereiro de 2017.

Os relatórios anuais do site Porn Hub⁴ são exemplares do nível de profissionalismo e de sofisticação da indústria pornográfica para compreender o seu público e fazê-lo consumir cada vez mais. Eles ajudam a entender também o quão presente a pornografia é na vida das pessoas. Avaliado em 2,5 bilhões de dólares, Porn Hub é o segundo site pornô mais acessado no mundo e o vigésimo terceiro no ranking geral da internet, de acordo com firma de inteligência de marketing Similar Web, a primeira a considerar também o acesso pelo celular⁵. O primeiro lugar é o Xvideos.com, avaliado em três bilhões de dólares e décimo oitavo lugar no ranking geral. Porn Hub teve 23 bilhões de visitas durante o ano, uma média de 64 milhões por dia. No total, foram assistindo 91,98 bilhões de vídeos. As 4,59 bilhões de horas totais que os usuários gastaram no site representam um streaming de 6TB por minuto e mais de 3,11 bilhões de gigabytes de banda larga utilizados.

O relatório fornece também dados demográficos do público, tempo médio de navegação, categorias mais assistidas, termos mais pesquisados por país e

⁴<http://www.PornHub.com/insights/2016-year-in-review>. Acessado em vinte e sete de fevereiro de 2017.

⁵<https://www.similarweb.com/blog/new-website-ranking>. Acessado em vinte e sete de fevereiro de 2017.

o meio de acesso ao site. Todas estas informações ajudam a compreender melhor os hábitos e as preferências do público para que se produza e selecione os conteúdos que atendam a esta demanda. Toda vez que o usuário clica em um vídeo ou busca determinado termo ou categoria na página, ela coleta essas informações para oferecer para ele uma experiência personalizada. Cada página é única. Mesmo que se acesse em modo anônimo, sem a coleta de *cookies*, a página ainda assim é personalizada a partir do seu endereço de I. P e das preferências de acesso daquela região.

As implicações que o formato tem no conteúdo são ainda mais radicais, no entanto, porque não interferem apenas nele, mas afetam cognitivamente o usuário por meio da interação que ele tem com o meio e com a mensagem. O *gonzo*, o gênero predominante da pornografia audiovisual hoje, é um fruto disso. Sabe-se com o relatório que o tempo médio que o usuário passa no site é de nove minutos e trinta e seis segundos. Para produzir um filme pornô para o DVD, os produtores precisavam preencher o máximo de espaço do disco com conteúdo. Isso exigia produções maiores, histórias mais elaboradas, cenas mais longas e conteúdo adicional, como bastidores, entrevistas etc. As paródias de filmes populares eram bastante populares porque conseguiam fornecer bem tudo isso, mas o custo de produção também era mais elevado. Isso muda com a internet. Vídeos longos significam downloads mais pesados e exigem velocidade de conexão maior.

Começa-se a enxugar o conteúdo, a retirar tudo aquilo que não é fundamental. Os títulos dos filmes também mudam, passam a enfatizar as práticas sexuais e as fantasias. Tudo fica mais direto, construído para o tempo da masturbação do usuário. Tem-se aí o *gonzo*: filmes de curta duração, com pouco ou nenhum enredo ou contexto, focados apenas no sexo, com uma ordem bem definida de práticas sexuais e geralmente filmados em primeira pessoa, para trazer o espectador à cena.

A ordem das cenas passa a ser mais previsível também e as práticas e posições bem mais variadas. Sabe-se que o usuário pula as partes que não lhe excitam, então se ele sabe mais ou menos quando começa cada cena, isso melhora a experiência. Porn Hub inclui *tags* e indicações de trechos mais e menos assistido pelos usuários nos vídeos para marcar com exatidão onde

começa cada parte e o que o público considerou mais ou menos interessante. O número de categorias também é vastamente ampliado e as práticas e fetiches vão se tornando cada vez mais específicas. São mais de duas mil categorias diferentes no Xvideos.com. Existem, por exemplo, as categorias mulheres ruivas, sexo anal e POV (*point of view*, na qual a cena é filmada pelo próprio ator, trazendo seu ponto de vista) e há a possibilidade de combiná-las na busca para que se encontre (e haverá uma infinidade deles) filmes POV com mulheres ruivas fazendo sexo anal. No Porn Hub, é possível filtrar filmes pelo tipo de produção, se profissional ou amador, pelo tempo de duração, pela data da postagem, pela categoria e pela popularidade, tanto em termos de visualizações quanto de avaliação positiva. Tudo é construído, portanto, para que a masturbação seja a mais *eficiente* possível.

Com essas mudanças, o custo da produção também diminui consideravelmente. Qualquer pessoa com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça pode ter a sua produtora de vídeos e competir de igual para igual com estúdios maiores. O conteúdo amador ou forjadamente amador passa a ser dominante. As atrizes de silicones enormes e unhas postiças começam a ceder espaço para garotas convencionais. A estética dos filmes se diversifica também e passa a incluir produções mais cruas.

Encontrar um diferencial que faça com que o usuário esteja disposto a pagar pelo conteúdo em um oceano de filmes gratuitos é um grande desafio: primeiro porque as produtoras se canibalizam e copiam as ideias umas das outras, segundo porque a quantidade de filmes é tão absurda que é difícil trazer algo realmente novo e terceiro que uma vez que se encontra este diferencial o tempo de interesse do público por ele é muito curto, pois logo surgem centenas de filmes iguais e o conteúdo fica repetitivo ou algo mais interessante desperta a atenção da audiência.

Isso faz com os conteúdos se tornem cada vez mais extremos e que práticas que antes eram exceção se tornem rotineiras. O sexo anal é um exemplo disso. Se antes poucas atrizes faziam, o aumento da oferta e o interesse do público por estas cenas estimula esta demanda e com o tempo ela vira uma prática usual nos filmes. As atrizes que não se submetem precisam ter um diferencial para continuarem interessantes como produto ou são descartadas

pela indústria, pois a oferta de atrizes é gigantesca. Aí não se tem apenas o sexo anal: começam a surgir categorias como dupla penetração anal, ATM (ass to mouth), em que o sexo anal é intercalado com sexo oral, *gapping*, que é estender o ânus ao seu limite e expô-lo para a câmara, *fisting*, que é penetrar o ânus com o punho fechado, e muitas outras.

Com o sexo oral a mesma coisa. O *money shot*, que é a cena em que o ator ejacula, é elemento praxe no que constitui um pornô *hardcore* (WILLIAMS, 1989). Os filmes começam a trazer cenas de ejaculação no rosto da atriz. Com a popularidade do ato, ele se torna cada vez mais frequente até se tornar a prática usual. Surgem então outras categorias relacionadas ao ato: *bukkakke*, em que vários homens cobrem o rosto da atriz com sêmen, *cum swapping*, no qual se ejacula na boca da atriz e ela transfere o sêmen para a boca de outra de outra atriz, etc.

O documentário *Hot Girls Wanted* (BAUER; GRADUS, 2015) ilustra bem isto. Ele acompanha a vida de algumas garotas que resolvem entrar na indústria pornográfica em Miami. No primeiro filme que fazem recebem muito bem para os padrões da indústria porque o atrativo é justamente a novidade. Dois, três filmes depois, este aspecto se perde e elas passam ou a receber muito menos ou a ter de fazer cenas mais extremas. Se antes a penetração era apenas vaginal, elas precisam fazer anal também. Se antes faziam a cena com um ator, agora precisam fazer com dois ou mais, se antes faziam sexo oral, agora tem de fazer *gagging*, que é o sexo oral com intuito de forçar ânsia de vômito na atriz. Se negam, são deixadas de lado pela indústria, já que todo dia surgem atrizes novas. O capítulo 3 da tese irá abordar com mais detalhes estas características do pornô gonzo e de suas consequências.

O relatório de 2016 do Porn Hub também mostrou que 61% dos acessos ao site são feitos por telefone celular, um aumento de 1424% em relação à 2010. Com um acesso cada vez maior por meios móveis, isso vai alterar planos e enquadramentos, pois a tela do celular é menor que a de um computador ou de um tablet, vai alterar a resolução e o tempo de duração dos vídeos, já que a velocidade de conexão costuma ser menor com o uso de dados móveis e aspectos de infraestrutura também serão levados em conta, como o sistema operacional do telefone e o navegador utilizado. Também mostra o quanto essa

pornografia é presente na vida do usuário, já que ele não espera mais nem chegar em casa para assistir e masturbar.

Os dados trazidos sobre o acesso pelo brasileiro também ajudam a entender os hábitos específicos deste usuário e a sua relação com a pornografia. O Brasil é o décimo país que mais acessou o Porn Hub. O tempo médio de permanência no site foi de oito minutos e oito segundos, um minuto e vinte oito segundos a menos que a média global. Já no site Redtube. com, o terceiro mais visto no mundo, o Brasil é o segundo país que mais acessa o site, atrás dos Estados Unidos, e o tempo de permanência é nove minutos e seis segundos⁶. 65% destes acessos foram feitos pelo telefone celular e o público de 18 a 24 anos (ou menos, já que o site não fornece informação sobre o número de menores de idade) corresponde a 71% do total, número bem maior que a média global, 54%.

Essas informações vão ao encontro da Pesquisa Brasileira de Mídia de 2016 (BRASIL, 2016), do governo federal. Nela, vê-se que 72% dos brasileiros acessa a internet preferencialmente pelo telefone celular. Três em cada dez respondentes afirmaram também que só utilizam um dispositivo para acessar. A pesquisa de 2015 (a de 2016 não fornece estes dados) mostrou que apenas 51% da população tem acesso à internet, mas entre os jovens de 16 a 25 o percentual é de 65% (BRASIL, 2015). Renda e escolaridade são fatores de grande influência no acesso, no tempo conectado e no conteúdo visto. Conexões lentas e aparelhos ruins irão influenciar na escolha do conteúdo, especialmente em relação ao tempo de duração e o tamanho.

A análise de todos esses dados ajuda a conhecer muito mais do usuário da pornografia do que somente as suas preferências sexuais⁷. O horário de acesso cruzado com a faixa etária fornece pistas sobre o local em que ele vê – em casa, no trabalho, na escola, na faculdade etc. É possível saber o interesse e a preferência política dele. O Porn Hub verificou as mudanças no tráfego do site durante o dia da votação para a presidência dos EUA, comparando o acesso

⁶<http://www.PornHub.com/insights/redtube-brazil>. Acessado em 27 de fevereiro de 2017.

⁷Sobre a análise de Big Data recomenda-se a leitura da pesquisa e da metodologia do psicólogo Michael Kusinski . https://motherboard.vice.com/pt_br/article/os-dados-que-viraram-o-mundo-de-cabeca-para-baixo. Acessado em 27 de fevereiro de 2017

com um dia comum. Detectou que durante a cobertura da apuração dos votos houve uma queda de 23% no números de acessos e que assim que a vitória de Trump foi anunciada o número de acessos dispara e se torna 10% maior que em um dia comum.

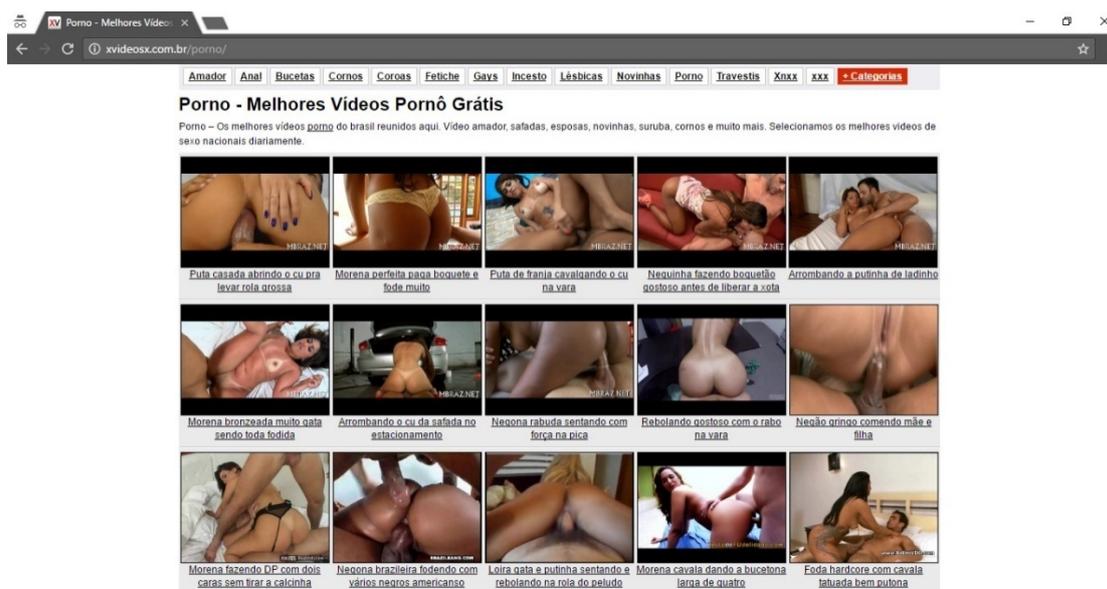
É possível saber se ele é solitário, ao cruzar dados de acesso durante datas como Natal (redução de 37% na média global e de 63% na Bélgica e na França) ou Réveillon, se é solteiro, ao verificar o tráfego durante o dia dos namorados (verificou-se que às 21h houve uma queda de acessos de 16% entre homens e 22% entre mulheres e que o acesso começa a aumentar a partir das 22h, com uma redução de apenas 4% para homens e de 8% para mulheres, o que significa que muita gente levou a namorada para jantar e depois foi se masturbar com pornografia em casa), se é escolarizado, se é conservador, se é racista, homofóbico ou misógino.

A quinta categoria de vídeos mais assistida pelo brasileiro no Redtube foi a de travestis (lésbicas, anal, tens – ou novinhas, como também é chamado – e mature as quatro primeiras). O acesso a esses vídeos no Brasil é 89% maior que a média global. É também o país que mais mata transexuais no mundo. A cada dois assassinatos, um acontece aqui. O sujeito que ofende, agride ou mata transexuais na rua curiosamente (e não coincidentemente) também se masturba com eles quando está sozinho em casa. Isso expõe a relação conflituosa que ele tem com o prazer, já que a agressão física ou o assassinato nunca são fatos isolado. Por trás deles, toda uma rede de outras formas de violência – verbal, simbólica, psicológica etc. Lacan (1995, p.21) mostra que quando a identificação se estabelece como nossa identidade, ela funciona para reprimir todos os desejos que são incongruentes com essa identidade. Na raiz desta repressão, a incapacidade de reconhecer a alteridade. Nega-se o Outro, rejeita-se o Outro, agride-se o Outro para não reconhecer em si aquilo que se possui de semelhante, para não se reconhecer os desejos anaclíticos e/ou narcísicos, ativos e passivos, que se tem com ele, pois isso coloca em conflito a própria imagem. No conforto do anonimato, livre das arestas repressoras, masturba-se. Eros e Tânatos, amor e ódio, lado a lado.

2.3.5 Cultura pornográfica e pornificação da cultura

Como vimos, a indústria pornográfica se transforma em um importante ator social e em um agente de transformação da sociedade contemporânea. A produção, a distribuição e a recepção desses materiais sobre o sexo e o prazer seguem lógicas bastantes distintas dos materiais presentes naquilo que a pesquisa chamou de cultura dionisíaca e cultura libertina e é por isso que podemos falar agora em uma cultura pornográfica.

Esta cultura pornográfica traz como efeito uma pornificação da cultura. É preciso compreender que estas produções não exercem influência apenas em quem consome, mas na cultura como um todo. Mesmo quem nunca tenha comprado uma Playboy ou assistido a um filme pornô é diretamente afetado por ela em um nível pessoal, interpessoal, social, econômico, tecnológico e cognitivo, como veremos neste tópico.



Página principal do primeiro site que aparece no google ao se pesquisar o termo "pornô".

O primeiro acesso à pornografia se dá, em média, aos 11 anos de idade (DINES, 2010; REIST; BRAY, 2011). Em um contexto social em que crianças cada vez mais têm acesso não supervisionado dos pais à tecnologia e à internet esta idade média tende a diminuir. E não é a Playboy do pai encontrada no banheiro. Ao digitar pornô no Google e abrir a primeira página que aparece esta criança ou pré-adolescente vai se deparar com vídeos com títulos como "puta casada abrindo o cu para levar rola grossa", "Negão gringo comendo mãe e filha"

e “Arrombando o cu da safada no estacionamento”. O brasileiro perde a virgindade, em média, aos 17 anos. Tem-se aí um espaço de seis anos em média entre aquilo que ele vê nestas fotos e filmes e a sua experiência real do sexo.

A pornografia exerce uma pedagogia do sexo. Jovens aprendem o que é o prazer masculino, o prazer feminino, o tamanho dos órgãos sexuais e o que constitui uma boa transa com a pornografia. E neste sentido ela é hegemônica, porque o papel dos pais, da escola ou da medicina é ínfimo se comparado ao papel da indústria cultural, que possui uma relação cada vez mais simétrica e estreita com a indústria pornográfica. Sexo vende e vende muito e a indústria pornográfica ajuda a aumentar a tolerância do público quanto aos limites dessa comercialização.

Isso é visível na hipersexualização das estrelas pop. A transição da carreira de Justin Bieber e de Miley Cyrus de um público infanto-juvenil para o público adulto se deu com essa assimilação. Bieber era flagrado com prostitutas, Cyrus fazia performances usando roupas mínimas, lambendo objetos fálicos e fazendo coreografias que simulavam sexo. Virar adulto significou ser hipersexualizado, a agir como uma estrela pornô.

Se com os pais ou na escola o discurso sobre o sexo é eivado de moralidades, moralismos e restrições, na pornografia é o oposto. Como a indústria é amoral (e também imoral, como argumentaremos no capítulo 3, sobre o aspecto tanático da pornografia), no sentido de que suas escolhas não pautadas por escolhas morais, mas por decisões econômicas, mostra-se tudo e se dá ao usuário todas as ferramentas para ele ver o quiser, como quiser, sem restrições.

Só que não são só as fantasias sexuais que se transformam em práticas no pornô, mas as práticas do pornô também se transformam em fantasias na vida real. Porque o usuário viu nos filmes passa a querer também na realidade. Se a pornografia é a principal fonte de informação sobre o sexo, ele vai carregar este conhecimento adquirido consigo. Quando ele for ter a sua primeira relação, é este conteúdo assimilado que será reproduzido em maior ou menor escala. E mesmo que sua parceira nunca tenha assistido a um filme pornográfico, como

uma fumante passiva, ela irá aprender com o parceiro aquilo que ele aprendeu com a indústria.

Williams (1989) mostra que a pornografia *hardcore* é pautada pela busca frenética pelo explícito. Os ângulos mostrados e as posições sexuais são todas planejadas com este intuito, para permitir que o espectador veja com o máximo de detalhes. Ela não é o sexo real, mas a performance do sexo. Os atores transam não para terem prazer, mas para dar prazer a quem assiste. Mas se o usuário não entende que aquilo é uma encenação (e a indústria se empenha em vender esta encenação como se fosse legítima), não buscará reproduzir aquilo que vê?

Se em todos os filmes que ele assiste as mulheres são abusadas física e psicologicamente, *gostam* de sexo violento, de engasgar com sexo oral e de ejaculação na cara, até que ponto ele não irá reproduzir em maior ou menor medida isto e a se sentir frustrado se o sexo que ele tem na vida real não se assemelha com aquilo que ele vê nos filmes? O relatório do Porn Hub sobre o dia dos namorados, que mostra uma queda acentuada nos acessos durante e um período e a volta à normalidade logo depois, expõe esta vida dupla que o usuário leva com a pornografia. O que Dines, Williams e outros vão argumentar é que ela coloniza e sequestra o sexo.

Há uma interconectividade entre a indústria pornográfica e a indústria cultural. Em dissertação de mestrado (ALVES, 2013) defendida na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília em 2013, sob orientação de Sérgio Dayrell Porto, fiz uma análise de quatro anos das capas das revistas Nova e Men's Health, as revistas de comportamento feminina e masculina mais vendidas no mundo, para compreender como elas construíam modelos de beleza e de comportamento sexual.

Nova e Men's Health são revistas-projeto. Ofertam a possibilidade de que seus leitores vivenciem o que R. W Connell (1987) chama de masculinidade hegemônica e feminilidade enfatizada, ideais de homem e de mulher, com procedimentos específicos em relação ao corpo e à conduta, especialmente a sexual, que, em maior ou menor medida, ambicionam e afetam a todos,

predominando e exercendo nítida influência sobre outras formas de se vivenciar o masculino e o feminino.

O ideal de masculinidade não deve corresponder à maioria dos homens. A vitória da hegemonia envolve a criação de modelos de masculinidade que são especificamente figuras de fantasia, mesmo que esses modelos expressem ideais, desejos e fantasias muito difundidos. Mais importante que corresponder a tais modelos é sustentar tais imagens como normativas por meio de uma estratégia coletiva em relação às mulheres e a masculinidades subordinadas (CONNELL, 1987, p.252).

Já a feminilidade enfatizada, presente na Nova, é a forma definida em concordância com a subordinação e orientada para acomodar os interesses e desejos dos homens (CONNELL, 1987, p.187). Outros modelos de feminilidade são definidos por estratégias de resistência ou não-cumprimento ou até mesmo pela complexa combinação de cumprimento, resistência e cooperação. O inter-relacionamento dessas formas é parte fundamental nas dinâmicas de transformação das ordens de gênero. É um tipo de feminilidade performática, desempenhada especialmente para os homens.

Essa complacência entre a masculinidade hegemônica e a feminilidade enfatizada é nítida na relação de cumplicidade nos projetos de homem e mulher das duas publicações, a partir das temáticas e estratégicas retóricas equivalentes, o que reforça a ideia de projeto. A mulher de desejo do homem Men's Health (que frequentemente ilustra a capa abraçado feliz ao lado dela) é fisicamente semelhante às modelos de Nova. Ambas as publicações se fazem valer de um outro do sexo oposto como estratégica retórica. A palavra *homem* aparece em todas as capas analisadas de Nova. Em Men's Health, a aprovação feminina corresponde a importante parte do argumento motivacional.

Naomi Klein, em *marcas globais e poder e corporativo* (2003), mostra que as grandes empresas não se limitam mais a vender produtos, elas também se propõem a construir estilos de vida. O mesmo vale para as revistas em discussão. É a mulher Nova e o homem Men's Health que estão em oferta, com todos os atributos e qualidades que lhes são vendidas. Essa oferta é claramente vista na correlação entre imagem da capa e manchetes.



Edições das revistas Nova, setembro de 2010, e Men's Health, novembro de 2011

O leitor não é o modelo da capa, mas quer sê-lo. Texto e imagem se complementam nessa tarefa de vender a partir do mal-estar que projetado sobre ele. Os modelos da capa cumprem a tarefa de ser a representação pictográfica do que constitui a masculinidade hegemônica e a feminilidade enfatizada: não estão ali como pessoas, apenas como personificação, ideal a ser atingido (e possível de ser atingido, pois estão ali, e felizes por isso). Já as manchetes, com seu tom imperativo e coloquial, típico da redação publicitária, indicam o caminho para se chegar a tanto, ao *status* de mulher ou homem da capa.

A construção desses modelos passa necessariamente pela indústria cultural, com seus valores, lógicas e processos de difusão. Há nestas construções uma relação direta com o consumo, com a produção e o consumo de si, e a produção e o consumo do outro. As manchetes disciplinam o corpo, normatizando-o com técnicas e procedimentos que visam a máxima eficiência do resultado. Para os homens, músculos sarados em quinze minutos, *shape* forte e definido em um mês. Para as mulheres, beleza sem esforço e remoção de acnes, celulites e gorduras sem dor.

No sexo, máxima eficiência do prazer e *empoderamento* do outro pelo uso desse prazer aprendido. O orgasmo como medida de sucesso. Em Nova, dicas

para usar e conquistar o homem moderno, para fazê-lo se apaixonar pela leitora, para obter o melhor orgasmo com cada tipo de homem. Na Men'sHealth, dicas e mais dicas para seduzir e para conseguir mais sexo.

Na produção do sexo, tem-se os cuidados com o corpo, o aprendizado técnico, a conduta. Isso demanda gastos, pois todas estas técnicas, processos e procedimentos possuem seus custos de tempo e de dinheiro. Sexo não é conjunção carnal de dois corpos nus, pois ninguém está realmente nu. Os participantes vestem máscaras, assumem papéis previamente concebidos. O ato começa com a concepção de um ser que é sexualmente atrativo porque carrega consigo os valores propagados pela indústria. No consumo, tem-se o sexo como válvula de escape das tensões provocadas pelo trabalho repressivo, aqui entendido em sentido amplo, pois a própria produção deste corpo e deste sexo é também trabalho (ALVES, 2013, p.163).

O culto da produtividade, o princípio da eficiência e a racionalidade técnicas presentes nestes processos e gerando com eles também novas demandas. Com procedimentos tão simples e eficientes, como não, ou melhor, por que não aderir? Só depende do sujeito essa adesão, e quanto maior ela for por parte das pessoas que o cercam, maior a pressão para que ele a faça também. Pois não são só os procedimentos técnicos da indústria que se introduzem no corpo; são principalmente os valores que passam a operar na lógica de produção do corpo e de sua erótica. Se o que apresentado naquelas capas é tido como modelo, como ideal, por consequência, a não adequação é o seu oposto. Gera infelicidade, frustração, mal-estar. Os sentimentos de identificação, de pertencimento, de aceitação e de satisfação consigo são partes estruturantes do processo.

Os modelos da indústria pornográfica são os modelos da masculinidade hegemônica e da feminilidade enfatizada. Os homens são másculos, musculosos, jovens, possuem um pênis enorme e estão sempre dispostos e prontos para transar, independente do contexto ou da circunstância. As mulheres também, hipersexualizadas, afins de fazer qualquer coisa que o homem deseja. Tudo gira em torno do falo, em dar e sentir prazer com o pênis, para o pênis, tanto que as cenas acabam quando o homem ejacula.

O sexo é performático, cheio de malabarismos e demonstrações de habilidade e maestria. O homem rege o ato, dá demonstrações de força e de virilidade; ela coloca todo o pênis dentro da boca e como uma ginasta, mostra ser flexível e hábil para qualquer posição. Tudo funciona, tudo é divino e maravilhoso. Ela geme alto, pede mais, ele urra e comanda. Quando ejacula, sai uma quantidade enorme de esperma, que ela recebe, muitas vezes de joelho, com toda a expectativa e satisfação do mundo.

Em consonância com este sexo, todo um mercado que oferta para o público a possibilidade de ser assim e de fazer assim. Reportagens, guias e tutoriais de como fazer o sexo oral perfeito, passo-a-passo, de como convencer a parceira a fazer sexo anal, de como transar como uma atriz pornô. *Sex shops* com uma variedade enorme de produtos que facilitam o orgasmo, que intensificam o prazer. A *brazilian wax*, a depilação total dos pelos pubianos, foi popularizada pela pornografia, que, para fins estéticos e fotográficos, começou a retirar os pelos para que se pudesse ver melhor os closes genitais. A labioplastia, cirurgia plástica nos lábios da vagina, idem. Mais de quinze mil desses procedimentos foram feitos em 2014, segundo a Sociedade Internacional de Cirurgia Plástica Estética⁸. Estes procedimentos são quase que exclusivamente para fins estéticos. Embora haja uma variedade muito grande de formatos e tamanhos dos lábios e da vagina – como brilhantemente expõe o artista plástico Jamie McCartney em sua obra *The Great Wall of Vaginas*, um imenso mural de vaginas feito com moldes de gesso –, há uma preferência, quase um padrão, por vaginas e lábios pequenos, quase infertilizados considerando a ausência de pelos. Os números mostram a insegurança com o próprio corpo a partir do que se vê na pornografia como o ideal. O mesmo com o tamanho do pênis e a capacidade de segurar uma ereção por muito tempo, que levam jovens a comprarem produtos que prometem aumento peniano ou então a comprar pílulas para impotência para serem usados com fins recreativos.

Quando se fala em cultura pornográfica, portanto, é entender que a representação do sexo e do prazer se dá de maneira distinta porque os

⁸http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/brasil/2016/01/29/internas_polbraeco,515762/no-pais-campeao-de-cirurgia-intima-mulheres-contam-suas-historias.shtml. Acessado em 27 de fevereiro de 2017.

processos de produção, de distribuição e de recepção, bem como os fatores tecnológicos, sociais e econômicos e o sentido dado a eles, são particulares.



The great wall of vaginas, Jamie McCarthy

Quando se fala em cultura pornográfica, portanto, é entender que a representação do sexo e do prazer se dá de maneira distinta de outros momentos porque os processos de produção, de distribuição e de recepção, bem como os fatores tecnológicos, sociais e econômicos e o sentido dado a eles, são particulares dessa cultura.

Na cultura dionisíaca, uma compreensão do sexo nunca separada de uma espiritualidade. O sexo e o prazer como um elemento integral do sujeito e integrador na sua relação com o outro. Os deuses transam, os deuses nos ensinam a transar e transar também me conecta aos deuses.

Já a cultura libertina não desassocia o sexo de aspectos morais. É a ideia de carne, em oposição ao espírito, de luxúria e de pecado, em oposição à virtude, de libertinagem e de obscenidade em oposição ao que é santo ou beato. As representações atuam ou no sentido de condenar tais comportamentos – o padre que seduz as freiras, o rei que promove orgias – ou de transgredi-las, de afirmar que sexo é bom sim e que o prazer deve ser também buscado. É reativo mais que positivo, portanto. Essa transgressão envolve vários elementos. Estão

presentes o obsceno, o libidinoso, o escatológico, o herético, o político, o filosófico etc.

Na cultura pornográfica, essas representações são um produto e um negócio. O sexo e o prazer como mercadorias, inseridos em uma lógica econômica, industrial, em um cálculo de racionalidade técnica do prazer. Ela também não está desassociada de outras questões pertinentes, como relações de gênero, de raça, desigualdade social, violência e misoginia.

Há de se observar, por fim, que esta distinção das representações e do entendimento do sexo em culturas não significa que elas não sejam intercambiáveis ou que não carregam um ou mais elementos de outra. Foucault (2005, p.245) nos ensina como o poder e o dispositivo englobam um processo de sobredeterminação funcional, em que os efeitos, positivos ou negativos, desejados ou não, provocam efeitos de ressonância e de contradição, de reajustes e rearticulações, em um preenchimento estratégico perpétuo. Há muito da lógica libertina na cultura pornográfica porque a moral cristã ainda exerce um peso importante na vida das pessoas. O grande número de vídeos que simulam incesto por exemplo, uma das categorias mais acessadas e a mais vista em 2016 no Porn Hub, dão a dimensão disso. São tão assistidos justamente porque permitem que o usuário explore na fantasia o que por diversas razões ele não pode reproduzir na vida real, em uma relação conflituosa com o próprio prazer. Já a maneira com que o conteúdo é formatado, no entanto, com temas específicos – madrasta, padrasto, afilhada, afilhado, irmã, mãe, pai etc – e propósitos econômicos são característicos da cultura pornográfica.

Por pornificação da cultura, o entendimento de que estes materiais não são apenas frutos de fatores tecnológicos, econômicos, sociais etc., mas que eles exercem uma influência além dos seus produtos, em escalas pessoais, interpessoais, tecnológicas, econômicas e cognitivas. Inserem o sujeito e a sua relação com o sexo e o prazer na mesma lógica imposta aos produtos da indústria, ele mesmo um produto e um objeto a ser consumido. O sexo como performance, como construção e como afirmação de si. A pornografia também como pedagogia.

Quando celebridades como Paris Hilton e Kim Kardashian têm suas carreiras de celebridade alavancadas com o vazamento de vídeos seus fazendo sexo, quando o ator e modelo Paulo Zulu divulga de propósito um nu seu, fingindo ter sido sem querer, com o objetivo de retomar a popularidade da sua carreira, quando atrizes pornôs como Sasha Grey fazem a transição para Hollywood, estamos falando de consequências desta pornificação da cultura. O mesmo com a prática de enviar *nudes* ou com desenvolvimento de aplicativos de *hook up sex* como Tinder e Grindr.

No primeiro capítulo trouxemos uma definição do que é o erotismo e sobre o que constitui uma experiência erótica. Erotismo não como um significado, mas como o anseio por um significado que diga respeito ao gozar e ao seu desejo sexual, em cujo processo o sujeito se revele, a si mesmo e aos outros, produzindo novos significados e novas relações em um contínuo deslizar do significante. Como discursividade, ímpeto de colocar em curso o desejo e a angústia, de sair de si, de se projetar no Outro, de expandir e elevar a busca do gozo para algo além do próprio gozo; que desestabilize significados, que promova novos significantes, que alimente a *différance* derridiana, ou seja, que insira nas estruturas o excesso e a falta, o *traço*. Correlacionamos esta definição com o tanático, seu polo oposto, e com os conceitos de sexualidade, em Foucault, e de gênero, em Butler.

Neste capítulo, abordamos a produção de materiais sobre o sexo e o corpo humano como objeto de prazer a partir de três lógicas ou entendimentos sobre ela – a dionisíaca, a libertina e a pornográfica. Estes materiais existem desde que houve capacidade técnica para tanto, mas a maneira com que cada cultura produziu, se relacionou e significou tal produção é muito distinta e diz respeito a aspectos como o contexto histórico, econômico, social e tecnológico.

Nos próximos capítulos iremos correlacionar o erótico e o tanático com o pornográfico a partir do problema de pesquisa proposto pela tese: são conceitos distintos, mas podem ser complementares? É erótica a pornografia? É tanática? Se sim, em que ou onde reside seu Eros e/ou seu Tânatos?

3. O TANÁTICO DA PORNOGRAFIA

3.1 GONZO: PODER, ÓDIO E VIOLÊNCIA

Este capítulo irá analisar o conteúdo e o discurso da pornografia de estilo gonzo, o gênero mais explorado e assistido na internet.

O *corpus* consiste nos vídeos presentes nas páginas iniciais dos sites www.xvideos.com e www.PornHub.com, os dois mais acessados do mundo, durante o dia 11 de março de 2017. Como método de investigação deste *corpus*, será efetuada uma análise de conteúdo aos moldes do proposto por Laurence Bardin (2004). Ela irá conter três fases: a pré-análise, a exploração do material e o tratamento e interpretação dos resultados.

A primeira fase tem por objetivo sistematizar e tornar a análise operacional. Depois será realizada uma leitura flutuante do *corpus* e serão observadas as regras de exaustividade, de representatividade e de homogeneidade. O conteúdo será codificado em termos de seus temas, presença (ou ausência), frequência, ordem e ocorrência. Posterior à análise de conteúdo, o *corpus* será analisado tendo como método a teoria dos quatro discursos de Lacan. Em seu seminário 17, *o avesso da psicanálise*, Lacan concebe um modelo contendo aquilo que entende como sendo as quatro estruturas fundamentais do discurso, os quais produzem, respectivamente, quatro efeitos sociais: 1) educar e endocrinar; 2) governar e comandar; 3) desejar e protestar; 4) analisar, transformar, revolucionar. São eles, respectivamente, o discurso da Universidade, do Mestre, da Histórica e do Analista.

3.1.2 Pré-análise

O *gonzo* pertence a uma categoria de filmes pornográficos denominada Hard Core, cuja característica essencial é o princípio da máxima visibilidade (WILLIAMS, 1989, p.49). Ele diz respeito à associação entre o visível e o real, ao desejo de mostrar o ato sexual e o corpo sexualizado nos mínimos detalhes. Faz uso de closes e de planos detalhes de certas partes do corpo, ilumina as genitálias e dá preferência para determinadas posições que favorecem a visão explícita e em detalhes das cenas. Além disso, adota um roteiro previsível de posições sexuais, sempre com variedade delas para que o conteúdo não pareça

enfadonho e terminando com o *Money shot*, a ejaculação masculina exposta para a câmara.

Constituinte do *hard core*, portanto, o gonzo tem na explicitude do ato sexual característica basilar. Vai além, no entanto: gênero moldado para e pela internet, constitui-se como filmes de curta duração, com pouco ou nenhum enredo ou contexto, focado apenas no sexo, com títulos que enfatizam as práticas e as fantasias que irão atrair a atenção do espectador para o vídeo, ordem bem definida de práticas sexuais e geralmente filmado em primeira pessoa, trazendo o espectador à cena.

O custo de produção destes filmes também é muito menor quando comparado aos filmes lançados em DVD ou para o cinema. Isso permite um aumento exponencial no número de produções e um acirramento da concorrência, já que vídeos amadores podem competir de igual para igual com grandes produtoras. Por conta destes aspectos – e de outros que serão abordados adiante – que o gonzo se tornou o formato dominante da pornografia na atualidade.

Para a análise do corpus optou-se pelos sites pornográficos de maior acesso. Xvideos é a décima oitava página mais acessada da internet em um ranking de todos os sites, incluindo acessos por computadores, *tablets* e *smartphones*. Porn Hub, a vigésima terceira, de acordo com relatório da Similar Web⁹. Destes sites, foram escolhidos os vídeos que estavam dispostos na página inicial às 19h do dia 11 de março de 2017. Dada a imensa quantidade de conteúdo que estes sites apresentam, tal escolha se justificou para que se pudesse analisar os vídeos que teriam maior probabilidade de acesso pelo usuário, tendo em vista o que foi exposto acima.

⁹O *corpus* consiste nos vídeos presentes nas páginas iniciais dos sites www.xvideos.com e [www.Porn Hub.com](http://www.PornHub.com), os dois mais acessados do mundo, durante o dia 11 de março de 2017.

Há de se notar também que o conteúdo destes sites é constantemente atualizado, o que faz com que os vídeos presentes na página inicial mudem com o passar do tempo. Xvideos, importante notar, atualiza sua página inicial de dez em dez minutos. Além disso, ambos os sites se utilizam de *cookies* de navegação – informações de preferência e de utilização do usuário durante o acesso ao site – para que a página disposta seja uma versão personalizada a partir do histórico de navegação do usuário. Utilizou-se para a análise, portanto, navegação em modo anônimo e sem *cookies* para que as páginas visualizadas fossem as mesmas de quem acessou os sites pela primeira vez.

No Xvideos.com quarenta e oito vídeos dispostos na página inicial:

- 1) *PunishTeens – Obsessive Stalker Fucks Hot TEEN;*
- 2) *Rica Mami HD (1);*
- 3) *Young Hardcore Couple;*
- 4) *Stepmom MILF seduces her stepson with his dad right there;*
- 5) *Donas de casa brasileiras fudendo – coletaneas;*
- 6) *Hard anal teens – Compilation;*
- 7) *Trim. 8FDD72A0;*
- 8) *Teen big boobs spunked;*
- 9) *Britney Bitch;*
- 10) *Mature Masseur sucks and rides Young meat;*
- 11) *Busty Daughter Get Spanked by Mom OTK;*
- 12) *Fucking my doll;*
- 13) *Two guys and four hotties – Christy Mack & Raven Bay & Rikki Six & Romi Rain;*
- 14) *Submissive blondeslutAnikkaAlbritefuckedby James Deen;*
- 15) *Massage-x – satisfaction of a lifetime;*
- 16) *Jealousson forces mom;*
- 17) *Wife fucked good;*
- 18) *Cuckold granny is addicted to cum;*
- 19) *Natural babe gives head;*
- 20) *POV Sexy skinny amateurmilf;*
- 21) *Ben 10 cartoon characters are having sex;*
- 22) *Sexy dea livecam dance and flash cum;*

- 23)Freepass: www.maxgf.com
- 24)Spex lesbos bukkakke from gloryhole;
- 25)Mf005856 – tube6 01;
- 26)Beautiful Czech couple deep kissingand tongue sucking;
- 27)Exotic 4K Latin Chloe Amour fucks big cock in the gym;
- 28)Big booty ebony sluts getting railed compilation;
- 29)Daniella Margot Backstage from bathrooms MugurPorn;
- 30)Bombshell in themorning;
- 31)Ana the sexy teaser playing with herself;
- 32)African fuck tour;
- 33)Busty teen Jessica masturbating with shower;
- 34)20162111;
- 35)A very creamy POV;
- 36)Exclusive scene Mindy Filipino amateur teen lovely heartshape ass;
- 37)Teeny playground – 18yo brunette squeeze big tits;
- 38)Lesbians eating out at home – Nilou Achtland & Eve;
- 39)Throating masseusse jizz;
- 40)Blonde milf bombshell suck and fucks mycock;
- 41)Chica Latina sensual en mi webcam;
- 42)FMD – 0593 03;
- 43)BWC Fucks girlfriends face and pussy;
- 44)Tomoe Hinatsu fucked hard and made to swallow;
- 45)Another god job only smell part;
- 46)Strandschlampen – Malle;
- 47)Big tit wife plays whilst getting fucked;
- 48)Let me finish my yoga and I will give you a handjob;

Videos pornô gratuitos - x

Seguro | <https://www.xvideos.com>

SSL (more secure and private connection) now available on <https://www.xvideos.com> ("https" not "http"). XVIDEOS is the first free site to implement this technology.

Pornografia em Português Amador Anal Asiáticas Bunda Bunda para Boca Bunda Grande BBW Bi Pau grande Peitão Mulher Negra Loira Boquete Morena Camera Pornô

Gozando dentro Gozada Gay Hardcore Interracial Latina Lésbicas Milf Oléo Ruivas Transexual Solo Meias Novinhas Mais...

PÁGINA INICIAL Minhas subscrições Videos que eu gosto 7.185.930 videos >

PunishTeens - Obsessed Stalker Fucks Hot TEEN 12 min - 99% - Team Skeet	rica mami HD (1) 9 min - 99% - My Sexy Girl	Young hardcore couple 7 min - 99% - Mirkarabas	Stepmom MILF seduces her stepson with his dad 6 min - 98% - Lookatmyass
Donas de Casa Brasileiras Fudendo - Coletaneas 5 min - 100% - Vptop	Hard anal teens - Compilation 30 min - 100% - Fratael10	trim 8FDD72A0-3CF6-42E4-B1F8-E5BE544DF6D.MOV 5 min - 100% - Achabacha	Teens big boobs spanked 8 min - 100% - Step Siblings

Videos pornô gratuitos - x

Seguro | <https://www.xvideos.com>

Britney Bitch 10 min - 100% - Dianadolouco	Mature masseuse sucks and rides young meat 6 min - 100% - Grandma Friends	BUSTY DAUGHTER GET SPANKED BY MOM OTK 9 min - 100% - Pinkinki	Fucking my doll 5 min - 95% - Shifter8
Two guys and four hotties - Christy Mack & Rave 6 min - 100% - Brazzers Network	Submissive blonde slut Anikka Albrille fucked by 5 min - 100% - Skeethow	Massage-X - Satisfaction of a lifetime 10 min - 99% - Young Libertines	Jealous Son Forces Mom - vPorn.com 41 min - 100% - Meng Dom

Videos pornô gratuitos - x

Seguro | <https://www.xvideos.com>

Wife fucked oood 10 min - 100% - Pornworldtop	Cuckold Granny is Addicted To Cum 21 min - 100% - Wicked Sexy Melanie	Natural babe gives head 6 min - 100% - 21Naturals	POV sexy skinnv Amateur Milf 12 min - 89% - Stima
ben 10 cartoon characters are having sex... 8 min - 100% - Sakubai	sexvdea livecam dance and flash cum 11 min - 100% - Sexydea	Free Pass. WWW.MAXGFCOM II WWW.MAXGFCOM II W 9 min - 99% - Qwnjh	Spex lesbian bukkaked through qlorvhole 10 min - 100% - Slime Wave

Videos porno gratuitos x

Seguro | https://www.videos.com

ben 10 cartoon characters are having sex... 8 min - 100% - Sakubai	sexydeia livecam dance and flash cum 11 min - 100% - Sexydea	Free Pass: WWW.MAXGF.COM WWW.MAXGF.COM II W... 9 min - 99% - Ownjh	Spex lesbians bukkaked through gloryhole 10 min - 100% - Slime Wave
			
m005856_1tube6_01 6 min - 79% - La France A Poil	Beautiful czech couple deep kissing and tongue... 13 min - 99% - Girls Kissing123	EXOTIC4K Latin Chloe Amour fucks big cock in th... 10 min - 100% - Exotic4K	Big Booty Ebony Sluts Getting Railed Compilation 12 min - 100% - Bang
			
Daniella Margot backstage from bathrooms MugurP... 20 min - 88% - Mugur Porn	Bombshell in the Morning 20 min - 100% - I Spy Live	Anna the sexy teaser playing with herself 6 min - 98% - Silicone Girls	5217b046eeb08africanblacklesbians.com20082013a... 4 min - 100% - African Fuck Tour

Videos porno gratuitos x

Seguro | https://www.videos.com

Daniella Margot backstage from bathrooms MugurP... 20 min - 88% - Mugur Porn	Bombshell in the Morning 20 min - 100% - I Spy Live	Anna the sexy teaser playing with herself 6 min - 98% - Silicone Girls	5217b046eeb08africanblacklesbians.com20082013a... 4 min - 100% - African Fuck Tour
			
Busty Teen Jessica Masturbating With The Shower 27 min - 100% - Yanks.com	20161211_032348 7 min - 97% - That Looks Gd	A Very Creamy POV 24 min - 99% - Shaundam Xxx	Exclusive Scene Mindy Filipino Amateur Teen Lov... 6 min - 100% - Exploited Asia
			
Teensplayground - 18yo brunette squeeze big tit... 21 min - 100% - Teeny Playground	Lesbians Eating Out At Home - Nilou Achtländ & Eva 21 min - 100% - Nilou Achtländ	Throating massage lizz 6 min - 81% - Fantasy Massage Official	Blonde Milf Bombshell Suck And Fucks My Cock 12 min - 86% - Vikings Of Porn

Videos porno gratuitos x

Seguro | https://www.videos.com

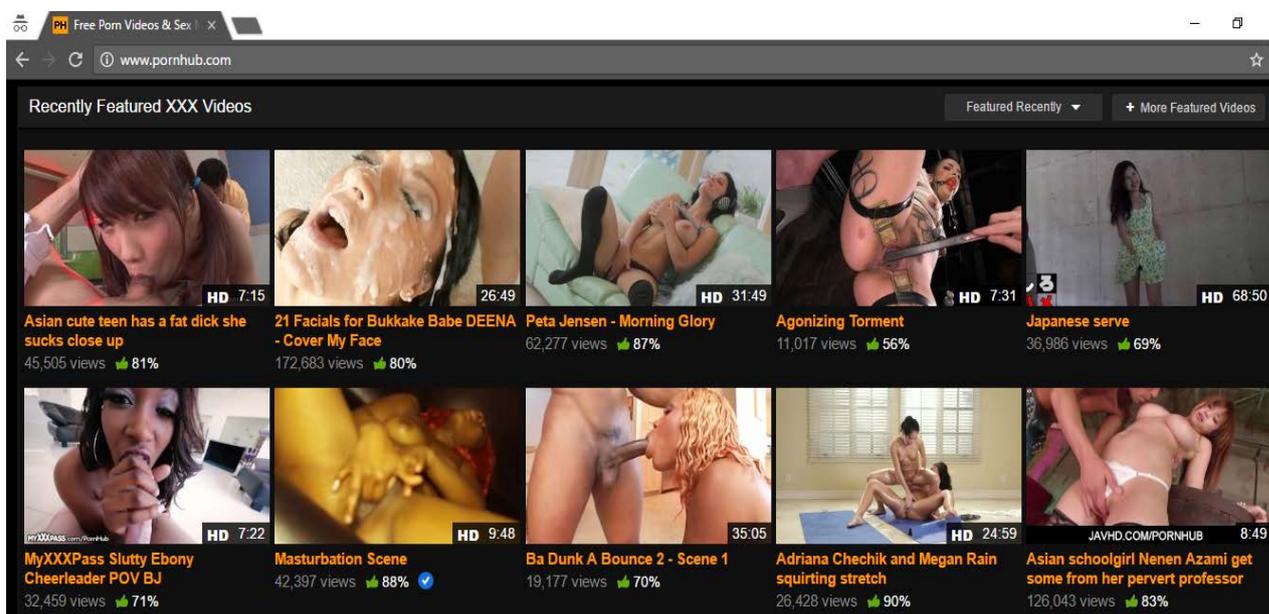
21 min - 100% - Teeny Playground	21 min - 100% - Nilou Achtländ	6 min - 81% - Fantasy Massage Official	12 min - 86% - Vikings Of Porn
			
Chica latina sensual en mi webcam 23 min - 100% - Tommy Videos	FNU - 0593 03 24 min - 99% - Xlme Videos	BWV tucks girlfriends face and pussy 8 min - 100% - Amateur Canada	Iemee Hinatsu tucked hard and made to swallow 10 min - 100% - All Japanese Pass
			
Another Good Job Only Small Part 2 min - 87% - Humiliation Italian	01-1011-Strandschlampen-Malle-shamster 1 15 min - 83% - Sextermidia	Dio Jooly Tr Wife Plays Whist Getting Fucked... 8 min - 91% - Cleavageoftheday	Let me finish my yoga and I will give you a han... 6 min - 83% - Jerk-Off Encouragement

2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 Próximo

Já no Pornhub.com, dez:

1) Asian cute teen has a fat Dick she sucks closed up;

- 2) 21 facials for bukkake babe DEENA – Cover my face;
- 3) Peta Jensen – MorningGlory;
- 4) Agonizing Torment;
- 5) Japanese serve;
- 6) My XXX pass – Slutty Ebony Cheerleader POV BJ;
- 7) Masturbation Scene;
- 8) Ba Dunk a Bounce 2;
- 9) Adriana Chechik and Megan Rain squirting stretch;
- 10) Asian Schoolgirl Nenen Azami get some from her pervert professor;



3.1.3 Exploração do material

A primeira coisa que chama atenção ao se mapear o conteúdo destes vídeos é a variedade de cenas, categorias e práticas sexuais exibidas. Categorias como *Milf*, *Novinha*, *Incesto*, *Inter-racial*, *Negras*, *Asiáticas*, *Latinas* etc., práticas como sexo oral, sexo vaginal, sexo anal, sexo entre mulheres, sexo grupal, masturbação, sadomasoquismo e tantas outras.

A página inicial destes sites cumpre a função de cardápio do qual o usuário irá escolher o conteúdo. Há uma enorme variedade de escolhas e opções em relação às categorias e às práticas. Neste processo de seleção, o título dos filmes, a imagem exibida, o tempo de duração e o índice de aprovação cumprem um papel fundamental.

Considerando o tempo médio que o usuário navega pela página, nove minutos e trinta e seis segundos em média, segundo relatório do Porn Hub¹⁰, podemos inferir que ele acessa apenas um ou outro vídeo dentre as dezenas de opções, que pula partes indesejadas dos vídeos que assiste (como percebemos também pelo mapa de visualizações que o Porn Hub coloca em seus vídeos, que permite que o usuário saiba quais trechos foram mais ou menos assistidos) e que, uma vez cumprido o objetivo pelo qual assiste, geralmente a masturbação, ele sai da página. No XVideos, 30 dos 48 vídeos analisados têm até 10 minutos de duração, 7 têm entre 10 e 15 minutos e 11 têm mais de 15 minutos de duração. No Porn Hub, 5 dos 10 têm menos de 10 minutos, nenhum tem entre 10 e 15 minutos e 5 têm mais de 15 minutos.

A preferência por vídeos curtos se dá por questões de infraestrutura – o meio com o usuário acessa, a velocidade da conexão etc. – e também pelo objetivo, tanto do usuário quanto de quem faz o upload destes vídeos na página. Se o que se busca nestes sites é apenas a masturbação, vídeos que não vão direto ao ponto de interesse ou que dificultam a interação do usuário com o produto, são preteridos.

Isso é perceptível na função que os títulos cumprem como chamariz neste cardápio. Para postar um vídeo nestes sites, basta que o usuário crie uma conta nele. O Porn Hub tem, inclusive, uma seção inteira dedicada ao conteúdo amador, o Comunidade. Ele funciona como uma rede social pornográfica, com criação de perfis, interação entre perfis de usuários, *feed* de notícias, compartilhamento, avaliação e exploração do material. Pessoas que postam vídeos *amadores* seus nesta comunidade conseguem mais dinheiro ou visualizações que vasta maioria das atrizes pornôns convencionais. Isso se dá porque o conteúdo parece mais autêntico para usuário e a modelo, por supostamente ser iniciante, recebe mais atenção da audiência. As interações com o público, tanto nesta quanto em outras redes sociais, fortalecem o engajamento e o interesse do público como forma de aumentar o valor de mercado. Desta forma, vídeos amadores e vídeos profissionais competem pela preferência do público e também se misturam: vídeos amadoras copiam (muitas

¹⁰<http://www.PornHub.com/insights/2016-year-in-review>. Acessado em vinte e sete de fevereiro de 2017.

vezes de maneira não intencional) o conteúdo dos vídeos profissionais e estes a estética daqueles.

Como o acesso é gratuito, as produtoras de filmes pornográficos utilizam o XVideos e o Porn Hub como chamariz para acesso à página própria, de conteúdo pago. Oferecem nestes dois sites, portanto, amostras, versões reduzidas ou vídeos grátis.

Elas são a que melhor exploram os elementos que servem de critério de escolha. Nas imagens, vemos a marca d'água da produtora. Nos títulos, uma descrição mais completa do conteúdo, enfatizando aquilo que pode ser mais atraente – a atriz, as práticas sexuais, os personagens, os atributos físicos etc.

Exemplo disso é o título “*Tomoe Hinatsu fucked hard and made to swallow (Tomoe Hinatsu fodida duramente e forçada a engolir)*”. Temos a atriz (Tomoe Hinatsu), as categorias (hardcore, sexo oral, garganta profunda, gagging, ejaculação e submissão) e a descrição das cenas (“*fodida duramente e forçada a engolir*”). A imagem acima do título é de uma jovem asiática magra, de seios pequenos, sentada nua em uma cama, com uma das pernas para trás filmada em um ângulo plongée, isto é, de cima para baixo. O tempo de duração do vídeo é de dez minutos e o índice de aprovação é de 100%. Ao lado deste índice, temos o nome da produtora, *All Japanese Pass (Passe para apenas japonesas, em um tradução livre)*, que pode ser clicado caso o usuário queira ver outros vídeos postados por ela.

Outro destes exemplos é o vídeo intitulado “*BWC Fucks girlfriends face and pussy (Pau branco grande fode a face e a boceta da sua namorada)*”. Temos a descrição das categorias, dos personagens e das práticas expostas no vídeo já no título. Na imagem, vemos um pênis ereto sendo lambido por uma mulher deitada na cama. A imagem carrega a marca d'água da produtora na parte direita. O vídeo tem oito minutos de duração, 100% de aprovação e a indicação da produtora, *Amateur Canada*.

Isso não vale todos os vídeos postados, no entanto. Cinco títulos dos 58 analisados não possuem qualquer descrição das cenas ou referências, apenas letras e números, como o *FMD – 0593 03*, ou apenas números, como o *20162111*. Nestes, todo o apelo fica a cargo da imagem. Mostram com isso, o

caráter diletante de algumas destas publicações. O *uploader* do vídeo intitulado 20162111 é *That Looks Good*. Sem viés comercial, suas publicações expõem um acervo de conteúdo dispersos, a partir do seu próprio gosto. Predominam os títulos em inglês, mas encontra-se também em alemão, espanhol e português.

Outro elemento que chama a atenção é que em apenas 15 dos 58 títulos analisados os atores ou atrizes são chamados por nomes próprios, sendo que o nome completo da atriz aparece em apenas nove títulos. Nos outros seis, há apenas o primeiro nome seguido de algum complemento – como *Sexy Dea*(*Dea Sensual*), *Britney Bitch*(*Britney Cadela*), *Busty Teen Jessica*(*A Jovem Peituda Jessica*) etc. Nos outros títulos, são descritos por sua etnia – como *big booty ebony* (*Negra da bunda grande*), *Chica Latina* (*Menina Latina*), ou *Asian Cute*(*Asiática Fofa*) – por sua idade – *teen, milf, granny* (*jovem, mãe, velha*) etc. –, por atributos físicos – *busty, blonde* (*peituda, loira*) etc. –, ou por substantivos – *girlfriend, wife, slut* (*namorada, esposa, piranha*) etc. Em apenas dois títulos há referência ao nome do ator. Eles são descritos por substantivos que revelam que personagem são na cena – *Boyfriend, son, stalker* (*namorado, filho, perseguidor*) –, como uso metonímico do pênis – *BWC* (*pau grande branco*) – ou sequer descritos.

É nítida a enorme quantidade de filmes e de variedade de performances presentes nestas páginas iniciais, mas quando se observa a construção das narrativas e o conteúdo destes vídeos, essa mesma variedade não se sustenta. Pelo contrário: constituintes do *gonzo*, apresentam fórmulas simples e prosaicas, com um roteiro construído de forma com que o usuário saiba como a cena irá se desenvolver caso queira (e na maioria das vezes quer quer, como o relatório do Porn Hub e os diferentes recursos de carregamento do vídeo mostram) pular determinadas partes.

As imagens são coreografadas e dirigidas, com qualidade estética pobre. Não é o sexo que é exibido nestes vídeos, mas uma performance dele, em que o que interessa é oferecer ao espectador a máxima visibilidade de que Williams fala. As posições dos atores sempre favorecem que a penetração seja vista com riqueza de detalhes; que o espectador tenha certeza de que eles estão de fato fazendo sexo. Outro elemento muito utilizado é o *POV* (ponto de vista), em que o ator é também o cinegrafista. Filma-se em primeira pessoa para ampliar a

sensação de que o espectador possui um papel ativo, de que ele é a pessoa cena.

Por conta destes dois aspectos – a máxima visibilidade e a intenção de fazer com o que espectador fantasie ser o ator e realizar tais atos –, a performance do ator e da atriz são um tanto distintas. Os atores raramente se tocam em cena. O único contato físico regular se dá por meio do pênis e de algum orifício do corpo da atriz. Para facilitar a visibilidade da penetração, o ator ora coloca os braços para trás, ora encurva o corpo, ora abre as pernas. Se a performance da atriz é exagerada, a do ator é de quase invisibilidade, como se ele fosse um apêndice do próprio pênis. Ele só é nominado em dois dos cinquenta e oito títulos. Ele não está ali como um sujeito, mas como um executor da ação. Eles são descritos como *Young meat (carne jovem)*, *big cock (pau grande)*, *fat dick (pau gordo)*. É o filho, o professor, o padrasto.

No primeiro filme citado, *Tomoe Hinatsu fucked hard and made to swallow*, comporta-se quase estoicamente enquanto força seu pênis de forma rápida e agressiva na garganta da atriz, que dá gemidos e faz sons de engasgo. Ele pouco geme, suspira ou esboça reações de prazer. Apenas na ejaculação que há uma demonstração mais efusiva.

Tudo isso para não distrair ou cortar o clima do espectador, mantendo o foco sempre na atriz. Elas também são desmembradas nos títulos em seios, bundas e bocetas. Ou em a jovenzinha, a *madura*, a vovó, a negra, a latina, a asiática.

Apesar da ampla variedade de títulos, práticas e categorias, todos os vídeos são feitos para um público heterossexual masculino. Não há cenas envolvendo sexo entre homens. A categoria de filmes gays não é contemplada nas páginas iniciais dos sites pesquisados. Homossexualidade, apenas em relação às mulheres.

Considerando que páginas como as analisadas oferecem um amplo cardápio para o usuário escolher, isso implica tanto naquilo que ele opta por assistir para se masturbar quanto na forma com que os produtores colocam os títulos para atrair este usuário. Mostram, com isso, tanto seus interesses como o desejo para atraí-lo a consumir outros. Mais que reproduzir fantasias dos

usuários, produz-se fantasias para eles, estimula-se novas demandas a partir do aumento da oferta. Essa é uma das razões pelas quais o *gonzo* tem se tornado cada vez mais extremo. A oferta de vídeos é tanta que a competição é muitíssimo acirrada, ainda mais porque o consumo se dá de maneira voraz por um consumidor que prefere a quantidade e a urgência à qualidade. Criam-se formas fáceis de serem produzidas em massa, pasteurizadas, prontas para serem lançadas o mais rápido possível. Concomitante a isso, a paradoxal necessidade da indústria cultural de também ofertar algo novo, diferente do antigo (mas não muito) e dos demais concorrente. O resultado, tendo em vista que o público se desensibiliza com as cenas depois de um tempo, é tornar o conteúdo cada vez mais extremo. O sexo oral vira *gagging*, a ejaculação vira *bukkakke*. Quanto mais presentes estes conteúdo vão se tornando, mais aceitos e mais convencionais também se tornam. Conteúdos como estes, dispostos na primeira página, tão diversos nas práticas, mas todos muito parecidos naquilo que mostram e em como mostram, dão à medida da obsolescência programada dos filmes *gonzo*.

Embora diverso em categorias, o conteúdo não é variado, pois o que ele representa não é a performance do sexo como um todo, mas de um tipo específico de sexo, desumanizado e desumanizador, com noções muito específicas do homem, da mulher, do prazer e do ato sexual.

Nove dos cinquenta e oito títulos analisados se referem explicitamente à abuso: "*PunishTeens – Obsessive Stalker Fucks Hot TEEN (Puna Jovens – Perseguidor obsessivo fode jovem gostosa)*; *Hard anal teens – Compilation (jovens fazendo sexo anal duro – uma compilação)*; *Submissive blonde slut Anikka Albrite fucked by James Deen (Putá submissa loira Anikka Albrite fodida por James Deen)*; *Jealous son forces mom (filho ciumento força sua mãe)*; *Big booty ebony sluts getting railed compilation (Compilação de negras da bunda grande sendo comidas)*; *Throating masseuse jizz (Gozo goela abaixo na massagista)*; *Tomoe Hinatsu fucked hard and made to swallow (Tomoe Hinatsu sendo fodida duramente e forçada a engolir)*; *Agonizing Torment (Tormento agonizante)*; *Japanese Serve (serva japonesa)*, e outros.

Em *Agonizing torment (tormento agonizante)*, cuja categoria principal é o sadomasoquismo, a atriz está amarrada nos braços, pernas e seios, tem sua boca amordaçada e pesos colocados nos *piercings* dos seus seios. O ator coloca

ratoeiras em seus lábios vaginais, dá chicotadas em sua vagina, ânus e seios. Ela é posteriormente enforcada, sufocada com as mãos, tem dedos enfiados em sua garganta até ter ânsia de vômito, recebe tapas no rosto, é masturbada com força, colocada de cabeça para baixo e obrigada a engasgar em um pênis de borracha preto amarrado a um pedaço de pau para posteriormente ser penetrada na vagina por ele.



Still do filme *Agonizing Toment*

Mesmo que o abuso não esteja explícito como nos títulos citados acima, a violência verbal e/ou física é expressa em diversos outros títulos como: *Fucking my doll (comendo minha boneca)*; *Spex lesbos bukkakke from glory hole (lésbicas de spex recebendo bukkakke de um glory hole)*; *My XXX pass – Slutty Ebony Cheerleader POV BJ (Meu passe pornô – Boquete em POV de líder de torcida negra piranha)*; *Big booty ebony sluts getting railed compilation*(Compilação de piranha negras da bunda grande sendo comidas); *Mature Masseuse sucks and rides Young meat*(Massagista madura chupa e monta em carne jovem); *Britney Bitch*(Britney piranha) etc.

Como comparação, títulos com palavras elogiosas são bem mais raros: em apenas três temos o uso das palavras *Babe* (gata), *Cute* (fofa) e *Beautiful* (Bela). Mesmo número, por exemplo, que títulos que se referem a incesto: *Stepmom MILF seduces her stepson with his dad right there* (Madrasta milf seduz seu

afilhado com seu pai ali mesmo); *Busty Daughter Get Spanked by Mom* (*Filha peituda apanha da sua mãe*); *Jealous son forces mom* (*Filho ciumento força sua mãe*). Neste último, um filho entra no quarto da mãe enquanto ela toma banho. Ele encontra no celular dela conversas com outros homens. Usa isso para chantageá-la. Ele a puxa pelo cabelo e a joga na cama. Começa a passar a mão em seu corpo enquanto ela tenta se desvencilhar do filho. Ele a chama de *whore* (*puta*) enquanto começa a tirar a sua roupa. Ele faz sexo oral nela enquanto ela pede para parar. Logo depois, ele tira a parte de baixo da roupa e penetra a vagina da mãe, que diz: *wait, no, oh my fucking god* (*Pare, não, meu Deus, caralho!*). Ele retruca: *stop fighting for it* (*Pare de lutar!*). Pouco tempo depois ele a coloca de quatro na cama. Com a mão esquerda, ela se agarra aos lençóis da cama, com a direita, tenta empurrar o filho. A sua linguagem corporal e seus gemidos não são de prazer, mas próximos ao de choro. Ela diz: *let me go* (*Me deixe ir!*). Ele a obriga a fazer sexo oral nele, enquanto ele empurra a cabeça dela com força em direção ao pênis. Ele ejacula na boca dela. Ele diz para ela antes de sair: *Because you are a whore and that is how you are going to get treated from now on* (*Porque você é uma puta e é assim que você será tratada de agora em diante*). Até o dia primeiro de abril de 2017 o vídeo contava com **2,863,260 de visualizações e 100% de aprovação**.



Still do filme *Jealous son forces mom*

A violência, o abuso, a tortura e o estupro não são exceção, mas a norma. Estes vídeos não estão presentes em páginas obscuras do site, mas na página

principal dos dois principais sites. Nelas, temos ao alcance de qualquer espectador cenas de agressões verbais, agressões físicas; vaginas estendidas ao limite e expostas em close, ânus arrombado, rostos cobertos por sêmen; tapas, chicotadas, cuspidas. O pênis é usado como uma arma que serve para machucar, que é penetrado com violência e agressividade, que pune ao fazer a parceira engasgar, que mostra quem possui o falo ao ejacular no rosto dela; em *fazê-la* reconhecer o *seu* lugar ao vê-la receber de bom grado o gozo que lhe é ofertado.

Um estudo sobre o conteúdo da pornografia contemporânea (apud DINES, 2010, p.16) mostrou que a maioria das cenas dos cinquenta filmes pornográficos mais locados continham abusos verbais e físicos nas atrizes. Agressão física, incluindo tapas nas nádegas, tapas de mão aberta no rosto e *gagging* ocorriam em 88% das cenas, enquanto agressões verbais, como chamar a mulher de vadia ou piranha foram encontradas em 48% delas. Combinados os abusos, eles estavam presentes em 90%, com uma média de 12 atos de agressão por cena.

Estes conteúdos constituem, portanto, o que há de mais comum no *gonzo*. Muito provavelmente é deste cardápio que o usuário irá selecionar o seu estímulo para a masturbação. E é com estes vídeos que ele irá se sentir excitado e irá gozar. Ao se masturbar com essas imagens, o espectador também aprende sobre o sexo. A pornografia, como qualquer forma de discurso, conta histórias sobre o mundo ao qual se referencia. Considerando que as histórias contadas por ela são as formas mais presentes e acessíveis de educar os homens sobre práticas e procedimentos sexuais, que tipo de imagem e de imaginário elas constroem?

Nota-se na análise que há uma construção um tanto consistente do homem, da mulher e do sexo nestas histórias. As mulheres estão sempre prontas para trepar, com qualquer pessoa, a qualquer hora, e estão sempre entusiasmadas para realizar qualquer ato que o homem deseja, independente do quão doloroso ou humilhante. Não parecem apenas gostar, mas estão ansiosas por realizar os atos mais bizarros e degradantes, quase como se esta fosse a medida do prazer, ser puxada ao limite. Elas são definidas por *sluts*, *whores*, *bitches*, *milfs*. São também associadas à imundície: *dirty whore*, *filthy slut* etc. A palavra *não* é ausente do vocabulário.

Em *Asian cute teen has a fat dick she sucks closed up* (*Asiática jovem e fofa chupa um pinto gordo em closed up*), o ator força com a mão a atriz a colocar todo seu pênis na boca durante o sexo oral. Depois retira o para mostrar para a câmera o rosto dela e seu pênis encharcados de saliva. Ela olha para a lente também. Ele continua penetração a sua boca em movimentos bruscos e rápidos, como se a boca fosse uma vagina. Ela faz sons de engasgo até o vídeo acabar.



Still do filme *Asian cute teen has a fat dick she sucks closed up*

Em *21 facials for bukkakke babe DEENA – Cover my face* (*21 faciais para a gata do bukkakke Deena – cubra meu rosto*), temos uma compilação de 21 vídeos exibindo apenas ejaculações no rosto da atriz Deena Daniels. Em um deles, ela, de joelhos, recebe a ejaculação em seu rosto e na sua boca. Exibe para a câmera enquanto cospe o esperma e deixa que ele escorra em seu rosto para engolir novamente. Em outro vídeo, dez homens ejaculam na sua face com a câmera filmando em close seu rosto tomado por sêmen. Enquanto faz sexo oral ou masturba os atores, outros exibem para a câmera partes do seu corpo, como o ânus e a vagina.

Já os homens têm no pênis a sua metonímia. Ele é o próprio falo freudiano. O símbolo de poder que não apenas controla, comanda, mas também pune. Eles demonstram zero empatia, respeito ou amor para as mulheres com quem se relacionam sexualmente, independente se há dor ou desconforto. Com a exceção do pênis ereto, eles também raramente demonstram outros sinais de excitação. Gemem ou urram apenas na cena final, permanecendo estóicos

durante todo o ato. Após a ejaculação, também não há nenhuma demonstração de intimidade pós-coito com sua parceira ejaculada. O sexo é descrito como: *fucks; spunked; sucks and rides; Get Spanked; forces; giveshead; having sex; masturbating; playing with her self; eating out; suckandfucks; get some.*



Still do filme *21 facials for bukkakke babe DEENA* – Cover my face

O falo é este símbolo de poder exibido de forma tão prosaica e pouco sofisticada. A performance do sexo feita pelo *gonzo* não é sobre o prazer, mas sobre poder e violência. O *gagging* e o *bukkakke* são emblemáticos neste entendimento: o tesão consiste em literalmente enviar o falo goela abaixo na atriz, que não está ali como sujeito, como pessoa, mas como a representação de uma personagem ou de uma prática sexual. Enfiar até não caber mais; até a atriz sufocar, engasgar e ter ânsia de vômito. Tesão em controlar seus movimentos puxando o cabelo e forçando o pênis novamente. E de novo. E de novo. Depois disso cobrir o rosto da mulher com o sêmen de vários homens ao mesmo tempo, enquanto ela recebe de joelhos, submissa, *feliz*.

Não há carinho, carícia ou conexão. Não há afeto nem empatia. Os sentimentos e emoções associadas a um envolvimento erótico são substituídos por outros: a raiva, o desprezo, o ódio. Ao fazer a atriz engasgar com seu pênis ou distender seu ânus, violentá-la ou torturar usam este falo como o símbolo do poder que ele tem sobre ela. A cena é toda comandada por ele, para ele. É o sexo oral realizado de joelhos. É o *gagging*. As ofensas verbais, a violência física.

É a ejaculação no rosto ou na boca. Cenas em que a mulher é penetrada por múltiplos homens e/ou em múltiplos orifícios também mostram como o gonzo é sobre levar aos limites o corpo da mulher durante a violência praticada.

Neste sentido, é muito curioso o filme *Spex lesbos bukkakke from glory hole* (*lésbicas de spex recebem bukkakke de um glory hole*). Duas mulheres lésbicas começam a cena se beijando em um sofá. De repente, veem um pênis falso aparecer por um buraco da sala em que estão (daí o nome *glory hole*). Elas imediatamente se ajoelham e começam a chupá-lo. Elas se revezam no sexo oral até que o pênis de borracha “ejacula” uma quantidade absurda, quase cômica de esperma sobre elas, que o esfregam uma na outra. Depois uma delas começa a fazer sexo com o pênis de borracha até o filme acabar.

Elas são lésbicas, mas basta a visão de um pênis, mesmo que de borracha, que todo foco e interesse retorna imediatamente para ele. E a ejaculação, mesmo que de mentira, é como um bálsamo. Elas esfregam o “sêmen” pelo corpo, transam com o pênis falso, sentem-se no clímax do prazer. O buraco da parede traz a redenção para estas lésbicas, a glória. O pênis não é só um falo, mas um corretivo. *Corrige* as lésbicas, *coloca* as mulheres em um lugar de submissão, *reconquista* a sua posição dominante. O pênis como glória e redenção.

Cabe entender qual o papel que a fantasia sexual exerce na construção desses produtos. Até que ponto ele é a materialização de um desejo particular do usuário e em que medida é a indústria quem produz estas fantasias para o sujeito? Pode-se afirmar que a fantasia é de certa forma descolada da realidade e que é apenas uma oportunidade para o sujeito dar vazão aos seus desejos; que ele não irá externalizar aqueles comportamentos, que ele sabe que aquilo é apenas fantasia; que assim como ver filmes ou jogar jogos violentos não torna alguém violento, assistir cenas de abuso ou de estupro não irá fazê-lo abusar ou estuprar também.

A primeira coisa a se observar é que o reino da fantasia (FREUD, 1900) carrega consigo infinitas possibilidades de construção, pois é sempre um rearranjo subjetivo do jogo de pulsões e do princípio de realidade. Ao analisar, no entanto, o conteúdo das páginas iniciais de Xvideos. com e de Porn Hub. com

vemos que ele é quase exclusivo de conteúdos violentos. Qual o espaço para as fantasias que envolvem amor, afeto, intimidade? Ou para suas fantasias homossexuais? Não existem no sujeito ou não estão contempladas nas páginas?

Há um claro agendamento por parte de Xvideos e Porn Hub em relação ao conteúdo. Em adotar diversas estratégias para fazer com que o usuário consuma cada vez mais; em realizar diversos estudos e relatórios a partir da análise dos dados de acesso para conhecê-lo cada vez melhor; saber das suas preferências e tendências de consumo para oferecer novos conteúdos. Em adentrar o reino das fantasias e dos desejos e induzi-lo a ver nestes produtos soluções narcotizantes para aquilo que lhe aflige. Tudo isso dentro de uma lógica de máxima eficiência nas relações produção/consumo.

Este agendamento possui seus propósitos específicos para ser da forma que é. E conforme a Espiral do Silêncio (SOUSA, 2006) evidencia, quanto maior a consonância e a acumulação do agendamento de determinado tema ou conteúdo, mais silenciados ou silenciáveis outros temas e conteúdos se tornarão, silenciados tanto pelo meio quanto pelos usuários.

As mulheres do *gonzo* não estão ali para serem amadas: são estes objetos para foda que podem ser usados e abusados de todas as formas imagináveis. O sexo é mecânico, quase robótico. Elas não reclamam, não dizem não (e se dizem isso não impede o ato de continuar. Pelo contrário, estimula-o), estão com todos os orifícios disponíveis para penetração a qualquer hora do dia e em qualquer lugar. Elas também não possuem nenhum outro desejo além de agradar ao homem, mero apêndice do seu pênis.

Para que o usuário possa gozar com tais práticas e cenas sem que se sinta ou culpado, usa-se uma linguagem segregadora. São putas, vadias, piranhas, velhas taradas. Não são referidas nos títulos como mulheres (ou como as mulheres com as quais o usuário possa se identificar), mas como objetos sexuais. Objetos sujos, depravados. Dines (2010, p.78) também observa o quão raro são as cenas de beijo nestes filmes: quem iria querer fazer isso com este *tipo* de mulher? Separa-se, assim, as mulheres que são merecedoras de amor das que são merecedoras de punição.

O que leva a perguntar qual a relação entre o *gonzo* aqui analisado e a cultura de estupro. Autoras como Dworkin ou MacKinnon (apud DINES, p.78) argumentam que a pornografia tem um efeito complicado e multifacetado na sexualidade masculina, e que o estupro, ao invés de ser causado pela pornografia, é uma prática cultural que perscruta todo o tecido de uma sociedade patriarcal. O *gonzo* age como um desses importantes agentes que perpetuam uma ideologia de ódio às mulheres.

Qual o significado, portanto, do *gonzo* e da pornografia na sociedade de consumo, considerando que ela é uma forma particular, com contextos históricos, culturais e tecnológicos muito específicos? E qual função exerce neste contexto?

3.1.4 Exegese da punheta: o gozo de Tântatos

A pornografia, como discurso, é uma rede intrincada de signos que se conecta a tantos outros em um contínuo preenchimento estratégico dos agentes, que ora se fortalecem, ora disputam entre si.

Como produto e como indústria voltada para a comunicação em massa, seus conteúdos possuem uma relação de interdependência com outras formas de agenciamento – a escola, a família, a indústria cultural, a religião, a economia-política etc. – e que em contrapartida também são dependentes da mídia como um todo e por ela influenciada.

Para se compreender os efeitos e os significados desta pornografia, portanto, é preciso analisar o contexto mais amplo em que ela está inserida. Em *A condição Humana*, Hannah Arendt (2010) descreve o trabalho, a obra e a ação como as atividades fundamentais da *vita activa*, pois correspondem às condições básicas sob as quais a vida foi dada ao homem na Terra. O trabalho é a atividade que corresponde ao processo biológico do corpo humano. Como os outros animais, temos de saciar as necessidades permanentemente repostas do processo vital. A obra correspondente à não-naturalidade da existência humana, que não está irremediavelmente presa no ciclo vital sempre recorrente da espécie e cuja mortalidade não é compensada por este último. Sua condição humana é a mundanidade. Já a ação é a única atividade que ocorre diretamente entre os homens, sem a mediação da matéria. Ela corresponde à condição

humana da pluralidade, fundamental para toda vida política e artifício por meio do qual os indivíduos afirmam a sua presença única no mundo, por meio da ação e do discurso.

Arendt mostra que nos primeiros estágios do capitalismo manufatureiro há uma mudança no critério de definição do produto de fabricação humana. Se em um período anterior, a finalidade do *homo faber*, o fabricante de mundo, era a criação de objetos de uso, com o novo modelo econômico a finalidade da fabricação passa a girar em torno do valor de troca. Por ser no mercado de trocas que um objeto adquire valor em relação a outro, o *homo faber* ganha espaço na esfera pública. Com isso, o homem político perde espaço, pois no mercado de trocas a relação entre os indivíduos se dá na condição de fabricante de produtos, exibindo suas mercadorias não sua individualidade.

Os corpos da pornografia não são corpos de individualidade, mas corpos-mercadoria. Existem enquanto possibilidade de serem intercambiáveis, de poderem ser usados e descartados. Têm seu valor associado à oferta e ao consumo, ao quanto valem enquanto produto. Assim como empresas, os atores e atrizes pornô adotam nomes fantasia, especializam-se em nichos e buscam promover seu produto para maximizar seus lucros. Deena Daniels, por exemplo, especializou-se em cenas de *bukkakke*. Como o documentário *Hot Girls Wanted* mostra, as atrizes do pornô precisam aprender a promover a si mesmas caso queiram ascender na profissão, tanto em termos de fama quanto de dinheiro. Espelham-se em atrizes como Sasha Grey, que conseguiu fazer a transição para Hollywood, tendo sido protagonista de um filme de Steve Soderberg, ou Jenna Jameson, que ficou milionária e escreveu livros e deu entrevistas narrando os bastidores da indústria pornográfica.

Elas criam perfis em redes sociais, interagem com fãs na internet e em convenções organizadas pela indústria, e buscam arrebanhar o máximo de seguidores possíveis. Enquanto novatas na profissão, conseguem atrair bons cachês justamente pelo aspecto de novidade. Quando ficam velhas demais (aos olhos da indústria) para se encaixar na categoria *teen*, colocam silicone, usam óculos e migram para a categoria *miff*. Muitas acabam abandonando a carreira ao se verem forçadas a praticar cenas mais extremas ou a não serem mais chamadas para trabalhos. Aprendem, portanto, que estão ali como um produto

de si mesmo, elaborado pela indústria a partir do desejo do consumidor. Quanto maior a habilidade em vender-se, mais chances têm de ganhar dinheiro.

Arendt (2010, p.376) também argumenta que a vitória do *homo faber* a partir da modernidade representou a generalização do critério utilitário. A categoria de meios e fins, que diz respeito ao processo de fabricação, foi introduzida como mentalidade nas mais diversas esferas da sociedade. Com isso, o espaço privilegiado da contemplação dá lugar à ação como o mais elevado posto.

Por serem estes corpos-mercadoria, os corpos do *gonzo* estão submetidos a todo tipo de exploração típicas da indústria. O corpo é seu instrumento de trabalho e o sexo o produto a ser oferecido. Neste sentido, a pornografia aqui analisada resgata o seu significado original e mostra-se como prostituição filmada. Ao invés de um cliente pagar o valor integral para fazer sexo, rateia-se o custo entre milhares ou milhões de clientes, que se contentam com a masturbação, um pastiche da prostituição. No Brasil, em que o mercado pornográfico não é consolidado como nos Estados Unidos, a relação entre pornografia e prostituição é ainda mais estreita.

Esta pornografia carrega o que há de pior na sociedade. A violência, a desumanização, a exploração sexual de crianças e adolescentes, a desigualdade de gênero, o racismo, a exploração do trabalho e do trabalhador. Em todos os filmes analisados, a atriz negra tem a cor da pele mencionada no título e é sempre associada com adjetivo que destaca a bunda grande. Os estereótipos estão todos presentes: é a asiática frágil e servil, a latina gostosa e insaciável, a negra da bunda grande. O mesmo não se aplica às mulheres brancas, onde o componente racial sequer é levada em conta. Há categorias específicas para mulheres negras, asiáticas, latinas, árabes etc. Há também a categoria inter-racial, que sempre se refere à relação entre uma pessoa branca e uma de outra cor.

Em uma perspectiva similar a de Arendt, Foucault (2008, p.45) fala do *homo oeconomicus*, cria de uma nova razão governamental que coloca o mercado como instrumento de verificação da prática de governo. O *homo oeconomicus* permite que a arte de governar se regule de acordo com o princípio da economia,

tanto se tratando de economia política quanto de economia no sentido de restrição e autolimitação – do governo e de si. Foucault descreve esse papel como um átomo de liberdade diante de todas as condições restritivas e limitadoras de um governo possível (FOUCAULT,2008, p.370).

Nesta relação, em que a liberdade só existe enquanto o mercado permanecer pressuposto inquestionável, a invisibilidade e o obscurantismo do processo são fundamentais. A mecânica econômica implica que cada um siga seu próprio interesse e, ao fazer isso, também impede a compreensão da totalidade do processo, para que possa combinar seus elementos constituintes artificial ou voluntariamente. O sujeito econômico não contesta, mas funda o caráter atomístico do processo econômico do qual está inserido.

O critério utilitário do *homo faber* foi levado ao extremo com a instrumentalização de tudo o que existe. O *Animal laborans* reduziu todas as atividades humanas ao denominador comum de assegurar as coisas necessárias à vida e a produzi-las em abundância. A vitória do trabalhador sobre o fabricante de objetos e o homem de ação marca um novo limiar em que humanidade e animalidade têm suas fronteiras diluídas. A fruição do mero estar vivo converte-se no horizonte da felicidade, esta compreendida como saciedade. O evento decisivo da modernidade política foi a instrumentalização da política pelo mero viver, o bem supremo. A vida se torna o valor único.

Na pornografia, tudo pode ser ofertado. Todos os corpos são pornificáveis e podem ser pornificados. Não há fantasia ou desejo que não possa ser mercantilizado. Não importa o quão nocivo ou violento, desde que haja alguém disposto a pagar e alguém disposto a receber. Incentivado a pensar apenas nos seus interesses, o consumidor é alienado do processo. Os corpos-mercadoria do *gonzo*, como todo o resto, são descartáveis, substituíveis, usáveis a critério de quem consome, eximindo-o de qualquer responsabilidade ou culpabilização. E quanto mais naturalizada for a pornografia dentro da cultura, maior será o número de pessoas dispostas a entrar na indústria e se tornarem também estes corpos-mercadoria. As garotas de *Hot Girls Wanted* não são pessoas marcadas por abusos na família ou falta de escolha. Estão na indústria de forma voluntária, alimentadas pela vontade de ganhar dinheiro rápido e tentar conquistar um estrelato. Isso evidencia o quão presente e naturalizada a pornografia está na

sociedade, um emprego ou uma carreira como qualquer outra, como evidencia a regulamentação da atividade em diversos países.

O sexo do *gonzo* é mecânico e artificial, um vai-e-vem frenético e pré-determinado de movimentos e cenas repetitivas, em uma fórmula prosaica. É desumanizado e desumanizador porque é objetificado e objetificante. O corpo humano é uma mercadoria produzida e consumida. Na produção, um corpo sujeito às normas, padrões e categorias que tem de se encaixar, que resista às técnicas e se prepare para o ato. Para que faça o *gagging* sem vomitar, o estômago tem de estar completamente vazio. Para fazer o sexo anal sem que corra o risco de aparecer fezes durante a cena, é preciso fazer limpeza anal. Estimulantes sexuais como Viagra e Cialis para que o pênis permaneça ereto por longos períodos de tempo, depilação para retirar pelos púbicos etc. No consumo dos corpos, um corpo que é consumido como um objeto e com um objetivo. Não é a pessoa que se deseja, talvez com a exceção dos títulos em que há referência à atriz, mas aquilo que ela representa como categoria e como prática sexual.

Mas não são só os procedimentos técnicos da indústria que se introduzem no corpo: são principalmente os valores que passam a operar na lógica de produção do corpo e de sua erótica. O sexo ganha requintes industriais: ele é despersonalizado, padronizados com normas e técnicas, regidos conforme a necessidade de indústria, que descaracteriza o ato sexual e o insere dentro da relação produção/consumo, reduzindo Eros à erotização, ao uso do corpo como ferramenta. Os homens e mulheres da pornografia não estão nus: vestem máscaras, encarnam personagens, desempenham um papel pré-determinado.

A vitória do *animal laborans* representa o apequenamento da estatura e dos horizontes do homem moderno, para quem a felicidade é o último objetivo a almejar e se mostra exclusivamente como saciedade e fastio. Com isso, a busca pela imortalidade é substituída pela da longevidade anônima, o que traz consequências severas para a política. Com a vitória do *animal laborans*, é a existência do mundo como obra do homem que entra em discussão. É a permanente ameaça de ser tragado pelos processos socialmente construídos para a busca e satisfação das necessidades, sempre pululantes, que está em jogo na relação do *animal laborans* com o mundo.

Arendt mostra que quanto mais fácil se torna a vida em uma sociedade de consumidores ou de trabalhadores, mais difícil é a possibilidade de se preservar a consciência das exigências da necessidade que a compele. O perigo, alerta, é que tal sociedade, deslumbrada pela abundância, e presa ao funcionamento aparentemente orgânico de um processo interminável, já não seja capaz de reconhecer a sua própria futilidade.

A verdade bastante incômoda de tudo isso é que o triunfo do mundo moderno sobre a necessidade se deve à emancipação do trabalho, isto é, ao fato de que o animal laborans foi admitido no domínio público; e, no entanto, enquanto o animal laborans continuar de posse dele, não poderá existir um verdadeiro domínio público, mas apenas atividades privadas exibidas à luz do dia. O resultado é aquilo que eufemisticamente é chamado de cultura de massas; e o seu arraigado problema é uma infelicidade universal, devida, de um lado, ao problemático equilíbrio entre o trabalho e o consumo e, de outro, à persistente demanda do animal laborans de obtenção de uma felicidade que só pode ser alcançada quando os processos vitais de exaustão e de regeneração, de dor e de alijamento da dor, atingem um perfeito equilíbrio. A universal demanda de felicidade e a infelicidade extensamente disseminada em nossa sociedade (que são apenas os dois lados da mesma moeda) são alguns dos mais persuasivos sintomas de que já começamos a viver em uma sociedade de trabalho que não tem suficiente trabalho para mantê-la contente. Pois somente o animal laborans, e não o artífice nem o homem de ação, sempre demandou ser “feliz” ou pensou que homens mortais pudessem ser felizes (ARENDR, 2010, p.166).

A vitória do *animal laborans* pode ser compreendida, portanto, como uma estratégia de domesticação do homem por meio do *pathos*, aqui compreendido como desejo, como fome. Preso a necessidades artificiais, à construção social dessas necessidades, ele dedica sua vida à obtenção dessa saciedade. Em um mundo em que o tempo não pode mais ser dividido entre trabalho e ócio, mas entre produção e consumo, o *animal laborans* é um ávido trabalhador em um mundo de pouco trabalho. Esse sujeito econômico, diz Foucault, é o homem do consumo, mas, na medida em que consome, é também um produtor, o produtor da sua satisfação. Ideal de satisfação, no entanto, que é definido pelo próprio mercado, o poder agindo interna e obscuramente.

O apelo a Tântatos é evidente pelo consumo voraz e a insaciabilidade deste e pelo efeito narcotizante que provoca. Em minha dissertação de mestrado (ALVES, 2013), abordei a produção de Tântatos pela indústria. O processo de industrialização e globalização também industrializou o homem, não só na sua relação com o universo exterior, mas, principalmente, na relação com a sua própria humanidade. O contato cada vez mais intrínseco do homem com a máquina gera, quase dialeticamente, uma síntese, um híbrido homem-robô: ao passo que as máquinas ficam cada vez mais humanizadas em sua forma, os homens ficam cada vez mais artificiais

Como Milton Santos (2005, p.65) bem mostra, o processo de globalização eliminou a noção de solidariedade. Não somente isso: a violência estrutural daquilo que Santos chama de perversidade sistêmica da globalização mata a política e legitima a preeminência de uma ação hegemônica. Incentiva a competitividade em detrimento da compaixão, o consumo à noção de cidadania, além de um estado de informação totalitária, que promove uma confusão de espíritos.

Os papéis dominantes, legitimados pela ideologia e pela prática da competitividade, são a mentira, com o nome de segredo da marca; o engodo, com o nome de marketing; a dissimulação e o cinismo, com os nomes de tática e estratégia. É uma situação na qual se produz a glorificação da esperteza, negando a sinceridade, e a glorificação da avareza, negando a generosidade (SANTOS, 2005, p.61).

A oferta cada vez mais assustadora de produtos e o sentimento de identidade, de felicidade, de prazer e de identificação a eles atribuídos -- o consumo elemento distintivo e totalizante -- torna essa mal-estar parte estruturante do processo, motor mesmo dessa sociedade.

São mais de 98 bilhões de vídeos assistidos em 2016 somente em um site, o Porn Hub, o segundo mais acessado. A cada dia, milhares de novos vídeos postados, milhões de espectadores. O consumo destes vídeos é marcado pela voracidade e pela insaciabilidade. A novidade é o critério norteador: novas categorias, novas práticas e fastio pelo que já foi consumido, o que revela tanto a força da gratificação, já que o consumo é sempre recorrente, e o curtíssimo

efeito de sua duração, em um círculo vicioso de consumo, satisfação, fastio e ânsia por consumir novamente.

O caminho para essa mecanização é justamente a supressão de Eros, porque ele é o instinto construtor de cultura (como visto no capítulo 1), o elemento que desencadeia a força vital de construção. Isso porque Eros possui características contrárias à ordem econômica industrial: Eros é subjetividade, é o ímpeto para uma conexão afetiva, é o campo das angústias e das emoções tão necessárias para o amadurecimento do homem. Freud diz que “quando a satisfação triunfa, Eros é eliminado, e o instinto de morte fica livre para realizar os seus propósitos (FREUD apud MAY, 1973, p.96)”.

Deriva daí o movimento que estimula Tânatos. É da essência humana a propensão para a morte, isto é, obter o máximo de prazer e o mínimo de desprazer. O instinto de morte é o ímpeto para o fim do sofrimento que é a existência. Ele visa a gratificação dos instintos primevos; universais, portanto. O estímulo à libido atinge diretamente o inconsciente. Mas não se tem, no entanto, Tânatos, e sim princípio de realidade disfarçado de instinto de morte. Vende-se repressão, mas disfarçada de libido, de gratificação.

Tânatos é desejo de fuga, de escape, de obliteração, de não-ser. Visa o neutro, o vazio, a ausência das tensões. O consumo apela para isso, porque funciona como válvula de escape de todo aspecto repressivo em que se está sujeito no trabalho. Ele tem em Tânatos um instrumento muito eficiente de motivação: em uma sociedade de consumo, a defesa e a recusa dos objetos externos têm de ser a mínima possível. O consumismo é objetal por natureza, o que demanda a flexibilização máxima e o estabelecimento de múltiplos laços, mas sempre frouxos, prontos a serem estabelecidos e rapidamente desfeitos, para que se consuma mais, o que gera em consequência um sujeito fractal e estilhaçado, pois ele também é objeto a ser consumido.

Ao apelar para Tânatos, o resultado é este desejo de esvaziamento, de procura por um fim às angústias, o qual é obtido pelo consumo desses objetos. Mas o consumo implica destruição: uma vez obtida essa satisfação, ela morre, resta o vazio e a necessidade de novas ligações, um ciclo vicioso.

A masturbação cumpre muito bem este efeito. Uma pequena pílula de prazer, instantânea, acessível em qualquer lugar, a qualquer hora. Um gozo que é alívio de tensão, válvula de escape, falsa sublimação. O aspecto tanático da pornografia e da sociedade de consumo por ela sustentada está também no entorpecimento. Entorpecimento que é intencional e que está presente em tudo. O mesmo consumo voraz, alienante e entorpecedor que se tem na indústria farmacêutica, com a medicalização de tudo, com pílulas e remédios e demandas por novas enfermidades, se tem no trabalho, com a mecanização das tarefas e a ultraespecialização das atividades; na alimentação, artificial e hiponutritiva; no lazer, que deixa de ser o momento do ócio para ser o do consumo; e no sexo, objetificado e tecnicista. Neste sentido, toda sua vida é uma masturbação: um simulacro do real.

Tânatos também está presente no sexo e na constante necessidade de gozar. De uma sociedade em que o gozo era punitivo a uma em que o pecado é não gozar, o orgasmo é medida de sucesso da relação porque representa o ponto máximo de prazer e do esvaziamento decorrente dele. Frente a todas as tensões e ao mal-estar, o gozo é a compensação perfeita para essa sociedade, forte o bastante para ser sempre procurado e curto o suficiente para que essa procura nunca acabe.

Gozar torna-se a prova de uma integridade narcisista preservada. Neste sentido, paralelamente à culpa que nunca está ausente, mas tem menores conseqüências, é a vergonha de não gozar que suplanta a angústia de ação (...). Pior ainda, os sofrimentos narcisistas aumentam para além do fracasso pela insatisfação do desejo à medida que esta marca a dependência do sujeito ao objeto para satisfazer as pulsões – mais precisamente, para obter o silêncio dos desejos que somente o objeto pode satisfazer (GREEN, 1988, p.45).

Investimento este, no entanto, que visa o Neutro, o vazio, a ausência das tensões. A morte, portanto. É Tânatos quem atua. O que é a morte senão a ausência dos desejos e das tensões deles decorrentes?

3.1.5 O discurso da Universidade: a pedagogia do gonzo

Cabe analisar então os elementos constitutivos do discurso desta pornografia. Em seu seminário 17, o *avesso da psicanálise* (1992), Lacan concebe um modelo que contém, para ele, as quatro estruturas fundamentais do discurso, produzindo, respectivamente, quatro efeitos sociais. O discurso da Universidade, cujo efeito é educar ou endocrinar; o discurso do Mestre, cujo efeito é governar ou comandar; o da Histórica, que diz respeito ao desejo ou protesto; e o discurso do Analista, que se refere ao potencial transformador ou revolucionário.

A teoria lacaniana é bastante válida como crítica ideológica ou crítica da cultura, pois fornece os meios de explicar como um determinado texto, discurso ou imagem *move* as pessoas. Uma razão pela qual a teoria dos quatro discursos é capaz de ultrapassar outras abordagens (e por esta razão que será usada como modelo de análise das representações) é que a formulação dos quatro fatores cardeais do discurso – os sistemas de conhecimento (S2), os significantes mestres (S1), sujeito alienado (\$) e o restante (*a*) – consegue unir a estrutura psíquica e as motivações do sujeito com fenômenos semióticos e estrutura discursiva em um único modelo.

Esta síntese permite uma análise do discurso que observa cada fenômeno linguístico e discursivo em termos do papel que pode exercer em todo espectro de funções psicológicas e sociais e estruturas que sublinham as motivações humanas em vários planos, incluindo identidade, identificação, ideais, valores, alienação, ansiedade, vergonha, desejo e fantasia.

Outra vantagem é a sua estrutura rigorosamente dialógica, a qual estabelece conexões determinantes entre fatores linguísticos dominantes e subordinados para os emissores de uma mensagem e fatores dominantes e subordinados que determinado discurso invoca do receptor. Ao nos fazer identificar os elementos dominantes de um discurso (S1, S2, \$ ou *a*), o modelo de Lacan nos informa que devemos procurar 1) os fatores reprimidos no emissor do discurso e 2) os elementos que os receptores do discurso são chamados para a) assumir ou representar e b) produzir. Cada um destes discursos também se conecta com outro, a partir dos seus avessos: o discurso da Universidade com

o a da Histórica e o do Mestre com o do Analista, permitindo pensar as possibilidades de ruptura e de ressignificação dos discursos.

Os diferentes efeitos produzidos por eles resultam de diferentes papéis ou posições ocupadas em cada discurso por quatro fatores psicológicos: conhecimento, ideais, auto-divisão e gozo (*jouissance*). Esses quatro fatores principais envolvidos na produção e na recepção de qualquer texto ou discurso são significantes mestres (S1), a rede de significantes ou sistemas de conhecimento (S2), o Real que é simultaneamente excluído e produzido pelo sistema de conhecimento e seus significantes mestres (a), e o sujeito dividido (\$), fraturado entre a identidade a qual é interpelado (S1) e o mais-gozar (a), o gozo sacrificado ao assumir tal identidade.

As quatro posições que esses fatores podem ocupar são os seguintes:

Enunciador Receptor

Agente ► Outro

Verdade < Produção

As posições da esquerda designam os fatores ativos no sujeito que está enunciando ou emitindo a mensagem, enquanto as posições da direita são ocupadas pelos fatores ativados no sujeito que recebe a mensagem. As posições superiores de cada um dos lados representam os fatores manifestos; já os de baixo, os latentes, implícitos ou reprimidos. Mais especificamente, a posição superior esquerda é o lugar da agência ou dominância; é ocupada pelo fator mais ativo ou óbvio de um discurso. A posição inferior esquerda é o lugar da verdade escondida – ou seja, os fatores que dão suporte, terreno e ascendência ao fator dominante, ou que constitui as condições para sua possibilidade, mas que são reprimidas por ela.

No lado direito, lado do receptor, a posição superior é designada como a do Outro, a qual é ocupada pelo fator no sujeito que recebe a mensagem que é trazido para ação pelo fator dominante na mensagem. A ativação desse fator é pré-requisito para a recepção e compreensão de determinada mensagem ou discurso.

Com base no esquema proposto, podemos verificar que é o discurso da Universidade que prevalece na pornografia *gonzo*. A fórmula lacaniana deste discurso é:

S2-a

S1- \$

O fator ativo do discurso da Universidade, S2, é o saber, o conhecimento produzido. A pornografia *gonzo* cumpre uma função pedagógica e disciplinar. Saber que se refere ao sexo, à sexualidade, aos corpos, ao desejo, à fantasia, ao real, ao imaginário e ao simbólico.

Como vimos, a intervenção no sexo marca a passagem da natureza para a cultura, do princípio de prazer para o princípio de realidade. Estabelecer e impor formas de controle, tarefas fundamentais de toda sociedade permite a emergência e a constituição dos sujeitos, nós mesmos o resultado particular desta combinação entre demandas pulsionais e processo civilizatório. Não apenas coercitiva, deve-se notar, mas também como espaço e possibilidade de investimentos a partir de fantasias e desejos singulares. O tesão é construído na cultura, o que permite a miríade de possibilidades de vivências dele, já que cada sociedade irá elaborar uma erótica distinta a partir de diferentes aspectos.

Foucault (2008) argumenta que o estado moderno integrou numa proporção sem precedentes técnicas de individualização subjetiva e procedimentos objetivos de totalização. O domínio do corpo pelo dispositivo da sexualidade se deu a partir de um trabalho insistente da medicina, da escola, do exército, sobre o corpo das crianças, dos soldados, dos presos, dos homens e das mulheres em geral por meio da ginástica, do desenvolvimento muscular, da exaltação do corpo belo, da nudez etc. (FOUCAULT, 2003a, p.146).

A sociedade de consumidores irá adaptar essa concepção do modelo discursivo médico-científico da *scientia sexualis* às relações mercadológicas, constituindo uma nova medicina do corpo e um novo controle. Fará isso com toda uma pedagogia que inclui: a compreensão da sexualidade, a construção de padrões de corpo e de beleza, associação da estética com a saúde etc. Essa produção de saberes gera um *falar de* que possibilita a construção e a difusão

de um fazer normatizado, em uma erótica própria. Em relação ao sexo explícito, temos na indústria pornográfica este produtor e difusor do conhecimento por excelência. Os números reportados no capítulo 2 expõem o quão presente o *gonzo* é na vida das pessoas, especialmente em relação ao público masculino. Quando observamos também a homogeneidade das práticas e do enredo desse subgênero, notamos que ele produz um conhecimento específico a respeito do sexo.

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). É um simulacro cuja função é difundir e propagar o discurso do poder.

Pelo fato da representação pornográfica ser um produto e uma performance, os participantes envolvidos não estão ali como sujeitos, mas como objetos de consumo. Encarnam, ou seja, cedem a carne para fantasias, fetiches, personagens e práticas sexuais construídas ou ressignificadas pela própria indústria. Ela não representa o real do sexo, mas emula, constrói uma realidade sobre o sexo a partir de uma carga simbólica e imaginária. Manifesta-se, portanto, como discurso da Universidade.

O esquema de Lacan mostra que este S2, sistema de saberes, tem como agente oculto S1, os significantes mestres. Ou seja: todo o arcabouço ideológico, tecnológico, econômico e cultural ao qual o conhecimento produzido em S2 está subordinado.

Na cultura pornográfica, o sexo e o prazer são mercadorias, inseridas em uma lógica econômica, industrial, em um cálculo de racionalidade técnica do prazer e indissociável das relações de gênero, de raça, desigualdade social, violência e misoginia. Mais ainda, é uma forma de se ver o sexo dentro desta ótica, como dispositivo cujo conhecimento produzido se dá a partir dos significantes mestres, os agentes detentores do discurso.

No contexto produtivo, no fato de que ela é uma indústria, o que faz com que a formatação do seu conteúdo seja adaptada a isso. É produzida em série, visa o lucro, é feita para mídias e públicos específicos, para ser consumida

instantaneamente, com competição acirrada entre as produtoras e demanda constante por inovações, falsas ou não.

No contexto do consumo, o efeito narcotizante que visa oferecer. A masturbação como uma válvula de escape do mal-estar e da repressão, pequena pílula de prazer, gozo como uma pequena morte, Tânatos sendo produzido pela indústria. É gozo de morte, desejo anaclítico, pois objetifica e consome aquele que ocupa o lugar do outro.

No contexto midiático, o fato de que tais corporações exercem um papel estratégico duplo: atuam tanto como legitimadoras do ideário global como o transformam no discurso social hegemônico, transferindo para o mercado a regulação das demandas coletivas (MORAES, 2003, p.29). É no âmbito da comunicação que a síntese político-ideológica da ordem hegemônica é organizada. A indústria cultural legitima o sistema econômico e promove a subordinação da cultura à racionalidade técnica. Com isso, os valores industriais passam a ser os valores vigentes, o que promove uma compulsão alienante da técnica, mistificação das massas, mal-estar e constante ameaça de castração (MORIN, 2001).

É em subordinação ao poder hegemônico que a indústria pornográfica se estabelece. Como parte da cultura da mídia – termo usado por Kellner (2001) para designar tanto a natureza quanto a forma das produções da indústria cultural e seu modo de produção e de distribuição – as suas imagens e discursos são também terrenos de disputa entre grupos sociais, ideologias e poder econômico.

A relação do sujeito com a pornografia – e da pornografia com o sujeito – nunca é neutra, portanto. Ela se firma como representação porque é a que melhor responde aos anseios da sociedade de consumo em que se insere. Ela é por excelência industrial, não só da forma como é produzida – em massa, minimizando custos, maximizando lucros, adaptando-se para atingir diferentes públicos e procurando fornecer aquilo que interessa a cada um deles, traduzindo as suas expectativas, mas também gerando novas – mas também da forma com que esta produção afeta cognitivamente o sujeito. Ela é também um modo de pensar o sexo e um modo de fazer sexo.

Este S2, que age em subordinação a S1, é direcionado a um a que representa o Outro, isto é, o aluno-consumidor deste conhecimento, objetificando-o. Na posição de a, este sujeito não produz conhecimento, recebe-o de S2. Subordinado a ele, subordina-se também a S1, mas sem se aperceber disso, alienado do processo.

Um elemento muito utilizado no *gonzo* é inserir o espectador na cena, fazer com que se sinta parte dela. Isso é feito com perspectivas em primeira pessoa, com a invisibilização do ator, com os constantes olhares da atriz para a câmara e das performances encenadas a facilitar a visão do espectador. É feito de forma ainda mais imersiva nos filmes feitos para realidade virtual, em que ele possui 360º de campo de visão em três dimensões. O *gonzo*, como parte da pornografia *hardcore*, busca em suas performances a máxima visibilidade daquilo que encena, ou seja, o máximo de nitidez e de realismo, com seus planos e enquadramentos favorecendo a perspectiva do espectador. A ênfase no conteúdo amador ou supostamente amador mostra esta tentativa de que querer mostrar as coisas *como são*, a induzir o consumidor a acreditar que aquilo é real e não uma montagem, uma performance e uma encenação. Consegue dessa forma naturalizar o sexo que expõe, ou seja, torna natural aquilo que não é.

O produto disto, mostra o esquema, é \$, sujeito fragmentado, de gozo incompleto e inconstante porque este sujeito não é o produtor do conhecimento, mas um receptor. Nesta posição, ele sempre demandará de S2 novos conhecimentos, fomentando o processo de subordinação e estimulando o consumo por mais, característica dos seus significantes mestres.

A indústria cultural não cessa de lograr seus consumidores quanto àquilo que está continuamente a lhes prometer. A promissória sobre o prazer, emitida pelo enredo e pela encenação, é prorrogada indefinidamente: maldosamente, a promessa a que afinal se reduz o espetáculo significa que jamais chegaremos à coisa mesma, que o convidado deve se contentar com a leitura do cardápio. (. . .) Eis aí o segredo da sublimação-estética: apresentar a satisfação como uma promessa rompida. A indústria cultural não sublima, mas reprime (ADORNO, 1997, p.115).

As fantasias representadas no *gonzo* não são fantasias do sujeito, mas fantasias para o sujeito a partir daquilo que ele supõe que quer. Construção de

uma fantasia que mesmo que não transgrida para o plano do real, ainda assim se mantém alojada no sujeito, tanto no imaginário quanto no simbólico. Mais do que ver no *gonzo* aquilo que deseja no sexo, deseja no sexo aquilo que vê no *gonzo*.

Nota-se, portanto, o *gonzo* como discurso da Universidade, pois produz um saber (S2) que tem como pretensão objetificar (a) o outro de forma a produzir um sujeito (\$) dissociado de seus significantes primordiais (S1), na natureza da sua fantasia e do seu desejo, munindo-o discursivamente de outros. A ele, é-lhe cortada a fala, pois até quando enuncia atua na ordem da reprodução dos enunciados que coloca em movimento. O poder, aprendemos com Foucault, longe de impedir o saber, o produz, estes sujeitos atuando como centros de transmissão.

Por fim, é importante pensar sobre os efeitos que esta imersão na pornografia possui na percepção que o sujeito tem de si, tendo em vista que tais conteúdos são fundamentalmente imagéticos.

Para a psicanálise lacaniana, o desejo é o movimento pelo qual o sujeito é descentrado. A busca do objeto de satisfação, sempre faltoso, faz o sujeito viver a experiência de que seu centro não está mais nele mesmo, e sim em um objeto ao qual tenta se reunir para reconstituir seu centro por meio da unidade -- identidade reencontrada. É ele que induz a consciência de separação e a da dessincronia temporal com o objeto, criadas pela postergação necessária à experiência de satisfação. Sobre essa matriz simbólica primária vários fatores irão se opor à plena realização do desejo: a desintração das pulsões, a bissexualidade, o princípio de realidade e, por fim, o narcisismo.

O narcisismo é o apagamento da marca do Outro no Desejo do Um. A diferença instaurada pela separação entre a mãe e a criança é compensada pela investidura narcisista. Esta capta o termo que, em todos os sentidos, fundava a diferença pelo lugar que a criança ocupava no desejo da mãe. O mais aquém da diferença estabelece uma outra diferença, constituída pela tomada da mãe na estrutura enquadrante. Os investimentos parciais que lhe eram destinados entram, no entanto, na sequência das trocas e das transformações que experimentam entre eles, onde as formas da representação serão o produto e o testemunho (GREEN, 1988, 136)

Tal mecanismo de defesa é fundamental para a manutenção da unidade no aparelho psíquico. O eu precisa atender às exigências contraditórias do Id, do superego e da realidade externa, além de estabelecer para si uma unidade, dando conta de uma ligação erótica consigo mesmo sem perder de vista a necessidade de conexão com objetos externos. Green compreende o narcisismo não como um estado, mas como uma estrutura, com papel fundamental na formação do sujeito. Mostra também como Eros e Tânatos, cada um a seu modo, se relacionam com essa estrutura e agem em todo o aparelho psíquico.

Em *Narcisismo de Vida, Narcisismo de Morte*, André Green (1988) mostra como o narcisismo é uma estrutura que permeia todo o aparelho psíquico, participe dos processos constitutivos do Id, do eu e do superego. O narcisismo primário diz respeito à concentração da libido dentro do eu, mecanismo de defesa frente às primeiras experiências de frustração com o objeto. É ele quem permite a estruturação do eu. Posteriormente, quando a libido antes dirigida para os objetos externos se retrai para o ego já constituído, tem-se o narcisismo secundário.

Essa estrutura permite que o Eu adquira certa independência, transferindo o desejo do outro para o desejo do Um. No entanto, caso a realização unitária do narcisismo falhe, tal mimese pode se inverter, tornando-se não-desejo ou desejo do não-desejo.

Trata-se, portanto, de um desejo de satisfação mais do que de uma satisfação do desejo. (...) Que o Eu-Ideal seja uma aspiração do Eu, um de seus valores, é evidente. Mas ainda temos que marcar porque esta não pode se impor. A realidade não se subscreeve a ela, e menos ainda à desintração das pulsões. Pois, numa tal estrutura, a unificação se dando em detrimento do Isso, o Eu só pode procurar no objeto a sua projeção narcisista, ou, então, uma verdade perfeitamente adaptada às exigências do sujeito, primeiro ponto de tropeço (GREEN, 1988, p.46).

O *Narcisismo de Vida* diz respeito à ligação com Eros que permite que o aparelho psíquico se defenda dos abusos e da frustração dos objetos externos, permitindo um reinvestimento saudável em si, sem que este anule a vontade de ligação com o objeto externo. As forças de Eros que atuam na estrutura narcísica

promovem esta unidade e permitem, com a diferenciação saudável entre os prazeres de si e os do objeto, investimentos formadores de laços.

Já o narcisismo de morte, duplo sombrio de Eros, não visa a sustentação do Eu por meio das pulsões sexuais, mas, frente aos abusos e feridas que a relação com o objeto proporciona, ele investe essa energia libidinal em si mesmo, fragmentando o Eu e anulando o objeto exterior. O narcisismo de morte, frente à dor, dirige-se à inexistência, à anestesia, ao vazio, ao neutro.

Quanto maior o vazio, a ferida, maior será a voracidade com que se irá buscar aquilo que a apazigua, a própria indústria causa, efeito e motor deste processo). Se o desejo é desejo daquilo que lhe falta, podemos inferir que aquilo que o sujeito deseja no seu consumo de pornografia é aquilo que ele não possui em sua vida fora dela. Pois se pudesse fazer tudo aquilo que vê no *gonzo* não iria se conformar apenas em ser espectador. Ele não possui o corpo, não realiza aqueles atos, não goza daquele jeito. Concomitante ao processo de observar a performance deste Outro observa-se a si mesmo. Da comparação, a ferida narcísica provocada. Tal ferida consegue ser apaziguada pela fantasia, esta que por sua vez é construída na indústria. O narcisismo aqui é de morte, de mal-estar, de obliteração.

Tânatos está presente neste sexo e na constante necessidade de gozar. De uma sociedade em que o gozo era punitivo a uma em que o pecado é não gozar, ele representa o ponto máximo de prazer e o esvaziamento decorrente dele. Gozar, argumenta Green (1988, p.45), torna-se a prova de uma integridade narcísica preservada. Paralelamente à culpa que nunca está ausente, mas tem menores consequências, é a vergonha de não gozar que suplanta a angústia de ação.

Da mesma forma, o fracasso sexual faz correr o risco de abandono ou de rejeição pelo objeto. Isto marca menos a perda de amor do que a perda de valor e a falência da necessidade de reconhecimento pelo outro. O pênis narcisista projetado (não importa qual sexo) é aquele que pode gozar sem inibição, sem culpa e sem vergonha, como os atores e atrizes do *gonzo*. Seu valor não se deve à sua capacidade de gozo, mas à sua aptidão para anular suas tensões

satisfazendo suas pulsões, todo prazer convertendo-se em investimento narcisista do Eu.

A masturbação derivada do consumo do *gonzo* é um desejo de gozar-se a si mesmo, ou seja, de ser simultaneamente ativo e passivo do ato. Não é um desejo de expansão, de conexão com o gozo de outrém; ela não é expansiva, é voltada para si mesmo. Neste sentido, é um gozo morto: goza-se pelo gozo, objetificado e objetificante.

Nota-se nesta análise o predomínio de Tânatos na *pornografia gonzo*. Ele está presente na forma industrial e alienante com que é produzida, que como é consumida e nos efeitos deste consumo. Nota-se também o *gonzo* como discurso da Universidade, pois produz um saber (S2) que tem como pretensão objetificar (a) o outro de forma a produzir um sujeito (\$) dissociado de seus significantes primordiais (S1), na natureza da sua fantasia e do seu desejo, munindo-o discursivamente de outros.

Mas do mesmo jeito que estes sujeitos atuam como centros de transmissão, podem também ser os agentes de mudança. A repressão, aprendemos com Freud, gera sempre um resto, capaz de mover o sujeito em direção a outras possibilidades. Nunca o domínio é só de Tânatos. Há nele sempre um furo, uma potência pela qual Eros irá florescer. A experiência erótica é este furo, simultaneamente ínfimo e infinito.

Bataille (2014) irá falar da transgressão associada aos interditos. Ela os suspende sem suprimi-los; conjugados, tencionam os limites e possibilitam novas formas de vivência. Cada sociedade, aprendemos com Foucault, vai estabelecer seus próprios interditos, suas próprias regras e isenções, que serão rompidos e rearranjados com a força da transgressão, o que gerará novos interditos e assim por diante. Há um contínuo fluxo de proibição, interditos e transgressão que movimenta o sujeito e a cultura.

Tânatos é uma marca desta pornografia, não da pornografia em si. Entendida como representação explícita dos corpos e do sexo com o propósito de excitar o público, possui em sua definição uma neutralidade quanto aos seus significados e efeitos. Sendo assim, onde pode haver o predomínio de Eros na pornografia? Onde há?

Conforme a percepção do público em relação ao sexo se torna mais aberta, mais a indústria de entretenimento usa o sexo e muitas vezes o sexo explícito. Ao perder esse monopólio das representações de nudez e do sexo, a indústria pornográfica é forçada a se renovar. Além do *gonzo*, há exemplos bem-sucedidos de pornografia que têm na filosofia de negócio e no conceito proposto a mesma importância dada ao conteúdo, que, ao entender que a pornografia convencional oferece uma representação falseada do prazer, propõem novos modelos de representação. Sites como *Beautiful Agony* ([www. Beautiful Agony. com](http://www.BeautifulAgony.com)) e *Suicide Girls* ([www. suicidegirls. com](http://www.suicidegirls.com)) conseguem atingir um novo público ao oferecer visões específicas da sexualidade, da beleza, do erotismo e da fantasia (OLIVEIRA; DI ANGELLIS, 2014). Há neles uma relação simétrica entre produtores e consumidores, o que reforça o apelo e a autenticidade do que é visto. Há também questionamentos e propostas específicas, que visam distender e estender a compreensão a respeito do corpo e do desejo. Tais elementos abrem caminho para uma possível experiência erótica por meio da pornografia, como investigaremos a seguir.

4. O ERÓTICO DA PORNOGRAFIA

4.1 OBJETO

Este capítulo analisa o conteúdo do projeto pornográfico/artístico Beautiful Agony¹¹. O objetivo é compreender a presença do erótico dentro da pornografia.

Como visto anteriormente na tese, o processo de produção, circulação e recepção da pornografia se massifica a partir da revolução industrial. Ela dá início ao que chamamos de cultura pornográfica, ou seja, a pornografia um produto e um negócio; o sexo e o prazer como mercadorias, inseridos em uma lógica econômica, industrial, em um cálculo de racionalidade técnica do prazer.

Com isso, sua presença na cultura se torna cada vez mais notável. E a cada novo meio de comunicação de massa, novas formas de expandir seu alcance e sua influência. A indústria pornográfica, especialmente após a internet, se transforma em um importante ator social e em um agente de transformação da sociedade contemporânea.

Esta cultura pornográfica promove uma pornificação da cultura. Não só pela quantidade de conteúdos consumidos – apenas na internet estamos falando de algo em torno de meio bilhão de páginas (WILLIAMS, 2004) – mas porque ele reverbera em diversas áreas da sociedade e no indivíduo. Faz isso porque, entre outras coisas, produz uma pedagogia do sexo, ou seja, disciplina e normatiza o ato sexual, o prazer e o corpo do homem e da mulher.

Mesmo não sendo necessariamente explícita como a pornografia, a indústria cultural incorpora os mesmos pressupostos, pois fazem parte de uma compreensão muito mais ampla da sexualidade: o uso do sexo como retórica de persuasão ou como mercadoria mesmo. A estética da pornografia é copiada em clipes musicais, filmes e séries; o ideal de masculino e de feminino é semelhante, os corpos também são ofertados como produto e a hipersexualização é características de seus protagonistas. E quanto mais a indústria pornográfica caminha para conteúdos mais extremos, como visto no capítulo 2 e no 3, ou quanto mais assimilada pela cultura de massas ela se torna, mais a indústria

¹¹www.beautifulagony.com

cultural se apropria de suas características, ambas se influenciando e ficando cada vez mais próximas.

Isso implica em uma necessidade de se problematizar a relação entre o erótico e o pornográfico neste capítulo. A mídia produz um tipo particular de erotismo, apropriado economicamente, diluído nas relações mercadológicas. Ao prevalecer o caráter físico e se realizar apenas na dimensão do corpo (e um corpo produzido pela própria indústria, a partir de uma série de dispositivos), em um processo de coisificação, a mídia incorpora ao seu erotismo uma característica basilar do pornográfico. O que se investigará a partir desta diluição do erotismo midiático no pornográfico é se a pornografia pode também se fazer um espaço fértil para saberes e vivências transgressoras do sexo e do prazer, essência do erotismo.

Sendo a transgressão uma das características do erotismo e sendo a mídia uma grande disciplinadora do sexo, seria erótica uma pornografia que promovesse uma ruptura consciente, que violasse as normas e incorporasse os prazeres dissidentes, criando novos valores, hierarquias e gozos?

Para tanto, será utilizada uma análise de conteúdo, conforme proposta por Laurence Bardin (2004), conjugada com a análise dos quatro discurso, elaborada por Lacan. A análise de conteúdo será composta de três etapas:

Na primeira, a pré-análise, iremos fazer um pequeno desvio de percurso para abordar a problemática relação entre arte e pornografia. A medida que a indústria pornográfica se estabelece na cultura, artistas passam a trazer a questão da pornografia para suas obras, seja como discussão, crítica ou como incorporação de seus elementos. As obras de contemporâneos como John Currin, Paul McCarthy, Jeff Koons, Ghada Amer, Judy Chicago e outros são exemplos disso.



Lake Place, John Currin

Mais antiga que isso ainda, é a discussão estabelecida por alguns autores entre o erótico e o pornográfico a partir de valorizações estéticas – o primeiro como algo de qualidade artística alta e o segundo como algo de qualidade artística baixa ou inexistente. Tais interpretações, quando confrontadas com a análise das obras de alguns cânones das artes – aí incluindo a literatura, o teatro, o cinema, as artes plásticas etc. – mostram-se um tanto contraditórias, o que nos faz questionar se existe uma arte pornográfica e se existe uma pornografia artística. Os motivos pelos quais se busca abordar estas questões é que há uma aproximação entre a busca pelo sublime na arte e a experiência erótica e o artístico na pornografia ajudam a iluminar alguns pontos a respeito do erótico.

Na segunda parte deste capítulo, a exploração do material, iremos estudar especificamente como a nudez e a busca frenética pelo explícito são abordados nos vídeos do projeto *Beautiful Agony*. Na terceira e última etapa da análise, o tratamento do material, a análise do erótico da pornografia a partir do conteúdo

de Beautiful Agony. Por fim, a análise dos quatro discursos de Lacan nos ajudará a conceber o erótico da pornografia como discurso do analista.

4.2 PRÉ-ANÁLISE: ARTE E PORNOGRAFIA

4.2.1 os pontos de disputa

Em *Art and Pornography*, Maes (2012, p.17) mostra como diversos autores dos campos da história da arte e da estética argumentam que arte e pornografia são incompatíveis. Os argumentos a favor desta incompatibilidade podem ser organizados em quatro pontos: a) o conteúdo representado; b) o seu status moral; c) as suas qualidades artísticas e d) a resposta prescrita.

Em relação ao conteúdo representado, argumenta-se (MAES, 2012, p.18) que as representações da pornografia são sexualmente explícitas e dedicadas a mostrar os detalhes anatômicos, enquanto a arte, ao contrário, é muito mais sugestiva em relação ao que mostra e tenta neste processo capturar toda a individualidade e subjetividade da pessoa representada. Além disso, expõe-se (WEBB, 1975, p.2; MAHON, 2005, p.15) que a pornografia foca em um sexo que é agressivo e alienado. Já na arte erótica a paixão, o amor e a igualdade são cruciais. A etimologia é citada como exemplo: erótica deriva de Eros, palavra grega para amor ou paixão. Pornografia vem de *pornê*, prostituta, refletindo em um sexo desprovido de emoção, desumanizado.

O segundo argumento contrário à compatibilidade entre arte e pornografia gira em torno do seu *status* moral. A pornografia seria moralmente condenável porque ela é danosa. Autoras como MacKinnon (1987) e Dines (2010) enfatizam os perigos envolvendo a pornografia, desde os riscos de coerção, violência, abuso e estupro na fase de produção aos danos que tais materiais constituem em termos de discurso de ódio e cultura de estupro.

Eaton (2007) elenca os diversos danos que a exposição à pornografia pode causar. Danos maiores ou menores dependendo da frequência do consumo, da natureza do material, do tipo de violência presente no produto e do sujeito que sofre a violência. Dwyer (2008) argumenta que assistir frequentemente à pornografia, por conta do exposto pelos autores acima, atua de maneira tóxica

no indivíduo. A pornografia facilitaria de forma brutal o desejo por sensações, não por sujeitos, alienadas e alienantes.

O terceiro argumento é centrado na qualidade artística. Autores como Webb (1975, p.6) e Mahon (2005, p.14) irão argumentar que enquanto a arte é complexa e multifacetada, a pornografia é unidimensional e limita-se a reproduzir clichés e fórmulas fáceis. Outro ponto exposto é o fato de filmes, fotografias e histórias na pornografia serem produzidas em massa, como commodities, produtos da indústria pornográfica. Uma obra de arte, ao contrário, não é um produto industrial, mas uma criação única, original, produzida com minúcia e habilidade única de quem a desenvolve. Além disso, a arte é preocupada com a beleza e a pornografia não necessariamente.

Argumenta-se também (MAES, 2012, p.21) que como a principal (e na maioria das vezes única) intenção da pornografia é a excitação sexual, o produtor precisa colocar o máximo de cenas explícitas que puder, deixando pouco espaço para o enredo ou o desenvolvimento da personagem. Scruton (2005, p.13) afirma que artistas e pornógrafos se valem do mundo ficcional, mas a criação imaginativa do artista nos oferece novas formas de perceber e entender a realidade que vivemos, enquanto pornógrafos apenas remodelam a realidade de acordo com desejos e fantasias específicas. A arte seria imaginativa enquanto a pornografia pura fantasia.

O último ponto é resposta prescrita. O próprio fato de se falar em consumo e não apreciação de pornografia, como na arte, seria indicativo de uma diferença fundamental entre as duas produções (MAES, 2012, p.22). O consumo sugere ausência ou pouca recompensa intelectual no ato enquanto que na arte o valor instrumental fica em segundo plano. Steiner (1975, p.210) acusa pornógrafos de imaginarem no lugar da audiência mostrando falta de respeito por ela. Enquanto um poeta ou pintor irá convidar a consciência do leitor ou espectador a colaborar com a sua obra em um esforço criativo – a arte não pertencendo mais apenas ao artista. Enquanto arte é contemplada por si mesma, os sentimentos de excitação evocados pela pornografia impediriam ou atrapalhariam o esforço contemplativo necessário.

Estes pontos são bastantes válidos quando se compara a pornografia gonzo com a escultura *O Beijo*, de Auguste Rodin, mas falha quando tenta ser aplicada a vários outros objetos. Primeiro porque a própria definição de pornografia não é unânime e é tratada de forma diferente por cada campo. O campo do Direito irá abordar a pornografia de uma forma diferente da crítica da arte, por exemplo. Segundo porque existem várias obras que não se encaixam nestas definições, o que mostra que a relação entre arte e pornografia não é incompatível assim.



Gap, de Paul McCarthy

Michael Rea (2001) propõe uma definição neutra: X é pornografia se e apenas se há uma crença razoável de que X será usado como pornografia pela audiência para a qual foi produzida. Para que alguém A use X como pornografia, ele lista (2001,p.120) quatro condições:

- (i) X é um material comunicativo;
- (ii) A deseja ficar sexualmente excitado ou gratificado pelo conteúdo de X

(iii) Se A acredita que o conteúdo comunicativo de X busca criar intimidade entre A e os sujeitos de X, essa crença não está entre as razões de A buscar o conteúdo de X.

(iv) Se o desejo de A ser excitado pelo conteúdo comunicativo de X deixar de ser uma das razões para buscar o conteúdo, então haverá pouca ou nenhuma razão para buscar o conteúdo de X.

Maes aponta (2012, p.32) duas falhas nesta definição: ao excluir a busca por intimidade como algo constituinte das representações pornográficas, ele elimina uma das categorias mais populares da pornografia: a de produções amadoras ou caseiras, bem como o *sexting*, vídeos, fotos e mensagens de textos de conteúdo sexual explícito que parceiros enviam entre si para promover tanto a excitação quanto a intimidade.

Outro ponto é que estabelecer que algo não irá contar como pornografia se ele tem valor artístico suficiente para capturar e manter a atenção da audiência independente do seu aspecto sexual, ele exclui do reino da pornografia materiais pornográficos com valor educacional ou artístico suficiente para manter a audiência fascinada além do momento de excitação. A pintura *A Origem do Mundo*, de Gustave Courbet, foi encomendada por um colecionador turco de obras no mesmo estilo. Tratada como pornográfica ou obscena, hoje está exposta no museu D'Orsay, em Paris. Da mesma forma, obras consideradas pornográficas hoje podem ser resignificadas e ganharem outro status.

Problematizar estes entendimentos é importante porque eles possuem implicações práticas bem sérias. O status de arte vem com o prestígio e o reconhecimento institucional e faz com que o produto seja objeto de interesse da Universidade e da mídia, o que amplia seu público e seu valor público.

Bourdieu mostra em sua teoria do *habitus* que é no interior das lógicas do próprio campo que o sujeito encontra todo um sistema de coações que elucida as suas tomadas de posição, a partir de um princípio gerador de práticas objetivamente classificáveis.

Esse princípio gerador e unificador que retraduz as características intrínsecas e relacionadas de uma posição em um estilo de vida

unívoco, isto é, em um conjunto unívoco de escolhas de pessoas, de bens, de práticas. Assim como as posições das quais são o produto, os *habitus* são diferenciados; mas são também diferenciadores (BOURDIEU, 1996, p.21-22).

Ele é esta estrutura estruturadora que organiza as práticas e as percepções do sujeito. O espaço social, na visão de Bourdieu (1996, p.19), é construído de modo que os agentes e grupos sejam distribuídos em função de dois princípios de diferenciação, o capital econômico e o capital cultural. Eles têm tanto mais em comum quanto mais próximos estejam nessas dimensões, e vice-versa. Na primeira dimensão, os agentes se distribuem de acordo com o volume global desses dois tipos de capital e, na segunda, de acordo com a estrutura específica, ou seja, o peso relativo dos diferentes tipos de capital em seu volume global. Sendo assim, o espaço de posições sociais se retraduz em um espaço de tomadas de posição pela intermediação do *habitus*.

Os sujeitos, nesta concepção, são agentes dotados de um senso prático, de princípios de visão e de divisão, de estruturas cognitivas que orientam as respostas adequadas às situações vividas. Eles existem e subsistem na e pela diferença, entendida como as posições relativas que ocupam (BOURDIEU, 1996, p.22).

Neste processo de distinção, as práticas, os bens possuídos e as opiniões dos sujeitos constituem uma linguagem. Bourdieu os nota como signos distintivos, enfatizando sua arbitrariedade. Uma grande vantagem dessa concepção foi ultrapassar o entendimento da obra de arte como uma invenção propriamente estética. O único critério distintivo é que separa os *habitus* de classe e permite a uns fazer valer um capital cultural socialmente legitimado, superior, portanto, pode ser realizado sem que critérios estéticos necessariamente sustentem essa superioridade. Dosse mostra (1994, p.341) que ao considerar a obra de arte no plano estrito de sua função de classificação, toda caracterização estética dos valores artísticos seria apenas, pois, uma forma de denegação da relação social incorporada no interior do modo estabelecido de classificação dos gostos.

Estas diferenças de capital cultural entre arte e pornografia são observáveis quando um trabalho recebe pouca ou nenhuma atenção da crítica ou da academia ou, pior, é censurado e/ou destruído por serem rotulados como pornográficos. E os exemplos disso na história são muitos: as obras destruídas que Giulio Romano, um dos pupilos mais talentosos de Rafael, fez para os Sonetos Luxuriosos de Aretino (PAES, 2000). Por conta da censura e da perseguição, todos os exemplares foram perdidos.

O mesmo para Egon Schiele, que foi preso por acusação de pornografia em 1912 e teve uma das suas gravuras queimadas na própria corte por um juiz. Ou então os processos alegando obscenidade que o editor Jean-Jacques Pauvert sofreu quando publicou a História de O, em 1954, bem como as tentativas de censura da obra, e o cancelamento da exibição *The Perfect Moment*, de Robert Mapplethorpe, na galeria de arte Corcoran, em Washington, por conter imagens eróticas.

Outra definição interessante é dada por Bernard Williams, que presidiu o comitê sobre obscenidade e censura de filmes na década de 1970. Uma representação pornográfica combina dois elementos: ela tem uma certa função ou intenção de excitar sexualmente a audiência e também tem no conteúdo representações explícitas de órgãos ou partes sexuais. A primeira condição é necessária porque há representações explícitas que não ordinariamente entendidas como pornografia, como ilustrações médicas ou didáticas ou documentários sobre trabalhadores sexuais. A segunda condição é adicionada para distinguir as representações pornográficas das meramente eróticas (apud MAES, 2012, p.31).

Mas a conjunção de explicitude e intenção não é suficiente. Pinturas ou fotografias eróticas podem ser tão explícitas ou mais do que conteúdos pornográficos com temática de fetiches como sadomasoquismo ou pés não precisam ser explícitas para serem excitantes para o receptor, o que significa indica que não necessariamente a explicitude é uma condição para algo ser pornografia.

4.2.2 os pontos de intersecção

Todas estas tentativas expostas de diferenciar arte e pornografia falham quando aplicadas a uma série de produções, o que mostra que a questão é um tanto mais complexa e reforça a existência de fatores arbitrários na hora de se categorizar o produto.

O argumento de que a arte é original enquanto a pornografia é formulaica pode ser refutado quando observamos obras com *status* de arte que seguem estritamente as convenções do estilo ou período em que se insere sem que com isso percam sua qualidade ou valor artístico. A Catedral de Canterbury, modelo da arquitetura gótica, é um exemplo. Da mesma forma, obras como O Caderno Rosa de Lori Lamby, de Hilda Hilst (2005), ou o romance gráfico Lost Girls, de Alan Moore e Melinda Gebbie (2009) apresentam histórias e experiências um tanto originais.

Já Clark (Apus MAES, 2012, p.26) argumenta que a arte perde seu verdadeiro caráter quando se torna um incentivo para a ação. Mas o que dizer então das inúmeras obras de cunho político ou religioso, como os poemas de Maiakovski ou A Paixão de São Mateus, de Bach? Não há nestas produções um incentivo para a ação sem que com isso seu valor artístico seja questionado? Scruton (2005) acredita que tais obras não devem nunca excitar o espectador. Pelo critério, obras como O Amante de Lady Chatterly, de D. H Lawrence ou Madame Bovary, de Flaubert, teriam de ser excluídas.

Quanto ao aspecto fantasioso da pornografia, Susan Sontag (2015, p.44) rejeita a ideia de que a pornografia é necessariamente sem imaginação. Romances como a história de O, de Anne Dèclos sob pseudônimo de Pauline Reage, ou A História do Olho, de Bataille, são explorações profundas de estados extremos das sensações e da consciência humana. Linda Williams (1989, p.19), tem argumentos similares sobre o cinema pornográfico, mostrando afirmar que a imaginação só pode operar na ausência ou na sugestão da representação sexual é subestimar seu potencial e seu poder.

Por fim, o argumento de Dworkin e outros de que a pornografia como um todo é errada e portanto não pode ser arte. A menos que se coloque o valor

moral da obra como o único aspecto determinante no mérito e no status artístico, isso por si só não é razão para excluir a pornografia do reino da arte. O mesmo se pensarmos outras formas de pornografia, como as feitas por e para mulheres, que não apresentam os elementos moralmente questionáveis expostos pelas autoras.

Observamos com isso que arte e pornografia não são necessariamente excludentes, mas são intercambiáveis? É possível falar em pornografia artística ou em arte pornográfica? Três obras são bem emblemáticas para esta discussão: o curta-metragem *Blow Job*, de Andy Warhol e os ensaios fotográficos *Distortions*, de André Kertész, e *Mr and Ms Woodman*, de Man Ray.

4.2.3 Arte pornográfica e pornografia artística



BlowJob, de Andy Warhol (1964), é um filme mudo, com duração de 35 minutos, que retrata o ator DeVeren Bookwalter recebendo sexo oral. Filmado em 24 quadros por segundo, a obra foi projetada em 16 quadros por segundo por ordem de Warhol, tornando o filme um terço mais lento que da gravação original.

A câmera se mantém enquadrada no rosto do ator o tempo todo, nunca mostrando o ato em questão. Como não é possível vê-lo nem saber quem o faz (e se de fato o faz), todo teor sexual do filme é construído pelo espectador a partir da associação que faz entre o título e as expressões faciais do ato, que ora parece excitado, ora entediado, ora olha para a câmera, ora desvia o olhar.

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 e 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) (BALTAR, 2011, p.481).

O filme circulou simultaneamente em galerias de arte e em espaço pornográficos, o que evidencia que não bastam as intenções do emissor: a forma com que o receptor decodifica a mensagem tem papel fundamental na hora de se determinar o valor artístico ou pornográfico de uma obra.

Outra obra emblemática é o ensaio *Distortions*, do fotógrafo húngaro André Kertész. São 206 fotografias de nu feminino feitas com dois espelhos que distorcem os corpos das duas modelos fotografadas. Várias das imagens possuem alto teor sexual ao mesmo tempo em que as distorções impedem que se possa ver (e em algumas sequer reconhecer) a pélvis ou os órgãos sexuais.

O trabalho foi encomendado e publicado na revista *Le Sourire*, conhecida por sua frivolidade e exploração de conteúdos sexuais, o que indica que o valor estético ou artístico da obra não estava nas intenções ou no propósito da

publicação. Isso não significa que o ensaio não tenha recebido interesse também por esses valores.



Distorsion 34, de André Kertész

Publicada em 1933, teve o reconhecimento de artistas como Picasso, Eisenstein e Francis Bacon. Primeiro pela dificuldade de execução: era muito mais difícil distorcer os corpos nus na fotografia que em uma pintura ou escultura. Além disso, a obra dialoga com a produção artística do período, como o *nu rosa*, de Matisse (1935), o *estudo de nu*, de Tarsila do Amaral (1923), ou a *mulher em frente ao espelho*, de Picasso (1932). Além disso, exerceu influência em obras e artistas posteriores, como *as mulheres*, De Kooning (1950), ou *corpo de mulher*, de Dubuffet (1952).

Nanay (2012, p.192) argumenta que a obra de Kertész possui as representações de nu feminino menos pornográficas possível, pois ao invés de ignorar os aspectos configurativos da imagem – uma característica do material pornográfico, dado que quanto menos o espectador pensar no processo de construção da obra mais focado na gratificação sexual ele estará – ele retira do corpo as suas conotações sexuais e atrai a atenção para os aspectos formais da obra. Além disso, argumenta (2012, p.195) que não há o *male gaze*, o olhar

masculino objetificante, apenas o olhar das próprias modelos direcionadas para si. Dessa forma, ao invés de objetificar ou vitimizar, há uma celebração da subjetividade.

Se André Kertész usa o corpo nu para produzir uma anti-pornografia, em *Mr and Ms Woodman*, Man Ray (1947) usa bonecos para fazer o oposto. Esta série de 27 fotografias retrata dois manequins de madeira sem rosto pequenos em diversas posições que remetem ao sexo. Enquanto o corpo feminino nu, erótico por excelência nas artes, é dessexualizado a partir dos aspectos configuracionais da obra, Man Ray faz o contrário: o foco sai do fato de serem bonecos e se dirige direto para o que fazem, tornando assim *explícito* algo que não é.



Mr and Ms Woodman, de Man Ray

Todas estas proximidades e diferenças no fazem pensar em arte pornográfica e pornografia artística. Na arte pornográfica, há intenção do emissor quanto a sua pretensão ao status de arte. Já o receptor compreende a obra primeiro ou acima de tudo pelas suas qualidades artísticas. A pornografia é utilizada como linguagem, crítica ou inspiração. Há a representação de corpos ou do sexo (ou que simule ou remeta ao corpo e ao sexo) de forma explícita, mas esta explicitude não diz respeito somente aos órgãos sexuais, mas a outros elementos que caracterizam ou remetam ao sexo. A excitação sexual pode estar

presente, tanto na intenção do autor quanto na recepção do público, porém ela é secundária.

Já na pornografia artística, o oposto acontece: a intenção do emissor é a de produzir um material que seja entendido como pornografia e os usos feitos pelo receptor coincidem com as suas intenções. Se na arte pornográfica a excitação sexual é secundária, aqui é objetivo primário. Características artísticas, como qualidade estética, originalidade, autoria etc. estão presentes no produto e há uma intenção ou preocupação em elevar ou respeitar a linguagem própria do gênero. Enquanto na arte pornográfica a reflexão ou sublimação ou a permanência da obra (ao contrário do consumo) na cabeça do espectador é função fundamental, na pornografia ela pode ou não estar presente. Por fim, a questão da explicitude é a mesma para ambos os conceitos.

Em *Categories of Art*, Walton (1970) argumenta que a avaliação de uma obra de arte depende de forma crucial em perceber a obra dentro da categoria correta. Isso é em parte determinado pela intenção do artista em percebê-la dentro da categoria e pelo fato de que ela está bem estabelecida dentro da sociedade.

Além de ser compreendida na categoria correta, é preciso observar também as propriedades padrão e fora do padrão para cada uma. Como determinada obra irá nos afetar esteticamente depende bastante dessas características. As características padrões não irão chamar tanto atenção, mas as fora dele, irão parecer desconcertantes etc. Quanto mais próxima for a relação do público com a linguagem e as características específicas de cada categoria, maiores as chances dele compreender suas intenções.

Em setembro de 2017, a exposição *Queermuseu – Cartografias das diferenças na arte brasileira*, de curadoria de Gaudêncio Fidelis, teve sua exibição cancelada do Santander Cultural, em Porto Alegre (RS), após pressão de movimentos conservadores da sociedade sob argumento de que havia trabalhos que incitavam à pedofilia e à zoofilia. A mostra reunia 273 obras de 90 artistas brasileiros, entre os quais Ligia Clark, Candido Portinari, Alfredo Volpi e Adriana Varejão e propunha uma reflexão sobre gênero e diversidade sexual no

Brasil. Um promotor de justiça do estado chegou a ir na exposição para avaliar, após denúncias, se as obras faziam ou não apologia à pedofilia e à zoofilia¹².

Na semana seguinte, a exposição *Cadafalso* teve uma de suas obras apreendidas do Museu de Arte Contemporânea de Campo Grande (MS) pela polícia após três deputados estaduais apresentarem um boletim de ocorrência alegando que a obra *Pedofilia*, da artista plástica Alessandra Cunha, fazia apologia ao referido ato. Para o delegado, o quadro apreendido – com clara crítica social ao tema – fazia sim apologia ao abuso sexual de menores.¹³

Alguns dias depois, em Jundiaí (SP), um juiz acatou uma liminar para impedir a exibição da peça teatral *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, em cartaz na unidade local do Serviço Social do Comércio (Sesc). A obra, criada pela dramaturga escocesa transexual Jo Clifford, mostra Jesus Cristo nos dias atuais, encarnado na pele de uma mulher transexual. Segundo o juiz, a peça é “atentatória à dignidade da fé cristã, na qual Jesus Cristo não é uma imagem e muito menos um objeto de adoração apenas, mas sim o filho de Deus”¹⁴.

Ainda no mesmo mês, uma performance do artista Wagner Schwartz, em que uma criança interage com o pé do artista, que está nu, foi alvo de protestos, agressões físicas e acusações de pedofilia depois de ter sido filmado e viralizado na rede¹⁵. A apresentação, inspirada na obra da artista Lygia Clark e intitulada *La Bête*, fazia parte do 35º Panorama de arte Brasileira no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Por fim, o MASP decidiu estabelecer faixa etária acima de dezoito anos para quem quisesse ver a exposição *História da Sexualidade*, que incluía obras de Francis Bacon e Renoir. Ao fazer isto, a curadoria do museu tratou pornografia e sexualidade como se fossem a mesma coisa. Pouco tempo depois, sob pressão, a exigência de faixa etária foi retirada.

¹²<https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/nao-ha-pedofilia-diz-promotor-apos-visitar-exposicao-de-diversidade-sexual-cancelada-em-porto-alegre. ghtml>

¹³<https://g1.globo.com/mato-grosso-do-sul/noticia/existiu-sim-crime-de-apologia-diz-delegado-sobre-quadro-apreendido-em-museu-de-ms. ghtml>

¹⁴https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164. html

¹⁵<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/novo-proteto-em-frente-ao-mam-contr-performance-com-homem-nu-tem-agressao-fisica-e-vira-caso-de-policia. ghtml>

Todos estes casos expõem a incompreensão do público em relação ao papel da arte e também a relação hipócrita e conflituosa com a sexualidade e com as representações dela. A pornografia, amplamente consumida na privacidade (e escancarada ao público em sua forma menos explícita no audiovisual, na publicidade, na música etc.), quando ganha a esfera pública se torna objeto de repulsa e espanto mesmo quando codificada por outro discurso, como o educativo ou o artístico.

Esta busca de melhor compreender o que aproxima e distancia uma arte pornográfica de uma pornografia artística é importante, portanto, não apenas para artistas e acadêmicos. Se o status de pornógrafo e de artista são tão diferentes, que incentivos um artista irá ter para adentrar o universo da pornografia e transgredir dentro dele? Isso não poderia gerar uma autocensura, consciente ou inconsciente, de explorar o campo? E sendo a experiência sexual uma das mais profundas da nossa existência, o maior trânsito de artistas, críticos e acadêmicos na pornografia não poderia proporcionar a produção de obras mais profundas e de maior impacto, distinguindo-se da produção convencional e a influenciando?

Casos como o de Raimondi, Schiele e Mapplethorpe ainda acontecem. A arte, à sua maneira, também busca responder às questões da tese; quanto mais artistas trouxerem sem receio a pornografia para seus trabalhos, mais ela será discutida, problematizada, reconfigurada. Mais amplo será também o conteúdo do público adquirido fora da indústria pornográfica, que exerce sua pedagogia do sexo e ajudar a construir o desejo no indivíduo.

Já para esta indústria, se quer se legitimar como categoria distinta, mais aceita e menos combatida publicamente, ela precisa estabelecer uma fachada mais amigável para o público. As campanhas publicitárias do Porn Hub¹⁶, usando a pornografia para *salvar* pandas ou mostrando que ela faz parte do nosso dia-a-dia, são demonstrativos desta tentativa de legitimação pública. O mesmo para premiações como o *AVN Awards*, que desde 1984 condecora aquilo que compreende como a excelência na direção, atuação, roteiro etc. de filmes

¹⁶<http://metro.co.uk/2017/03/17/Porn-Hub-desperately-needs-you-to-dress-up-like-a-panda-and-have-sex-6514904/>

pornográficos. Prêmios como este evidenciam aquilo que a indústria considera de melhor em relação ao que produz e ajudam a dar a estas pessoas o status de estrela ou de celebridade, como Hollywood também faz. Ajudam, também, a validar e a invalidar categorias padrão e fora do padrão e podem ser importantes para levar a indústria, que caminha para mais violência, abuso etc, siga uma outra trilha.

Por fim, rejeitar uma divisão intransponível entre arte e pornografia é importante para uma apreciação crítica apropriada das obras existentes e das obras pornográficas futuras. Como visto no capítulo anterior, o grosso da produção pornográfica é deficiente em qualidades artísticas e estéticas (e também morais), mas isso não significa que não possa ser um espaço válido e rico de criação artística. Nada impede também, como aconteceu diversas vezes no passado, de essas obras serem ressignificadas pelo público no futuro e aquilo que outrora era considerado pornografia seja recebida como arte e vice-versa. Como o sexo e a experiência sexual envolvem áreas profundas da nossa existência e estão entre as experiências mais profundas da nossa vida, isso também pode possibilitar que artistas produzam obras de arte pornográficas de forma intensa, profunda e poderosas, se distanciando da produção convencional. As obras vistas neste capítulo ilustram bem isso. A arte pornográfica e a pornografia artística se alimentam uma da outra.

4.2.4 Arte e Erotismo

Ezra Pound dizia que o artista é a antena da raça. Essa interpretação ressignifica o pensamento mítico-imaginativo clássico da poesia: a arte – entendida aqui não só enquanto meio de expressão, mas também enquanto pensamento da essência –, continua *médium*, mas não da relação entre o físico e o metafísico, entre o humano e o divino. Ele media a relação entre o inconsciente e o consciente; é uma antena, é aquele que traduz – ou retraduz – um estado de espírito que é *zeitgeist*, mas para os que não possuem tal sensibilidade não passa de um estado latente, algo mais próximo do urro, do grunhido, do mal-estar, que da sublimação.

É o inconsciente tornado consciente, seja pela sublimação da angústia ou pela manifestação mais selvagem dela. O psicanalista americano Rollo May reforça, nesta perspectiva, a importância que os problemas de uma época têm

para a compreensão dela. Há neles, sustenta, a característica particular de predizer o futuro. Talvez se tenha aí a resposta para o reconhecimento quase sempre tardio de uma obra de arte genuína. A maturação não é do poeta, mas do público, que, apenas passada a neblina, consegue enxergar com um pouco mais de clareza o que habitava entre as brumas.

Se a arte é comunicação jorrando de planos inconscientes, ela nos apresenta uma imagem do homem que no momento só se encontra presente naqueles membros da sociedade que, em virtude de uma extrema sensibilidade, vivem nos limites dessa sociedade (MAY, 1973, p.33).

O artista não é um homem à frente do seu tempo. Ele está irremediavelmente inserido nele. Filho bastardo dele, por não ser aceito, por não ser compreendido; espião, por se infiltrar incólume nas relações sociais e dela extrair a matéria-prima para sua obra.

Bakhtin fala de dialogismo, a incorporação pelo enunciador da voz ou das vozes de outro(s) no enunciado, maneiras externas e visíveis de mostrar outras vozes no discurso. O dialogismo, característico na arte, vai além das formas composicionais, ele é o modo de funcionamento real da linguagem, ele é o próprio modo de constituição do enunciado.

Freud destaca o papel da arte na cultura, “ao oferecer satisfações substitutivas para as mais antigas e mais profundamente sentidas renúncias culturais e, por esse motivo, ela serve para reconciliar o homem com os sacrifícios que tem de fazer em benefício da civilização 1997, p.25)”.

No ensaio *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância*, o psicanalista austríaco demonstra a relação estreita entre o processo artístico e criativo e a sublimação das pulsões sexuais infantis. Segundo o psicanalista, os afetos de Leonardo estariam subordinados ao impulso da pesquisa, demonstrando de onde vinha a fome para o seu insaciável desejo de compreender o mundo que o cercava.

Durante esse trabalho de pesquisa, o amor e o ódio se despiam de suas formas positivas ou negativas e ambos se transformavam apenas em objeto de interesse intelectual. Na verdade, Leonardo não era insensível à paixão; não carecia da centelha sagrada que é direta ou

indiretamente a força motora – *il primo motore* – de qualquer atividade humana. Apenas convertera sua paixão em sede de conhecimento; entregava-se, então, à investigação com a persistência, constância e penetração que derivam da paixão e, ao atingir ao auge de seu trabalho intelectual, isto é, a aquisição do conhecimento, permitia que o afeto há muito reprimido viesse à tona e transbordasse livremente (FREUD, 1969, p.69).

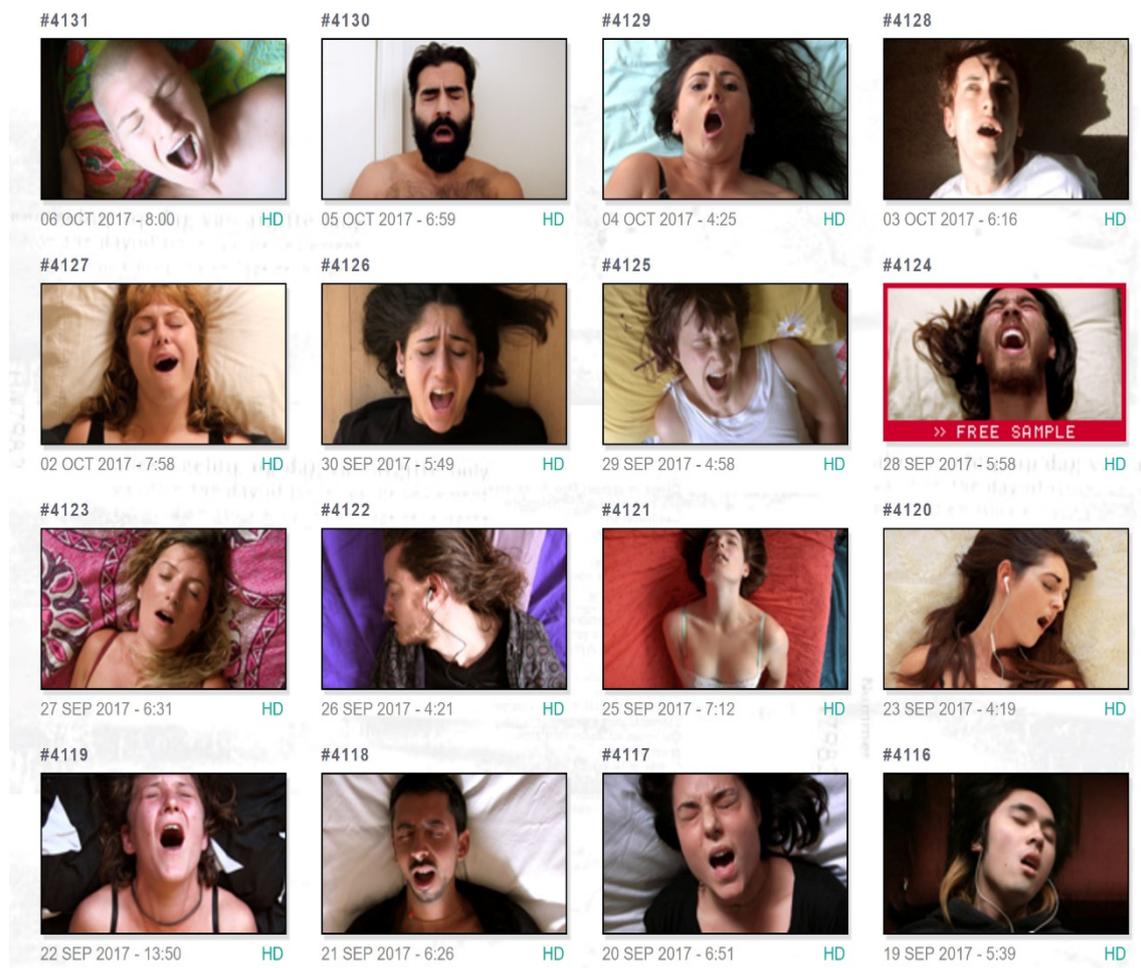
A relação entre erotismo e arte seria radical, portanto. Compreendida como esta comunicação do inconsciente que jorra para a consciência, a arte possui em Eros o seu impulsionador. Isto se dá principalmente por dois mecanismos, a sublimação e a fantasia.

O primeiro é outro processo de desvio e reorientação dos impulsos sexuais para realizações em favor da cultura, dessa vez de forma a inutilizar a libido. No ensaio *a moral sexual civilizada e doença moderna*, Freud (1997, p.193) caracteriza seu mecanismo como um processo que proporciona o desvio das forças pulsionais de sua finalidade diretamente sexual, orientando-as para novos fins, mas sem se desfazer de seu caráter originariamente sexual. É um destino pulsional dessexualizado, sem perder, no entanto, a sua busca do prazer e a fuga do desprazer. As atividades culturais elevadas, como o trabalho intelectual, a arte e os esportes são exemplos de processos em que as criações sociais são investidas pelos impulsos sexuais e agressivos, fortalecendo a relação entre sujeito e civilização.

Por fim, a fantasia é outro elemento importante dentro da dinâmica de recalque das pulsões, ao compensar, sempre parcialmente, as renúncias impostas pela vida em sociedade. Sua função é compensar o indivíduo por todas as renúncias, tanto as impostas pela realidade como as exigidas pelo desenvolvimento psíquico. A fantasia é o correlato intra-psíquico da renúncia e da perda.

4.3 EXPLORAÇÃO DO MATERIAL

4.3.1 O objeto



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 petite mort* (as facetas da pequena morte ou as facetas do orgasmo), o site exibe vídeos amadores de homens e mulheres atingindo o orgasmo. 0

A página se intitula como produtora de uma erótica ética. Seu diferencial em relação ao chamado pornô *mainstream* ou a sites como www.ifellmyself.com, também especializado em vídeos de masturbação, está em sua proposta e no seu conteúdo: os planos utilizados variam entre o primeiro plano e o plano médio curto para que a câmera deixe de fora qualquer evidência de nudez, enquadrando apenas os rostos dos participantes (e às vezes os ombros e o colo dos peitos) enquanto se masturbam.

Além do enquadramento restritivo, não há utilização de trilha sonora, apenas o som ambiente. O aspecto basilar dos vídeos é a articulação do som com as expressões pantomímicas do rosto em primeiro plano enquanto atingem o orgasmo. A proposta tem clara referência ao *BlowJob*, de Andy Warhol.

Outro elemento constitutivo de *Beautiful Agony* é o seu conteúdo exclusivamente amador. Desde que se mantenha fiel ao projeto quanto ao conteúdo, qualquer pessoa maior de idade pode enviar vídeos seus. Até setembro de 2017 o projeto contava com pouco mais de quatro mil e trezentas 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. As pessoas que participam também são muito diferentes entre si quanto a idade, cor, tipo físico, o que também reforça este aspecto diletante.

Para ter acesso ao conteúdo, os espectadores precisam pagar 19,99 dólares para um mês de acesso ou 99,99 dólares para o ano. *Beautiful Agony* paga 200 dólares por vídeo aceito, podendo enviar mais dinheiro conforme a quantidade de visualizações. Uma das suas justificativas para se intitular um site de erótica ética está justamente em uma relação justa com os participantes. Outra demanda feita ao usuário pelo projeto é enviar, junto com os vídeos do orgasmo, um outro vídeo em que confessam histórias, desejos, fantasias, inibições, qualquer coisa de natureza sexual.

Além das gravações profissionais e dos vídeos dos orgasmos, produtores e receptores do conteúdo mantêm uma relação estreita entre si por meio dos fóruns do próprio site, em que o conteúdo dos vídeos é premissa para se debater todo tipo de experiência ou desejo sexual.

4.3.2 A proposta

Em sua descrição, os responsáveis pelo site falam que a ideia surgiu da hipótese de que o erotismo no imaginário humano parte do rosto e necessariamente da carne nua. Criticam a pornografia convencional e sua estética explícita por ser incapaz de exhibir orgasmos genuínos e questionam se apenas exhibir expressões faciais e gemidos seria capaz provocar excitação igual ou maior na audiência.

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, conseqüentemente, nos transformar¹⁷.

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 de um orgasmo genuíno.

Há também 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 estes também acrescentam significados) de sons externos para que o áudio tenha a mesma força expressiva do rosto, além de não haver nenhuma forma de edição. 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.

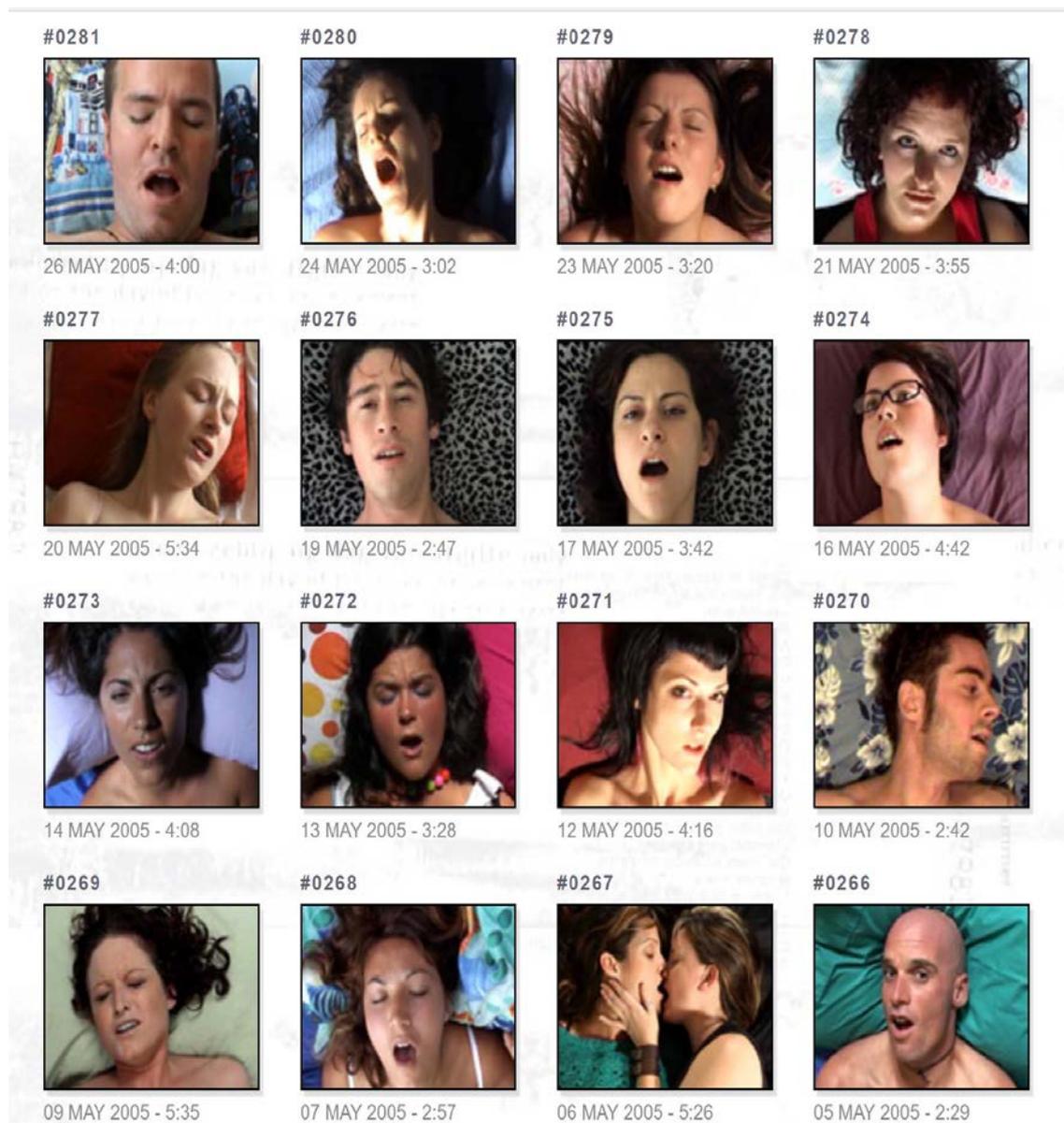
Ao entender que a pornografia convencional oferece uma representação falseada do prazer, o site se propõe a ser justamente essa resposta, de se distinguir, perante a audiência, dos demais sites, reforçando a ideia de autenticidade do conteúdo e originalidade da proposta. O apelo para quem consome reside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

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?" Já para quem envia os vídeos, o principal apelo está em fazer parte deste bando de radicais,

¹⁷<http://www.beautifulagony.com/public/main.php?page=about>

de afirmar-se como sujeito do próprio prazer, fator importante na construção de uma identidade. Tal questão tem se tornado ainda mais relevante na cibercultura, como veremos mais adiante.

4.3.3 O conteúdo



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 desvela ou desnuda.

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.

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.

São mais de quatro mil vídeos, todos muito parecidos no formato, mas tão diferentes entre si por conta destas questões. São homens, mulheres, pessoas

com identidade de gênero não binária, 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 ou uma busca por 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*.

Proporciona também que dentro deste mesmo molde, se procure justamente o que há de único ou de inusitado em cada um deles ou em algo particular do próprio espectador e de sua história que estabeleça a conexão com vídeos e pessoas em particular. A ausência de outros elementos potencializa também 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.

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, como uma espécie de teste ou ensaio. As reações foram variadas, e o debate acerca de novas possibilidades de vídeos se estende em vários tópicos. Ela fala também de outro forista que busca traçar uma correlação entre o movimento involuntário das narinas com o dos lábios vaginais durante o orgasmo.

O fórum exerce um papel fundamental em Beautiful Agony, pois incorpora diversas características fundamentais da WEB 2.0, a segunda geração da internet. Com ela, os usuários deixam de ser agentes passivos para serem os grandes responsáveis pela geração do conteúdo, fazendo com que a interação, o dinamismo, a avaliação e a formação de comunidades virtuais sejam suas principais características (Heemann, 2010). O que o site busca construir e fortalecer com seu bando de radicais são justamente estas interações e características.

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. Zhao (2005) mostra -- apoiado pelos estudos de Hall sobre identidade e pós-modernidade e os de Goffman sobre representação do eu -- como o eu e a identidade do indivíduo também são construídas na cibercultura, partindo tanto de que este sujeito se constrói e quer ser visto no espaço virtual e também de como ele vê os outros a partir também das construções que fazem de sua identidade virtual.

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. A autodescoberta e a autoexpressão caminham juntas e demandam uma audiência. Em tempos de Facebook, You Tube, Instagram e Snap, a face, ou seu avatar, exerce um fascínio enorme. Boa parte do apelo dos closes dos rostos reside nesta correlação.

O sentimento de proximidade distante (pois se vê em primeiro plano, mas sempre por meio de uma tela) proporcionada pela comunidade virtual é fundamental para se entender o apelo do site, seja para publicar vídeos nele os assisti-los. Na relação do espectador com os vídeos isso também é evidente. Tem-se mais de quatro 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.

O que se extrai das 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, pensam e desejam ver e experimentar, fortalecendo a relação deles com o produto que oferecem. As pessoas que enviam os vídeos costumam ser usuárias ativas do fórum (Ward mostra um tópico criado por um

usuário especialmente 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.

Por mais esdrúxula que seja a hipótese do forista, tais investigações remetem aos registros e levantamentos feitas por médicos e cientistas do século XIX, impulsionadas pelo advento da fotografia. A diferença é que tais discussões e debates agora estão adaptados à realidade da WEB 2.0. Saraswati (2013) fala em wikisexualidade, uma nova construção de sexualidade própria do ciberespaço, mas que transcende seus efeitos também para as experiências reais do sujeito. Ela leva em conta a fluidez e a constante formação e reconstrução das identidades sexuais, refletindo um modo de ser não-linear, pós-moderno, caótico e marcado pela construção conjunta de saberes e práticas dentro dos princípios de wiki e de web 2. 0. Algo que é próximo da compreensão de performatividade, em Butler. O conteúdo do site, com seus planos e enquadramentos específicos, se adéqua muito bem ao formato do display dos smartphone, que, como visto no capítulo anterior, têm se tornado predominante no acesso à pornografia.

Ele também se adéqua muito à realidade da pornografia na internet. Em um 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.

4.4 DISCURSO DA HISTÉRICA

No discurso da histórica, é a divisão subjetiva (\$) que assume a posição de domínio.

\$ – S1

a – S2

Como o esquema de Lacan indica, o S1 neste discurso está no lado do receptor, que é chamado para responder a mensagem do sujeito ao fornecer um significante mestre S1, um sentido ou significado seguro que irá superar a ansiedade e dar um senso de estabilidade, significado e identidade respeitável. Já o receptor da mensagem histórica também é alienado ao ser convocado para produzir significantes mestres e conhecimento em resposta à divisão do Outro (\$) ao invés de uma resposta para o seu próprio desejo ser (a).

O discurso tem esse nome por ser a instância mais óbvia da neurose histórica, cujos sintomas físicos se manifestam na recusa do sujeito de incorporar – literalmente, dar o seu corpo ao – os significantes mestres que constituem as posições do sujeito que a sociedade – por meio da linguagem – dispõe aos indivíduos.

Esta estrutura caracteriza discursos envolvendo resistência, protesto ou queixa. A estrutura histórica atua sempre que um discurso é dominado pelos sintomas do falante – ou seja, seu modo conflituoso de obter gozo, um conflito manifesto (em experiências como vergonha, ansiedade e desejo) como uma falha do sujeito (\$) em coincidir com ou de estar satisfeito com o gozo sublinhado pelos significantes mestres ofertados pela sociedade e abraçados pelos ideais do sujeito. Tais respostas também são estratégias retóricas muito utilizadas por conselheiros, terapeutas e padres para os indivíduos ou pela publicidade e política para as massas desejosas. Embora tragam conforto, históricas permanecem alienadas ao demandar significantes mestres ao invés de produzi-los.

Apesar da recusa em seguir determinados significantes mestres, no entanto, o sujeito histórico permanece em solidariedade com significantes

mestres enquanto tais. Essa solidariedade se manifesta na busca por um objeto que irá satisfazê-lo, no desejo de ansiedade por segurança e estabilidade, na busca de falta de significado por significado ou identidade e na vergonha em não coincidir com o ideal.

Nota-se no discurso sobre o *Beautiful Agony* este desconforto com a indústria pornográfica convencional (S1) e a sua pedagogia do sexo. Mais do que a recusa em si, é a vontade de recusa (\$) que está em primeiro plano. No entanto, para produzir este conteúdo reativo ele também se vale do mesmo arcabouço (S2) do conteúdo que busca recusar. Como ele sempre se dá em oposição, em clara revolta ou incômodo com o que é visto tradicionalmente na pornografia, ele ainda se mantém em certa subordinação, pois continua atrelado a ela.

O discurso reativo é claro quando os proprietários da página pedem para salvar *Beautiful Agony* da extinção e usam termos como doação ao projeto e não mensalidade ou assinatura. A comunidade virtual que faz parte dos fóruns de discussão e debate, bem como o uso da expressão *bando de radicais* para se referir ao seu público, também servem para alinhar o discurso dos proprietários com os possíveis anseios dos usuários. Esta é uma estratégia retórica muito comum na publicidade, como os estudos de tematização e de persuasão demonstram. Busca-se convencer o consumidor de que aquilo que lhe falta é justamente o produto que lhe é oferecido.

Mas os usuários do site, ao invés de serem de fato os produtores (mesmo aqueles que produzem os vídeos), acabam por adotar novos significantes mestres alheios, dão corpo a eles, falam o discurso dos autores do projeto, com seu formato e proposta tão específicos. Em uma perspectiva mais ampla, o discurso da histórica mostra, isso irá ocasionar em um novo desconforto e em uma nova necessidade outros significantes mestres, pois o *a*, objeto de desejo, permanece oculto. A própria diminuição dos usuários e dos números de vídeos publicados bem como diversos tópicos que buscam transgredir aquilo que a página impõe bem como as mudanças que a página passou ao longo do tempo, com a inclusão de novos formatos, como o *Beautiful Agony Duet*, com casais em cena, são demonstrativos disso.

Quanto ao perfil das pessoas que submetem seus vídeos, a página abriga tanto o erotismo midiaticado, reiterando suas normas, quanto a sua dissidência transgressora. O site não dá ênfase a padrões de beleza. Ele rompe, ainda que timidamente, o erotismo midiaticado. Porém, é possível ver pelos vídeos mais visualizados que os usuários ainda preferem as pessoas que mais se aproximam do padrão de beleza jovem, magro e caucasiano.

4.5 O ERÓTICO DA PORNOGRAFIA

Beautiful Agony pode ser entendido, portanto, como uma pornografia erótica, ou *Hard Core* sem nudez, como os próprios donos definem (Ward, 2010). Pode ser compreendida também como uma pornografia artística, pelos motivos elencados anteriormente. Primeiro porque 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 Porn Hub ou Xvideos.

Segundo por conta do princípio da máxima visibilidade. 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 pelos avatares que constroem. 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).

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 simulem, temos o princípio da máxima visibilidade aplicado ao som também. Gemem e gozam tal qual se geme e 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 as facetas do orgasmo.

Além destas características constitutivas do pornográfico, o projeto também impõe questionamentos a respeito da natureza do erótico na pornografia. Primeiro por ser um conteúdo autoral, elaborado a partir de uma vontade consciente de dar novas possibilidades ao desejo e à representação dele. Depois, por transgredir as representações mais convencionais da pornografia contemporânea, especialmente do gonzo, para propor novas representações, tanto em relação ao conteúdo quanto ao seu formato.

Há um sentido em restringir a nudez, em dar máxima visibilidade ao olhar e à face em primeiros planos. Bourguignon (apud JORGE, 2000, p.166) mostra como no processo de formação dos hominídeos a troca de olhares e de carícias que foi possível com a bipedia e as consequências dela, dão ao sexo componentes de afeição que antes só eram exibidos em contextos não-sexuais, como na relação mãe e filho. O olhar nos olhos, erótico por excelência, é um elemento definidor do conteúdo de *Beautiful Agony*, mesmo que essa troca se dê em uma perspectiva muito mais voyerística, adaptada ao contexto da cibercultura.

O projeto estabelece uma relação mais justa ou equânime entre produtores e receptores e não promove as características de poder, abuso e violência que marcam o contexto do gonzo. Há uma busca de conexão e de envolvimento como evidenciado nas diversas conversas nos fóruns e nos vídeos.

Por fim, vale ressaltar a relação diferenciada em relação ao gozo feminino e ao o princípio da máxima visibilidade, abrindo a pornografia para novas possibilidades. 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.

Todas estas características são bem interessantes para se pensar as possibilidades do erótico na pornografia. Todavia, a presença de alguns elementos, mais notadamente o papel passivo em relação ao desejo e o papel reativo que a cultura da mídia exerce, mostrando assim sua contínua influência, nos permite pensar em outras características fundamentais ao erótico da pornografia. Pode-se ir muito além do que é feito por *Beautiful Agony* a partir das questões propostas pelos autores do capítulo 1.

É na passagem do discurso da histérica para o discurso da analista que o sujeito passa a estar em posição de assumir sua própria alienação e desejos e se separar dos significantes mestres dados e produzir seus próprios significantes, ou seja, ideais e valores.

a- \$

S2 – S1

Ao estar na posição dominante do emissor, o a pertencente ao receptor da mensagem interpela o analisando a reconhecer e lidar com a parte de si excluída da simbolização, ao ponto de produzir novos significantes mestres em resposta a isso. É o próprio desejo que fala ao sujeito \$ ao invés de falarem por ele, como nas outras formas de discurso. Ao fazer isso, contrapõe a tirania exercida pela linguagem (S2) e oferece um meio mais efetivo de se atingir alguma mudança real porque coloca o sujeito (\$) acima, em posse dos significantes mestres (S1).

Todos os discursos, incluindo o do analista, têm um lugar para os significantes mestres. O problema com o discurso da histérica é a sua demanda aos outros por significantes mestres ao invés de produzir um si mesmo. Vemos isso no discurso claramente reativo de *Beautiful Agony*. E o consumidor, ao rejeitar os significantes mestres do gonzo continua adotando para si significantes mestres alheios. Já no esquema do discurso do Analista há uma separação dos significantes que promovem a alienação do sujeito.

Antes, no entanto, é preciso mapear ou identificar os significantes mestres que constituem estas identificações alienantes. Ao fazermos isso, podemos pensar em outras características de uma pornografia erótica, a partir dos autores e conceitos trabalhados no capítulo 1.

Um destes atributos é o sujeito estar em posição de assumir sua própria alienação e desejos e se separar dos significantes mestres dados e produzir seus próprios significantes, ou seja, ideais e valores. A alienação aqui também se refere à falta de domínio dos meios de produção e de como estes produtos são produzidos. Outro é a transgressão radical que envolve a experiência erótica, tanto na linguagem quanto nos seus propósitos.

Bataille mostra (2014, p.188) que há uma incompatibilidade profunda entre a vida sexual e a consciência ligada ao trabalho e que ao se definir por esta, o ser humano teve de não apenas moderar o excesso sexual, mas por vezes desconsiderá-lo ou maldizê-lo. Isso afastou o homem de uma consciência de si.

Vimos com Foucault, Dines e outros como há um domínio da lógica industrial e do trabalho sobre o sexo na cultura pornográfica. Ela se apropria dele tanto nos aspectos produtivos quanto no seu consumo. Um gozo calculado por uma racionalidade técnica; produzido em série a partir de relatórios e análises dos hábitos dos consumidores; formatado em categorias e subcategorias; mensurado por índices de aprovação; despersonalizado, padronizado por normas e técnicas com princípios de eficácia e eficiência tanto no gozo do sujeito quanto no lucro bilionário da indústria.

Esta incompatibilidade é estrutural: o tempo dedicado ou submetido ao profano não se encaixa com o tempo sagrado do erotismo, pois respondem a lógicas diferentes. Contra a racionalidade instrumental do trabalho, a busca por um gozo que não recai no cálculo produtivista de maximização do prazer e minimização do desprazer, que está além deles. O sexo como espaço de excelência para o excesso, para o improdutivo e para a anormatividade.

A masturbação que esta indústria pornográfica produz cumpre efeito oposto. Uma pequena pílula de prazer, instantânea, acessível em qualquer lugar, a qualquer hora. Um gozo que é alívio de tensão, válvula de escape, falsa sublimação. O aspecto tanático da pornografia e da sociedade de consumo por

ela sustentada está também no entorpecimento. Entorpecimento que é intencional e que está presente em tudo.

O excesso de que Bataille fala é a passagem de uma descontinuidade à continuidade, a busca por romper e suprimir limites que faz com que a experiência erótica configure novas formas de vivência por meio deste excesso. Que não seja o gozo apaziguador de tensões, o gozo-pílula, mas o gozo do desperdício e do excesso, formador de tensionamentos e de transgressões. Pois não são só os procedimentos técnicos da indústria que se introduzem no corpo: são principalmente os valores que passam a operar na lógica de produção do corpo e de sua erótica. O discurso sobre o sexo da *scientia sexualis* não é apenas um discurso sobre o ato sexual. Sob tal pano de fundo, é possível perceber toda uma tecnologia da vida, ao ser o sexo um ponto importante de disputa política. Afirmar que fazemos sexo, que temos uma sexualidade e de afirmá-la no espaço público passar a ser uma questão política de alta relevância, vimos com Butler.

Este corpo midiaticizado produz um corpo-discurso, construído na mídia para significar e ganhar significados nas relações midiáticas. É um simulacro cuja função é difundir e propagar o discurso do poder. Representa um produto e uma performance: emula, constrói uma realidade sobre o sexo a partir de uma carga simbólica e imaginária. Por formatar corpos a padrões e práticas, por assujeitá-los e objetificar o desejo a um propósito, tais imagens são profundamente antieróticas. Um erótico da pornografia precisa também ser transgressor destas características da cultura da mídia, que subverte a dietética helênica e submete as pessoas a padrões de beleza e compreensões do sexo e do desejo irresponsavelmente irreais. Que, como vimos com o discurso da universidade, busca disciplinar, dominar o sujeito, quando é ele que tem de dominá-la.

Um erotismo que reconstrua estas instâncias de poder, que tenha o desejo do sujeito como potência capaz de desestabilizar modelos e estruturas homogêneas de sociedade, de estabelecer laços como a heterogeneidade. Um amar sem amarras, que rompa e deste rompimento crie novas costuras, que rasgue o véu apenas para desnudar o próximo. Por essa razão, diz Bataille (2014, p.35), o erotismo será sempre invasivo e violento, excessivo, desordenador. É dessa forma que ele é capaz de emancipar o sujeito das

amarras do indivíduo, do fascínio pela identidade e do poder normatizador do trabalho. Indissociável, portanto, da transgressão, manifesta na ruptura e na cumplicidade entre o cumprimento das leis e de sua violação e no reconhecimento de uma heterogeneidade profunda, de não submissão à própria imagem. Transgressão das normas, dos corpos e da frugalidade da vida.

O outro processo de desalienação de que o discurso do analista fala passa pelo domínio da linguagem. Vimos no Banquete o amor sendo construído como discursividade. Longe de oferecer um único significado, temos uma miríade de respostas – todas elas limitadas, contraditórias, complementares – utilizando-se de uma série de recursos – literários, filosóficos, científicos, mitológicos. Esta circularidade é fundamental para se compreender o Eros socrático, como se a ideia do amor não apenas dependesse de todas essas falas e perspectivas, mas residisse neste constante coser.

O erótico desta pornografia também implica uma apropriação constante e sempre renovável da linguagem pornográfica, cujas produções busquem articular, sublinhar e pontilhar o desejo, a vontade, o gozo, a angústia. Isso implica em outros dois fatores: a identificação e a relação com o Outro. Lacan entende a fala como demanda, o desejo presentificado nela, efeito metonímico da demanda, pois passa de um significante a outro (MEDEIROS, 2011, p.38) A produção pornográfica expõe o desejo de um Outro, a fala o reclama, convida a participar da comunicação. Para que isso aconteça, no entanto, não basta que o Outro não seja objetificado, mas que esta comunicação permita a transferência e a identificação com o sujeito interpelado. Esta troca permite que se coloque o desejo e a angústia em curso. Para que eles possam se projetar no Outro e expandir e elevar a busca do gozo para algo além do próprio gozo; para desestabilizar significados e promover novos significantes.

Por fim, vemos no Eros socrático, mais notadamente em Lísias, uma passagem da paixão para o amor. Um desejo do belo que é norteado do desejo do bem, marcado pela temperança e pela busca do verdadeiro. Lacan vê no amor a mais profunda, radical e misteriosa relação entre os sujeitos (1992, p.169). O erótico da pornografia também deve contemplar uma ética norteadora do gozo; para que ele não seja o gozo apenas do consumo, mas da intra e da interconexão. Que o desejo não seja alienado, como no discurso da

universidade, nem alienante, como no discurso do mestre, mas que caminhe para uma compreensão mais profunda e holística do ser.

CONCLUSÃO

No dia 2 de junho de 2017, uma mulher de 22 anos se jogou da janela do quarto andar do prédio ontem morava, em Taguatinga (DF), para evitar que seu marido a matasse com facadas após ele a ter confundido com uma atriz pornô¹⁸. Ao pensar que a mulher do vídeo com o qual se masturbava fosse a própria esposa, o homem a acordou com tapas e socos que feriram seu tímpano. Quando o agressor correu para a cozinha, ela pulou para se salvar. Com a queda, teve fratura exposta, lesões nos braços e nas pernas e precisou colocar nove pinos na coluna. “Ele pegava a faca e dizia que ia me matar, que ia me cortar todinha. Olhei para a janela e vi que a minha única chance era pular dali. Pensei, meu Deus! Se eu cair e me quebrar todinha, não vou poder mais nem andar, mas pelo menos vou estar viva”, desabafou.

Quando viu a esposa se jogar, o homem desceu pelas escadas do prédio com a faca e o telefone na mão quando foi contido por moradores. Lá embaixo, mostrava o vídeo para os populares em uma tentativa de justificar o ato enquanto a xingava de “vagabunda” e “piranha”. O homem foi preso, pagou dois mil reais de fiança e responderá em liberdade.

O Brasil é o quinto país que mais mata mulheres no mundo, segundo o mapa da violência de gênero (WAISELFISZ, 2015) com dados fornecidos pela Organização Mundial de Saúde. O número de homicídios femininos no Brasil é 48 vezes maior do que no Reino Unido, por exemplo. Soma-se a isso altíssimos índices de estupro, de exploração sexual de crianças e adolescentes e de agressões físicas, psicológicas e econômicas e vemos como a violência e em especial a violência de gênero é endêmica no nosso país.

Este homem que viu sua esposa na tela não viu na tela a sua esposa, mas uma puta e como puta merecedora de cada uma daquelas facadas. Casos como estes não são isolados e expõem a conexão intrincada entre a indústria pornográfica e a violência que ela ajuda a promover e legitimar.

¹⁸<https://www.metropoles.com/distrito-federal/seguranca-df/mulher-pula-de-4o-andar-apos-marido-confundi-la-com-atriz-porno>

Em junho de 2016, uma adolescente de 16 anos sofreu um estupro coletivo perpetrado por cerca de 30 homens e adolescentes na Baixada Fluminense (RJ). O fato só tomou conhecimento público depois de ser investigado pela delegacia de repressão a crimes cibernéticos, pois o ato foi filmado e compartilhado em redes sociais e aplicativos de mensagem, o que constitui crime por envolver uma menor de idade. Atos e vídeos como este têm uma relação direta com a pornografia – com categorias e subcategorias específicas, como *gangbang* e outras – e são encontrados com muita facilidade na internet. O relatório do Porn Hub também mostrou como o termo *novinha* foi o mais pesquisado pelos brasileiros no ano. Ao ver de forma contínua e naturalizada na pornografia este tipo de imagem cria-se uma compreensão muito perversa do sexo, que vai afetar, em maior ou menor medida, todos os envolvidos. Soma-se a isso a facilidade de se registrar com o celular o que quiser, de *nudes* a estupros coletivos e distribuir, com um clique, o conteúdo de forma instantânea e ilimitada. Novas formas de violência começaram a surgir, como a pornografia de vingança, quando se expõe imagens e vídeos com ou sem o consentimento da pessoa com o objetivo de humilhá-la publicamente, e o estupro virtual, quando se chantageia divulgar este material. Outro destes termos mais pesquisados pelos brasileiros é *caiu na net*, vazamento de fotos íntimas ou amadoras. A oferta destes conteúdos gera demanda, o que estimula que pessoas emulem na vida real aquilo que aprenderam na pornografia.

Em setembro de 2017, Diego Ferreira de Novais, de 27 anos, foi preso após ejacular no pescoço de uma passageira em um ônibus no Rio de Janeiro¹⁹. Diego tem (até outubro de 2017) 17 passagens pela polícia por estupro, ato obsceno e importunação obscena ao pudor. Dias depois de ter sido solto por um juiz que entendeu que não houve “constrangimento à vítima”, o estuprador esfregou seu pênis em outra passageira de ônibus e foi preso novamente. Casos como este são freqüentes em transportes públicos (só em São Paulo, de janeiro a setembro de 2017 foram registradas 388 denúncias em trens e ônibus da capital, segundo levantamento da Polícia²⁰) e vídeos de atos assim são comuns na indústria do

¹⁹ <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/homem-e-presosuspeito-de-ato-obsceno-contra-mulher-em-onibus-3-caso-em-sp.ghtml>

²⁰ <http://veja.abril.com.br/brasil/denuncias-de-assedio-sexual-no-transporte-publico-crescem-em-sp/>

gonzo. O interesse não está só no ato em si para quem o pratica, mas muitas vezes também está em registrar e jogar nas redes.

A relação do sujeito com a pornografia – e da pornografia com o sujeito – nunca é neutra. Ela se firma como representação porque é a que melhor responde aos anseios da sociedade de consumo em que se insere, como vimos ao longo de toda a tese. Ela é por excelência industrial, não só da forma como é produzida – em massa, minimizando custos, maximizando lucros, adaptando-se para atingir diferentes públicos e procurando fornecer aquilo que interessa a cada um deles, traduzindo as suas expectativas, mas também gerando novas – mas também da forma com que esta produção afeta cognitivamente o sujeito. Ela é também um modo de pensar o sexo e um modo de fazer sexo.

Estes casos mostrados são os mais extremos de uma ampla rede de influência que esta indústria exerce nos consumidores. E mesmo quem nunca tenha comprado uma Playboy ou assistido a um filme pornô é diretamente afetado por ela em um nível pessoal, interpessoal, social, econômico, tecnológico e cognitivo.

É preciso compreender a pornografia, portanto, não apenas como a produção (e a reprodução massificada ou massificável) de conteúdo explícito do sexo ou do corpo humano, formatada para diferentes públicos e pensando nos anseios deles (e produzindo demandas para eles também) com o objetivo de excitar o receptor e com isso obter lucro. Ela também deve ser analisada como profissão, como mercado, como lógica e como cultura.

A escolha do conteúdo é autorregulamentada, e a maneira com que o sujeito seleciona, percebe e interpreta a pornografia possui uma relação intrínseca com a sua história pessoal, envolvendo respostas afetivas e emotivas ao produto. Além disso, os autores argumentam que o conteúdo escolhido ou evitado afeta diretamente a sua relação interpessoal, o que faz da pornografia e do seu uso tanto um meio quanto um sintoma.

Frente a estas questões, é preciso refletir sobre o impacto da pornografia na cultura da mídia (e suas consequências na cultura em geral) e lutar por uma outra comunicação pornográfica.

A indústria pornográfica é constituinte da cultura da mídia, e como tanto, se estabelece também como lugar onde se travam batalhas pelo controle da sociedade.

Kellner (2001) compreende a cultura da mídia como um campo de lutas, um terreno de disputa no qual grupos sociais e ideologias dissonantes ou dissidentes lutam pelo domínio. Estas disputas são vivenciadas pelos indivíduos por meio de imagens, discursos, mitos e espetáculos veiculados pela mídia, que ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana – ou a textura da experiência citando Isaiah Berlin – dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam a identidade.

Sobre o papel da cultura da mídia na formação identitária, Castells (1999) sobre os três tipos de identidade – e a sua correlação com os discursos do Mestre, da Histórica e do Analista.

A primeira delas é a identidade legitimadora. Introduzida pelas instituições dominantes da sociedade no intuito de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais. Onde Gramsci e Tocqueville veem democracia e civilidade – por conta de todo o aparato de entidades como as igrejas, os sindicatos, partidos, cooperativas, entidades cívicas etc. que, se por um lado prolongam a dinâmica do Estado, por outro estão profundamente arraigados entre as pessoas – Foucault vê dominação internalizada e legitimação de uma identidade imposta, padronizadora e não-diferenciada.

Vimos como a pornografia exerce uma pedagogia do sexo. Jovens aprendem o que é o prazer masculino, o prazer feminino, o tamanho dos órgãos sexuais e o que constitui uma boa transa com a pornografia. E neste sentido ela é hegemônica, porque o papel dos pais, da escola ou da medicina é ínfimo se comparado ao papel da indústria cultural, que possui uma relação cada vez mais simétrica e estreita com a indústria pornográfica. Sexo vende e vende muito e a indústria pornográfica ajuda a aumentar a tolerância do público quanto aos limites dessa comercialização.

Além disso, ela reproduz os aspectos da sociedade industrial a qual está inserida. Organiza-se com base no modelo de produção de massa e é produzida para a massa de acordo com tipos, segundo fórmulas, códigos e normas convencionais. É, portanto, uma forma de cultura comercial e seus produtos são mercadorias que tentam atrair o lucro privado produzido por empresas gigantescas que estão interessadas na acumulação de capital.

A segunda é a identidade de resistência. Criada por atores que se encontram em posições/condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação, construindo, assim, trincheiras de resistência e sobrevivência com base em princípios diferentes dos que permeiam as instituições da sociedade. Este tipo de construção de identidade, a identidade destinada à *resistência*, leva à formação de comunas ou comunidades. É provável que seja o tipo mais importante de construção de identidade em nossa sociedade. Ele dá origem a formas de resistência coletiva diante de uma opressão que, do contrário, não seria suportável, em geral com base em identidade que, aparentemente, foram definidas com clareza pela história, geografia ou biologia, facilitando assim a essencialização dos limites da resistência.

Nota-se em Beautiful Agony esta resistência com a indústria pornográfica convencional e a sua pedagogia do sexo. Mais do que a recusa em si, é a vontade de recusa que está em primeiro plano. No entanto, para produzir este conteúdo reativo ele também se vale do mesmo arcabouço do conteúdo que busca recusar. Como ele sempre se dá em oposição, em clara revolta ou incômodo com o que é visto tradicionalmente na pornografia, ele ainda se mantém em certa subordinação, pois continua atrelado a ela.

Resiste ainda por ser um conteúdo autoral, elaborado a partir de uma vontade consciente de dar novas possibilidades ao desejo e à representação dele. Depois, por transgredir as representações mais convencionais da pornografia contemporânea, especialmente do gonzo, para propor novas representações, tanto em relação ao conteúdo quanto ao seu formato.

A terceira e última identidade que Castells elenca é a de projeto: a única capaz de produzir *sujeitos*, ou seja, de alimentar o desejo de ser um indivíduo, de

criar uma história pessoal, de atribuir significado a todo o conjunto de experiências da vida individual. A transformação de indivíduos em sujeitos resulta da combinação necessária de duas afirmações: a dos indivíduos contra as comunidades, e a dos indivíduos contra o mercado.

O sujeito é protagonista do seu próprio desejo e ao fazer isso, contrapõe a tirania exercida pela linguagem e oferece um meio mais efetivo de se atingir alguma mudança real porque coloca o sujeito em posse dos significantes mestres. Como no discurso do analista, na identidade de projeto os atores sociais, utilizando-se de qualquer tipo de material cultural ao seu alcance, constroem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade e, ao fazê-lo, de buscar a transformação de toda a estrutura social.

Castells também aponta que identidades que começam como resistência podem acabar resultando em projetos, ou mesmo tornarem-se dominantes nas instituições da sociedade, transformando-se assim em identidades legitimadoras para racionalizar sua dominação. Vimos no capítulo 2 como as reproduções sobre o sexo tiveram diferentes significados ao longa da história a partir de seus contextos específicos.

Por ser o sexo um objeto de fascinação tão intenso e tão intrínseco à natureza humana que é também um alvo universal de controle e transgressão, de ditos e interditos. Há justamente por isso uma busca constante e inesgotável por representações que tragam o máximo de realismo, de detalhes, de crueza, mas também sem jamais conseguir desnudar por inteiro o seu objeto. Há sempre um véu atrás do véu atrás do véu, abrindo igual espaço para a imaginação e para a fantasia.

Nossa vivência sexual é um elemento constituinte de quem somos, causa e efeito de como nos relacionamos conosco e com os outros. Sexo é uma experiência e um tema muito importantes e complexos para que fique só nas mãos da indústria, para que nos seja vendida como produto, nós mesmos inclusos no pacote. Vimos como as características do gonzo não são características da pornografia em si, mas desta indústria pornográfica. E da mesma forma que as representações do gonzo se construíram desta forma, outras representações de resistência podem virar representações de projeto e

representações legitimadores, em um fluxo contínuo. Para que isso aconteça dentro da cultura da Mídia, Kellner elenca três questões fundamentais:

a) Uma pedagogia crítica da pornografia. É preciso ensinar a ler, analisar e decodificar os textos da pornografia, de um modo semelhante ao que se faz com textos escritos e com outros textos da mídia.

Os aspectos configuracionais da produção pornográfica são comumente negligenciados em relação aos representacionais (NANAY, 2012). Ou seja, busca-se que a experiência pareça a mais transparente possível para o espectador, pois quanto menos o espectador pensar no processo de construção da obra mais focado na gratificação sexual ele estará. É preciso que o espectador saiba que o sexo que vê não é o sexo real, mas uma performance. Que compreenda que as fantasias e desejos presentes nos vídeos não são necessariamente do sujeito, mas produzidas para ele conforme análise rigorosa do mercado e do perfil do consumidor. Que estas imagens são também discursos e que precisam ser compreendidos em sua complexidade de relações de força e de poder.

A pornografia sequestrou a sexualidade, vimos com Dines; ela constitui o principal veículo de distribuição e disseminação do sexo. Sendo assim, é importante aprender a discriminar entre o melhor e o pior da cultura da mídia e cultivar as subculturas contestadoras e alternativas. Somos aquilo que vemos e ouvimos também. É importante imprimir nos indivíduos a necessidade de evitar a comida ruim da cultura da mídia e escolher produtos mais saudáveis e nutritivos.

A cultura da mídia também fornece as modernas fábulas morais que mostram qual é o comportamento certo e o errado, o que deve ou não ser feito, e por isso é uma importante forma de socialização. Em relação ao sexo, isso é muito evidente na relação entre a indústria pornográfica e a sociedade de consumo como um todo, das revistas de comportamento, às *influencers* digitais com dicas para emagrecer, o mercado multibilionário de cosméticos e de cirurgia plástica. Como um espaço de disputa, é importante que se aprenda como se dá esse processo de identificação por meio de imagens e de estilos culturais e como as diferentes identidades, vivências e prazeres dissidentes ou contrastantes podem também ser produzidos.

b) Esta pedagogia crítica da pornografia traz como ponto consequente a necessidade de um ativismo cultural, o segundo ponto. É preciso compreender o poder dos meios de comunicação e reconfigurá-los em favor das pessoas. Essa tarefa implica o desenvolvimento de um ativismo capaz de utilizar todo o potencial da web 2.0 para o esclarecimento sobre os efeitos da pornografia e alternativas para a sua produção. Diversos ativistas se dedicam à esta função: Gail Dines, Jean Kilbourne, Ran Gavrieli e outros. Páginas e zines como vulvarevolucao.com ajudam a propor outras perspectivas sobre o sexo e o desejo. Isso implica também no usuário não consumir aquilo que ele não compactua e exigir da indústria outros tipos de representações. O seu poder como consumidor e como participante ativo na internet implica mais poder de controle e de transformação dos meios.

É preciso também que outras áreas sejam mais ativas na discussão do assunto. Que a arte se proponha a problematizar e estetizar o tema, que a academia também se proponha a pesquisar a partir de diversas perspectivas – psiquiátrica, psicológica, sociológica, comunicacional etc. O mesmo para a família e para a escola.

c) O último ponto é uma política cultural para a pornografia. É preciso conhecer quem controla a sua produção, como se dá o acesso do público a ela, quem se responsabiliza e responde por violações em tais conteúdos e que respostas a que violações serão dadas. Questões como o abuso sexual e a violência, a contaminação por doenças sexualmente transmissíveis, os danos físicos e psicológicos aos trabalhadores da indústria, o acesso de menores de idade, o vazamento de fotos íntimas e a pornografia de vingança são todas questões que demandam o estabelecimento de regras e de limites para a indústria.

Esta tese se propôs a investigar a presença do erótico e do tanático na pornografia. Ao responder estas questões, uma série de outras se abriram para estudo, o que demonstra a amplitude de perspectivas e análises possíveis sobre o tema dentro do campo de comunicação e a necessidade de novos estudos, especialmente em questões relativas à pedagogia crítica, a um ativismo pornográfico e para uma política cultural para a pornografia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodore. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

ALEXANDRIAN. **História da literatura erótica**. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1991.

ALMEIDA, Rogério Miranda de. **Eros e Tântatos: a vida, a morte, o desejo**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

ALVES, Guilherme Di Angellis da Silva. **A produção industrial de Tântatos: a construção de modelos de corpo e de sexualidade e sua relação com o consumo à luz da última teoria das pulsões**. 2013. 220 f. , il. Dissertação (Mestrado em Comunicação)—Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

ANÔNIMO. **Teresa Filósofa**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2000.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p.364

ARETINO, Pietro. **Sonetos Luxuriosos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ARISTÓFANES. **A Revolução das Mulheres**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

ARISTÓFANES. **Lisístrata/A Greve de Sexo**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2010.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.

BALTAR, Mariana. **Evidência Invisível - BlowJob, Vanguarda, Documentário e Pornografia**. Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre: v.18, número 2, p. 469-489.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa, Portugal; Edições 70, LDA, 2009.

BARSS, Patchen. **The Erotic Engine: How Pornography has Powered Mass Communication, from Gutenberg to Google**. Canada: Doubleday, 2010.

BAUDRILLARD, Jean. **A Sociedade de Consumo**. Lisboa: Edições 70, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema de Objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BATAILLE, George. **O erotismo**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.

BEAUCHAMP, Chantal. **Revolução Industrial e Crescimento Econômico no século XIX**. Lisboa: edições 70, 1998.

BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron: 10 novelas selecionadas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **Espaço social e espaço simbólico**. In: Razões práticas. Sobre a teoria da ação. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

BRACHER, Mark. **Lacan, discourse and social change**. Ithaca: Cornell University Press, 1993.

BRASIL. Presidência da República. Secretaria de Comunicação Social. **Pesquisa brasileira de mídia 2015 : hábitos de consumo de mídia pela população brasileira.** – Brasília : Secom, 2014.

BRASIL. Presidência da República. Secretaria de Comunicação Social. **Pesquisa brasileira de mídia 2016 : hábitos de consumo de mídia pela população brasileira.** – Brasília : Secom, 2015.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia.** Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

_____. *Undoing Gender*, New York: Routledge, 2004.

CABRAL, Juçara Teresinha. **A Sexualidade no Mundo Ocidental.** São Paulo: Papyrus, 1999.

CAMARGO, Francisco Carlos; HOFF, Tânia Márcia Cezar. **Erotismo e mídia.** São Paulo: Expressão e arte editora, 2002.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede.** São Paulo: Paz e Terra, 1999. v. 1.

CASTRO, Julio Cesar Lemes de. **O inconsciente como linguagem: de Freud a Lacan.** Cadernos de Semiótica Aplicada Vol. 7. n. 1, julho de 2009.

CHAUCER, Geoffrey. **Os Contos da Cantuária.** São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2013.

COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural.** São Paulo: Brasiliense, 2006, p.10.

CONNELL, R. W. **Gender and power**. California: Stanford University Press, 1987.

DARNTON, Robert. **Sexo dá o que pensar**. In: NOVAES, Adauto (org). **Libertinos e Libertários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DeJEAN, Joan. **A Politização da Pornografia: L'École des filles**. In: HUNT, Lynn (org.). **A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade**. São Paulo: Hedra, 1999.

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. São Paulo: Perspectiva , 1995.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva. 1973.

DINES, Gail. **Pornland: How Porn Has Hijacked Our Sexuality**. Boston: Beacon Press, 2010.

DOSSE, François. **História do estruturalismo, volume I: o campo do signo**. São Paulo: Editora Ensaio, 1993.

DOSSE, François. **História do estruturalismo, volume II: o canto do cisne**. São Paulo: Editora Ensaio, 1994.

DUBY, George. **Idade Média, Idade dos Homens**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

DWYER ,Susan. **Pornography**. London: Routledge Companion to Philosophy and Film 515–26, 2008.

EURÍPEDES. **As Bacantes**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FINDLEN, Paula. **Humanismo, Política e Pornografia no Renascimento Italiano**. In: HUNT, Lynn (org.). **A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade**. São Paulo: Hedra, 1999.

FISHER, William; BARAK, Ary. **A social psychological perspective on internet sexuality**. IN: KIMMEL, Michael S.; PLANT, Rebecca F. **Sexualities: Identities, behaviors, and society**. New York: Oxford University Press, 2004.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade v. 1**. São Paulo: Graal, 2003.

_____. **História da sexualidade v. 2**. São Paulo: Graal, 2003.

_____; **História da sexualidade v. 3**. São Paulo: Graal, 2003, p.69.

_____. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

_____. **Nascimento da Biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

FREUD, Sigmund. **Além do Princípio de Prazer** (1920), vol. VXIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **A interpretação dos Sonhos (1900)**, Vol. IV e V. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **Além do princípio de prazer** (1920), Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **Os chistes e sua relação com o inconsciente** (1905), Vol. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. **Conferências Introdutórias sobre Psicanálise** (1917), Vol. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **Dostoiévski e o parricídio** (1928). In: O futuro de uma ilusão, Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **Estudos sobre a histeria** (1895), Vol. II, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **A interpretação dos Sonhos (1900)**, Vol. IV e V. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **Mal-estar na civilização**(1930). In: O futuro de uma ilusão, Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1997;

_____. **O método psicanalítico** (1903). In: *Um caso de histeria e três ensaios sobre sexualidade*, Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **Os chistes e sua relação com o inconsciente** (1905), Vol. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **Psicopatologia da vida cotidiana** (1901), Vol. VI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GUIMARÃES, Vanessa Canezin. **Eros na psicanálise freudiana: um destino culturante da pulsão**. Brasília: UnB, 2010.

HARLAND, Richard. **Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism**. London: Methuen, 1987.

Harrison, Paul. **Post-structuralist Theories**; pp122-135: AIKTEN, S. and VALENTINE, G. (eds); *Approaches to Human Geography*. London: Sage, , 2006.

HESÍODO. **Teogonia**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995.

HILST, Hilda. O caderno rosa de Lori Lamby. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2005.

HOBBSAWM, Eric J. **A Era das Revoluções: Europa 1789-1848**. São Paulo: Paz e Terra, 2006, p.82

_____, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.37.

HOMERO. **Ilíada**. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2013.

HUIZINGA, Johan. **O Outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

HUNT, Lynn (org.). **A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade**. São Paulo: Hedra, 1999.

HUNT, Lynn. **A Pornografia e a Revolução Francesa**. In: HUNT, Lynn (org.). **A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade**. São Paulo: Hedra, 1999.

JACOB, Margaret C. **O Mundo Materialista da Pornografia**. In: HUNT, Lynn (org.). **A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade**. São Paulo: Hedra, 1999.

JAMES, E.L. **Cinquenta tons de cinza**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

JORGE, Marco Antônio Coutinho. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan, v. 1: as bases conceituais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: Edusc, 2001.

KIERAN, Matthew. **Pornographic Art**. *Philosophy and Literature* 25: 31–45, 2001.

KLEIN, Naomi. **Marcas globais e poder corporativo**. In: MORAES, Dênis(org.). **Por uma outra comunicação**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

KOETZLE, Hans-Michael. **Apontamentos sobre a evolução artística e social da fotografia de nu entre 1839 e 1939**. In: SCHEID, Uwe (Collection). **1000 nudes: A History of Erotic Photography from 1839-1939**. Koln: Taschen, 2014.

KRAUSE, Rúben Solís. **Erotismo: a cultura libertina**. Lisboa: Editorial Estampa, 2007.

LACAN, Jacques. **O Seminário, Livro 3: as psicoses**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **O seminário, livro 17: O Averso da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

_____. **O seminário, livro 4: a relação de objeto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____. **O seminário, livro 8: A transferência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LÉBRUN, Gerard. **Os conceitos de paixão**. In: ADAUTO, Novaes (org.). **Os sentidos da Paixão**. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

LEITE, Nina. **Psicanálise e Análise do Discurso: o acontecimento na estrutura**. Rio de Janeiro: Campo Matêmico, 1994.

LEVINSON, Jerrold. **Erotic Art**. In E. Craig (ed.), *The Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London: Routledge. 406–9, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural 2**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis: Vozes, 1976.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis: Vozes, 1976.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LYOTARD, Jean-François. **A condição Pós-Moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

MACEDO, Isabela Carvalho. **O sorriso e as lágrimas de Dioniso : ensaio sobre a figura de Dioniso a partir da leitura de As bacantes de Eurípidés**. Campinas, SP : [s. n.], 2013.

MAES, Hans; LEVINSON, Jerrold. **Art and Pornography**. Oxford: Oxford University Press, 2015.

MAHON, Alyce. **Eroticism & Art**. Oxford: OUP, 2005.

MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

MAY, Rollo. **Amor e vontade: Eros e repressão**. Petrópolis: Vozes, 1973.

MEDEIROS, Rilma do Nascimento. **O conceito de metonímia na neurose obsessiva**. João Pessoa, UFPB, 2011.

_____; ASSAD, Margarida Elia. **O significante na neurose obsessiva: o sintoma e sua relação com o desejo**. Anais do SILEL. Volume 1. Uberlândia: EDUFU, 2009.

MEZAN, Renato. **Interfaces da psicanálise**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MOORE, Alan. **Drawings of Harlots**. In Tim Pilcher (ed.), *Erotic Comics: A Graphic History*. Lewis: Ilex. — Twenty-Five Thousand Years of Erotic Freedom. New York: Abrams, 2009.

MORAES, Dênis. **O capital da mídia na lógica da globalização**. In: MORAES, Dênis(org.). *Por uma outra comunicação*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no século XX, Vol. 1: Neurose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

NÉRET, Gilles. **Erotica Universalis**. Colônia: Taschen, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo** / tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. - São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NOUSCHI, Marc. **O século XX**. Lisboa: Instituto Piaget, 1995, p.49

OLIVEIRA, Joyce Bacelar. **O inconsciente Lacaniano**. *Psicanálise & Barroco em revistav.* 10, n. 1: 109-120, jul. 2012.

OLIVEIRA, Selma; Di Angellis, Guilherme. **A nudez do som e da face: o pornô vanguarda de Beautiful Agony**. R. crít. cult., Universidade do Sul de Santa Catarina, Santa Catarina, V.9, 2014.

O'TOOLE, Laurence. **Pornocopia, Updated Edition: Porn, Sex, Technology and Desire**. Londres: Serpent's Tail, 2000.

PAES, José Paulo. **Apresentação**. In: ARETINO, Pietro. Sonetos Luxuriosos. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PÊCHEUX, Michel. **Discurso: Estrutura ou Acontecimento**. Campinas: Pontes, 1990.

PEDRO, Renata Lopes. **Literatura e Transgressão: Sade, Masoch e Bataille**. Florianópolis: Anuário de Literatura, 2007.

PESSANHA, José Américo Motta. **Platão: as várias faces do amor**. In: ADAUTO, Novaes (org.). **Os sentidos da Paixão**. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

PETERS, Michael. **Pós-estruturalismo e filosofia da diferença**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PLATÃO. **Fedro**. São Paulo: Penguin Companhia, 2016.

_____. **Banquete. Diálogos de Platão, vol. 1**. Belém: Editora UFBPA, 2011.

_____. **Crátilo**. Belém: Editora UFPA, 1988.

_____. **Lísis. Diálogos de Platão, vol. 7**. Belém: Editora UFBPA, 2015.

POSTER, Mark. **Critical Theory and Poststructuralism**. New York: Cornell University Press, 1989.

RABELAIS, François. **Gargântua e Pantagruel**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003.

RAMOS, Alberto Guerreiro. **A sociologia Industrial: formação, Tendências atuais**. Rio de Janeiro: Cândido Mendes, 1952, p.34

REA, Michael. **What is Pornography?** Noûs 35: 118–45, 2001.

REIST, Melinda Tankard; BRAY, Abigail (editoras). **Big porn inc**. Melbourne: Spinifex press, 2011.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. . São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Confissões**. São Paulo: Edipro, 2007.

SADE, Marquês de. **A Filosofia na Alcova**. São Paulo: Iluminuras, 2015.

_____, Marquês de. **Justine: os infortúnios da virtude**. Lisboa: Antígona, 2001.

SAGNE, Cécile. **O Erotismo Sagrado**. Portugal: Publicações Europa-América, 1988.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. **A Náusea**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SARTRE, Jean-Paul. **O que é literatura?** São Paulo: Ática, 1999.

SARTRE, Jean-Paul. **Os Caminhos da Liberdade: A idade da Razão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

SARUP, Madan. **An introductory guide to Post-structuralism and postmodernism**. Athens: The University of Georgia Press, 1993.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. 25ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

SCRUTON, Roger. **Sexual Desire**. New York: The Free Press, 1986.

SLOTERDIJK, Peter. **Crítica da Razão Cínica**. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2011.

SODRÉ, Muniz. **O globalismo como neobarbárie**. In: MORAES, Dênis(org.). Por uma outra comunicação. Rio de Janeiro: Record, 2003, p.29.

STEINEM, Gloria. **Erotica and Pornography: A Clear and Present Difference'**. In Susan Dwyer (ed.), *The Problem of Pornography*. Belmont: Wadsworth. 29–33, 1995.

STEINER, George. **Night Words: High Pornography and Human Privacy**. In Ray C. Rist (ed.), **The Pornography Controversy**. New Brunswick: Transaction Books. 203–16, 1975.

TANNAHILL, Reay. **O Sexo na História**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

UZZANI, Giovanna (org.). **Les Maîtres de la Photographie de Nu**. Florença: Scala, 2011.

VATSYAYANA. **Kama Sutra**. São Paulo: Martin Claret, 2012.

VEYNE, Paul. **Foucault Revoluciona a História**. Brasília: Universidade de Brasília, 2008.

WASELFISZ, Julio, Jacobo. Mapa da violência 2015: homicídio de mulheres no Brasil. Brasília: entidade das Nações Unidas para a igualdade de gênero e o empoderamento das mulheres, 2015. Disponível em http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf

WALLACE, Marina; KEMP, Martin; BERNSTEIN, Joanne. **Seduced: Art & Sex from Antiquity to Now**. London: Merrel, 2007.

WALTON, Kendall. **Categories of Art**. Philosophical Review 79: 334–67, 1970.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Martin Claret, 2009.

_____. **A gênese do capitalismo moderno**. São Paulo: Ática, 2006.

WHITEHEAD, Alfred. **Dialogues of Alfred Whitehead**. Boston: David R. Godine Publisher, 2001.

WILLIAMS, Linda. **Hard Core: power, pleasure and the Frenzy of the visible**. Los Angeles: Berkeley: University Press, 1989.

_____. **Porn Studies**. Durham, NC: Duke University Press, 2004.

_____. **Screening Sex**. Durham, NC: Duke University Press, 2008.

WEBB, Peter. **The Erotic Arts**. London: Secker & Warburg, 1975.

WOLF, Mauro. **Teorias das comunicações de massa**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

APÊNDICE

1 A HERANÇA PÓS-ESTRUTURALISTA

Concomitante à investigação do objeto de pesquisa, foi realizada uma arqueologia do movimento pós-estruturalista. O objetivo desde apêndice é trazer o arcabouço teórico, metodológico e ético do pós-estruturalismo. A justificativa é dada por uma crença (fundamentada teoricamente, mas, ainda assim, crença) de que a contribuição de tais autores é a mais apta a responder o problema de pesquisa, tendo na linguagem um ponto de partida. Os processos de comunicação intermediados eletronicamente e digitalmente e a sua comunicação fática e metalinguística, a relação entre discurso e poder, as novas tecnologias aplicadas ao sexo e ao corpo, o indivíduo que se constitui sujeito a partir do consumo etc. são todos problemas abordados na pesquisa (mais especificamente no capítulo 2), cuja contribuição dos autores trabalhados nesta parte é fundamental.

Busca-se neste apêndice, portanto, a recapitulação das teorias dos principais autores, divididas pelos temas, escolas e escritos que lhe são comuns, abordando semelhanças, diferenças e possibilidades de conjugação. Tais pensadores faziam parte de um momento histórico e de um local de fala específicos e buscavam responder a questões próprias do seu tempo. O mero transplante de suas teorias sem a devida contextualização tornaria infértil seu uso para as questões que esta pesquisa se propõe a responder.

1.1 MÉTODO

O pós-estruturalismo é uma corrente teórica surgida na França da década de 1960 como uma reação às questões postas pelo estruturalismo, especialmente às que concerniam à linguagem. É também um estilo específico de pensamento, de escrita e de filosofar.

Tendo como principais autores Derrida, Foucault, Lacan, Kristeva, Deleuze, Guattari e Baudrillard, não se trata de um corpo coeso de pensadores, unidos por um manifesto – há enormes divergências entre eles –, mas de questões comuns e de influências compartilhadas, mais notadamente Nietzsche e Heidegger.

Havia neles a necessidade de repensar, em um novo contexto, a contribuição de Freud, Marx e Hegel e de responder à produção teórica de Saussure no campo da linguística, de Lévi-Strauss na antropologia, Althusser no marxismo, Barthes na literatura, entre outros. Os principais trabalhos dos autores pós-estruturalistas buscam redefinir as características da linguagem e seu papel, além de repensar os conceitos verdade, sujeito, poder, conhecimento, ciência, método e outros. A herança do iluminismo, da fenomenologia, do existencialismo e do positivismo são constantes objetos de teorização e de crítica também.

Por não haver coesão entre os autores, o próprio termo pós-estruturalismo precisa ser problematizado. Como Poster (1989, p.4) bem coloca, o nome surge como uma designação dada por acadêmicos norte-americanos para se referir a esses autores franceses em sua utilização na crítica literária. Foucault e outros rejeitavam a pecha de pós-estruturalistas. O que autoriza o termo, apesar das diferenças entre autores, é o foco na linguagem nas questões e conceitos citados acima (POSTER, 1989, p.5).

Richard Harland (1987) cunha a expressão *superestruturalismo*, tendo como base os pressupostos teóricos comuns a estruturalistas, pós-estruturalistas, semióticos (europeus), marxistas althusserianos, lacanianos e foucaultianos.

Já Manfred Frank (1988) utiliza o termo neoestruturalismo, ressaltando, com isso, a continuidade entre os pensamentos. Foucault e Lacan, por exemplo, possuem trabalhos que poderiam ser enquadrados nas duas correntes. Na mesma perspectiva, Sturrock (1986) define o prefixo *pós* como sendo algo que vem depois, corrigindo alguns pontos e ampliando outros. Segundo o autor

O pós-estruturalismo é uma crítica ao estruturalismo, feita a partir de seu interior: isto é, ele volta alguns dos argumentos do estruturalismo contra o próprio estruturalismo e aponta certas inconsistências fundamentais em seu método, consistências que os estruturalistas ignoram (apud PETERS, 2000, p.28).

Harrison (2006, p.122) elenca três aspectos centrais da corrente: o ressurgimento da questão ontológica, uma postura antiexistencialista, com a compreensão de que o sentido e a identidade são efeitos e não causa, e a questão ética no que diz respeito à alteridade e à diferença.

Peters (2000, p.29), no entanto, reforça que o pós-estruturalismo não pode ser reduzido a um conjunto de pressupostos compartilhados – um método, uma teoria ou até mesmo uma escola. É melhor referir-se a ele como uma complexa rede de pensamento que corporifica diferentes formas de prática crítica. O pós-estruturalismo é fundamentalmente interdisciplinar, apresentando-se por meio de muitas e diferentes correntes.

1. 2 ESTRUTURALISMO E PÓS-ESTRUTURALISMO

1. 2. 2 Sob as ruínas de Sartre

O horror da segunda guerra mundial provocou uma mudança profunda no trabalho de filósofos e intelectuais da época. Em Sartre, tal evento é emblemático. Roquentin, de *A Náusea* (2011[1938]), foi rejeitado como modelo para o protagonista de *Os Caminhos da Liberdade* (2012 [1945]). A contemplação das eternas questões do ser ou no esmero da produção artística, autorreferencial, não bastavam. O mesmo em relação ao papel do intelectual como um *outsider*, possuidor de um status diferenciado.

Os efeitos da segunda guerra exigiam do intelectual uma postura e uma atuação mais participativa. O filósofo que não só compreende o mundo, mas luta para moldá-lo é figura muito presente em Marx e seus seguidores. O intelectual engajado de Sartre se insere nesta concepção, mas compreende, ao mesmo tempo, que o engajamento na política e no mundo contém sua parcela de dúvidas e de promessas falsas. Para o existencialista francês, isso se mostrava presente na relação com o partido comunista (filiar-se para se engajar nas lutas comuns, mas abrir mão de boa dose de liberdade com isso), com o público (escrever para a burguesia ou para o proletariado? Seria possível falar para todos?) e com a mídia (fazer literatura, mas também dialogar com o público por meio do rádio, do cinema, do jornal).

A obra *O que é literatura?*(1993[1948]) é exemplar para o período ao questionar o autor e seu público, suas motivações, princípios e possibilidades. O termo em questão é entendido em um sentido mais amplo e inclui a filosofia e história. Jean Paul Sartre forja uma via em que as virtudes da reflexão e da literatura estariam preservadas ao mesmo tempo em que seus pensadores estariam plenamente comprometidos com o movimento da história. Por perceber

que o intelectual estava inexoravelmente afetado pelas atividades da guerra, era essencial que se concebesse a escrita como uma forma de ação também – o intelectual *engagé*. Tal concepção em nada se assemelha com escritos anteriores, como *Ser e o Nada* e *A Náusea*.

Escrever é uma forma de fazer e o fazer revela o ser. Cada técnica, cada ferramenta é uma forma que se revela diante do mundo. Para Sartre, seres humanos são livres porque a consciência é uma falta, uma abertura para o mundo que objeto nenhum pode determinar. Essa liberdade deu aos homens a oportunidade de construir a si mesmos e, mais particularmente, é a base para a oportunidade do intelectual de ter um efeito no mundo. O escritor da literatura transcende o que lhe é dado e ao fazer isso o desafia, o questiona. Ele resiste, contendo possibilidades que o leitor pode reconhecer para despertar em si o sentimento de liberdade. Literatura é o trabalho de total liberdade direcionada plenamente a outras liberdades.

Embora Sartre (POSTER, 1989, p.43) tenha visto a literatura como um chamado para a liberdade do leitor, ele foi realista em discernir os vários obstáculos entre a liberdade do autor, incorporada em seu trabalho, e a liberdade do leitor. O maior obstáculo em 1947, de acordo com Sartre, era a estrutura de classes da sociedade. Para realização da liberdade projetada pela literatura só é possível em uma sociedade sem classes. Em tal mundo, onde a opressão e o fardo não são impostos de maneira desproporcional em um grupo às custas de outro, o escritor afortunado estaria relatando as perspectivas de toda sociedade.

A primeira condição imposta pela separação de classes é que o escritor é burguês e o público não. Embora a literatura sempre tenha abordado sobre o homem como ser-no-mundo, o público leitor é um grupo muito mais restrito que o público geral. Essa disparidade tem condicionado a possível confusão em que os interesses e preocupações dos homens sejam tomados por interesses de um grupo pequeno e favorecido.

Sartre estabelece um programa composto de três propostas principais, pelas quais ele iria preencher a imagem de um escritor engajado. A primeira tarefa é o estabelecimento realista de um público possível e daqueles que não poderiam ser alcançados. A segunda dizia respeito às maneiras de se atingir

este leitor virtual. Além do livro, ao qual só alcança a burguesia, Sartre se voltou para os veículos de massa – rádio, jornal e cinema. Tais meios abriram novos caminhos para a troca de ideias, mesmo que estes meios também outros propósitos. O intelectual comprometido poderia, dessa forma, escapar dos confinamentos do discurso político-filosófico tradicional.

O ponto crucial estava em como transformar uma audiência dispersa em um público, em uma unidade orgânica de leitores, ouvintes e espectadores. Sartre via na linguagem apenas uma ferramenta para a expressão de pensamentos e emoções conscientes e, dessa forma, ele também ignorou os efeitos alienantes da mídia e as formas pelas quais sua estrutura se insere nos próprios significados.

A leitura é vista como um ato transcendental além das restrições da natureza. A audiência leitora, como uma comunidade de sujeitos livres, unidos pelos laços espirituais mais sublimes. Ainda assim, duas condições precisam ser satisfeitas: o leitor precisa ter uma intuição de solidariedade com outros e, segundo, a comunidade de boas ações precisa se tornar uma comunidade real. Somente a alienação e a má-fé obstruem os caminhos da liberdade.

Diversas críticas foram feitas ao papel do intelectual, da sua relação com o público e dos limites e possibilidades da sua produção, como veremos a seguir. O estruturalismo foi erguido sob as ruínas do existencialismo, em nítida contraposição à obra de Sartre e ao que ela representou como filosofia do pensamento.

O desmoronamento da figura tutelar de Sartre provocará uma crise, um momento de incerteza, de dúvida, dos filósofos que vão utilizar especialmente as ciências sociais ascendentes afim de apurar seu questionamento crítico. Essa interrogação contesta o existencialismo enquanto filosofia da subjetividade, enquanto filosofia do sujeito. O homem sartreano só existe pela intencionalidade de sua consciência, condenado à liberdade porque "a existência precede a essência" (DOSSE, 1993, p.24).

1. 2. 3 A questão estrutural

A crítica feita por Foucault ao intelectual sartreano é basilar para se compreender o contínuo desligamento da *intelligentsia* francesa em direção ao

estruturalismo. O sujeito e a consciência vão ceder espaço para a regra, para o código e para a estrutura.

Sartre busca fundamentar as bases para sua relação com a audiência a partir de uma utopia de uma sociedade sem classes na qual o intelectual teria sua universalidade. No entanto, ele não falava para todos, apenas para a pequena burguesia, ou uma parcela importante dela.

Foucault também conecta conhecimento e poder, intelecto e vontade, mas de uma maneira que substitui o intelectual universal de Sartre pelo intelectual específico, consequência também da divisão do trabalho intelectual, que olimita cada vez mais a um saber fragmentado.

Para Foucault, o intelectual não é um teorista universal nem o proletariado a força revolucionária universal. Ao mesmo tempo, há prática na teoria e teoria na prática de forças sociais progressivas. Seus trabalhos refletem nitidamente essa compreensão. O hospital, com seu corpo de médicos, e a prisão, com os criminologistas e os especialistas legais, são lugares onde o discurso é implicado pela ação. Não só o conhecimento que gera poder, mas o poder produz conhecimento.

O intelectual não atua externamente, mas está sempre já formado pela vontade. Foucault não vê um lugar privilegiado da liberdade onde o conhecimento se torna um poder geral. O intelectual específico não consegue moldar uma sociedade aberta, mas apenas expor os padrões de dominações inerentes a uma instituição particular. Dessa forma, se não há verdade geral nem política geral, então toda verdade particular e toda política particular são sancionadas. A crítica do intelectual geral anda lado a lado com a rejeição de uma política geral. Nesta visão do poder como multifacetada, ele não emana do centro. Está disperso ao longo de todo campo social.

Concebida assim, a luta contra a dominação toma outras formas. Nada previne que formas novas de dominação substituam velhas, as novas até mesmo ultrapassando as antigas. Em vez de esmagar e confiscar, o poder incentiva e faz produzir. Em vez de funcionar negativamente, por confisco e por coleta, ele funciona positivamente, dinamizando, incrementando as forças e os recursos

existentes. O indivíduo não é o outro do poder: é um de seus primeiros efeitos. Somos, simultaneamente, efeito do poder e seu centro de transmissão. O poder passa através do indivíduo que ele constituiu. (FOUCAULT, 2005, p.185).

Constrito aos limites das instituições locais, não caberia mais ao intelectual teorizar a totalidade. O protesto político deve se limitar a assuntos individuais, questões locais e pressões de interesse por grupos. A ideia de uma transformação social geral foi substituída por uma reforma estrutural de tática de guerrilha. As denúncias que Nikita Krushev fez em 1956 sobre os crimes de Stálin e a subsequente desestabilização do pensamento comunista é também parte fundamental desse novo entendimento, em que a adesão às grandes ideologias começa a ser questionada.

Foucault e seus contemporâneos expõem que os intelectuais do pós-guerra como Sartre foram muito menos revolucionários na sua teoria do que pensavam. Neste contexto de busca por uma terceira via entre o marxismo e liberalismo e de uma mudança de postura em relação ao intelectual e à filosofia que Lévi-Strauss irá exercer papel-modelo na *intelligentsia* francesa da década de 50.

O estruturalismo em antropologia não nasceu apenas da genialidade de Lévi-Strauss, que equilibra o sensível e o inteligível em sua vontade reconstituir as lógicas internas, subjacentes ao Real, com uma sensibilidade poética para compreender o mundo da natureza. *Tristes Trópicos*, de 1955, pensado inicialmente como romance, é um bom exemplo. A nova corrente se beneficia do avanço do conceito científico nos estudos da sociedade, inscrevendo-se na filiação positivista de Comte por meio do seu cientismo (mas não do otimismo comteano, que vê na história da humanidade um progresso por etapas da espécie para a idade positiva) (DOSSE, 1993, p.34).

A crença de que um conhecimento só se reveste de interesse se for inspirada no modelo da ciência, ou se aspira transformar-se em ciência, e a ambição do programa estruturalista, com sua postura holística, evidenciam essa genealogia. O êxito da noção de estrutura está relacionado também à noção de sistema, de Durkheim e Mauss, vinculado ao conjunto das mutações científicas

das diversas disciplinas da virada do século, principalmente à sua capacidade para explicar a interdependência dos elementos constitutivos de cada objeto.

A ambição cientificista do estruturalismo extraída filosofia muito da sua força. A trajetória acadêmica de Lévi-Strauss é marcada por essa transição. Em 1931, passa para o concurso de magistério superior em filosofia. Em 1934, recebe um convite do então diretor da Escola Normal Superior, Célestin Bouglé, para se candidatar à vaga de professor de sociologia na Universidade de São Paulo. Como narra em *Tristes Trópicos* (1955), o diretor acreditava piamente que o interior da capital paulista era povoado por índios. A partir daí, Strauss abre mão da filosofia especulativa para embarcar em uma ciência nascente, a antropologia. Ele realiza uma expedição de dois anos para estudar os Nhambiquara antes de retornar à Paris com os frutos de seu trabalho, em 1939.

Com a ocupação alemã na segunda guerra mundial, Lévi-Strauss embarca para Nova Iorque com André Breton, Victor Serge e outros, onde passa a fazer parte da *New School*. Lá, estabelece uma relação fraterna e intelectual com outro exilado, o linguista Roman Jakobson, outro professor da Universidade. Se Saussure é o pai e a matéria-prima dos estruturalistas, é somente a partir da união da linguística com a antropologia, encarnadas na figuras e no pensamento de Jakobson e Lévi-Strauss, que o programa ganha consistência, força e visibilidade.

A antropologia em voga nos EUA seguia por dois rumos distintos: o difusionismo de William Rivers e Perry Smith e o funcionalismo de Malinowski. Embora reconheça nele e em Franz Boas papel fundamental para o campo, Lévi-Strauss optou por forjar um terceiro caminho. Via no funcionalismo, em especial no trabalho de Malinowski sobre a vida sexual na Melanésia, uma análise que se limitava à superficialidade das coisas, incapaz de buscar à essência dos fenômenos sociais. Quanto ao incesto, especificamente, ponto central na teoria straussiana, é crítico das considerações de ordem biológica sobre a incompatibilidade das relações interparentais.

Strauss rompe com o naturalismo e interpreta a proibição do incesto como a passagem do homem para a cultura. Mais que um fato negativo, tal fato é

entendido como criador do social. Por ser essa relação fundadora, não pode ser percebida apenas no nível biológico. A endogamia é vista como domínio conjunto da natureza e da cultura.

A ideia fundamental é justa, isto é, a exogamia tem um valor menos negativo do que positivo, afirma a existência social de outrem, e só proíbe o casamento endógamo para introduzir e prescrever o casamento com um grupo diferente da família biológica. Certamente não é porque algum perigo biológico se ligue ao casamento consangüíneo, mas porque do casamento exógamo resulta um benefício social (STRAUSS, 1976, p.532).

Ao compreender o incesto como a regra arbitrária estabelecida pelo homem, vendo-a como a invariante universal em um mar de variantes, Lévi-Strauss, conecta os campos da antropologia e da linguística. Faz isso utilizando-se do trabalho do modelo fonológico elaborado por seu amigo Roman Jakobson. A decomposição do material fonético em um número limitado de fonemas é utilizado para compreender os sistemas em vigor nas sociedades primitivas. Ele desconstrói, reduz o real ao seguir um número limitado de variáveis.

Os sistemas matrimoniais organizam-se em torno da relação entre a regra de filiação e de residência, relação tão arbitrária quanto o signo saussuriano. O conceito de átomo de parentesco é exemplo disso. Strauss o concebe como uma estrutura de quatro elementos, o irmão, irmã, pai e filho, unidos por pares de oposições correlativas: colateralidade, aliança, filiação e avincolato. Nesta estrutura, Strauss nota que o irmão da mãe possui importância central nas relações de troca. Ele identifica nessa relação formas de reciprocidade que vão das mais simples às mais complexas nas políticas de aliança. A troca generalizada (entre mais de dois grupos) apresenta a variante do casamento com a prima cruzada patrilateral, no ciclo curto, e a variante do casamento com a prima cruzada matrilateral, no ciclo longo (troca generalizada, por excelência).

As regras de aliança só possuem significação na sua oposição mútua, tal como os fonemas de uma língua. Assim, os sistemas de parentesco, do mesmo modo que a linguagem, contêm uma dimensão inconsciente. Esta revela-se mediante as três estruturas mentais básicas, constituintes da função simbólica, subjacentes a qualquer sociedade: exigência da Regra como Regra, a noção de

reciprocidade e o caráter sintético da dádiva (STRAUSS, 1982, p.123). O sistema de parentesco é uma linguagem.

Dessa forma, assimila também o corte saussuriano, ao retomar a distinção entre significante e significado, este entendido como sentido, aquele, como estrutura, diretamente relacionados às noções de som e conceito tratados no Curso de Linguística Geral.

As duas grandes lições que ele retém para a antropologia são, por uma parte, a investigação de invariantes para além da multidão de variedade identificadas; e por outra parte, o afastamento de todo e qualquer recurso à consciência do sujeito falante, logo, a preponderância dos fenômenos inconscientes da estrutura (DOSSE, 1993, p.43).

Strauss encontra no modelo fonológico de Jakobson um modelo científico válido para o conjunto do campo das ciências humanas. Em *As Estruturas Elementares de Parentescos*, temos os dois principais elementos de propulsão do paradigma estruturalista: a linguística e as matemáticas, por definição linguagens formalizadas. Esse duplo rigor de cientificidade é fundamental para se entender o sucesso do paradigma estruturalista, pois prometia colocar as ciências humanas nascentes em relação de equidade com as ciências exatas. Promessa esta que será posteriormente questionada pelos próprios adeptos do programa.

1. 2. 4 Ascensão e queda

A recepção de *As Estruturas Elementares de Parentesco* na França conta com o acolhimento de Simone de Beauvoir, por meio de uma resenha elogiosa em *Les Temps Moderne*. *Tristes Trópicos*, publicado em Paris em 1955, excede o âmbito intelectual francês e repercute amplamente. A adesão ao programa estruturalista ganha fôlego e diversos pensadores reconsideraram o projeto sartreano em prol de uma adesão às ciências humanas. Exemplo disso é Merleau-Ponty, que se aproxima de Lévi-Strauss a partir de 1952, dedicando-lhe um capítulo em sua obra introdutória sobre Marcel Mauss. O projeto fenomenológico de Merleau-Ponty incorpora muitas das ideias de Saussure, Strauss e outros, desempenhando, como filósofo, o papel de regente desses estudos.

De forma análoga, diversos outros pensadores ganharam notoriedade e inovaram em seus respectivos campos a partir das ideias de Saussure, Jakobson e Strauss. Barthes assim o faz na literatura, Bourdieu na sociologia, Metz na teoria cinematográfica, Derrida na filosofia. Althusser dá novo fôlego ao marxismo, Lacan reconstrói a teoria freudiana, Foucault repensa a história.

Isso, no entanto, não significou coesão e sintonia entre esses autores. As diferentes trajetórias de vida e a bagagem intelectual específica de cada pensador fez com que a fonte estruturalista fosse somada a outros repertórios e às questões específicas de cada campo. Dessa forma, o pós-estruturalismo é aprofundado, rasurado, repensado, ressignificado. Curiosamente, é no auge de sua popularidade enquanto paradigma que seus principais articuladores começam a se distanciar das ambições originais do projeto, muitos deles, como Foucault, inclusive negando a pecha de estruturalista.

O estruturalismo triunfa, portanto, num momento em que as fundações do edifício mostram as primeiras fissuras, em que as vontades de extravasamento, de superação ou de radicalização do fenômeno já estão bem definidas. (. . .) Sinal do fim da era heroica e do início de um novo período, o dos rendimentos decrescentes, assiste-se agora à multiplicação de publicações que procuram determinar a situação do fenômeno a fim de lhe tomar o pulso, de compilações de contribuições para apresentar o que é o estruturalismo, numa preocupação não mais teórica, mas didática, de difusão, de divulgação. Essas obras, é evidente, vão contribuir substancialmente para o êxito do estruturalismo mas, ao mesmo tempo, vão provocar nos autores dessa corrente uma desconfiança crescente em face do que corre o perigo de transformar-se em moda passageira. Uns e outros não se cansarão, doravante, de rechaçar toda e qualquer forma de rotulagem estruturalista, para evitar verem-se vítimas do refluxo da onda, duplamente previsível: em virtude do caráter efêmero desse gênero de entusiasmo coletivo, e porque críticas cada vez mais radicais e numErosas surgem no campo estruturalista (DOSSE, 1994, p.97).

Em outubro de 1966, a Universidade John Hopkins realiza um colóquio para discutir o estruturalismo. Derrida, Barthes, Lacan, Todorov e Ruwet representam para os americanos o que há de mais expressivo no pensamento crítico francês. A comunicação feita por Derrida, *A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas* é sintomática: defende o pensamento crítico estruturalista, mas pondera que há limitações no paradigma que podem e devem ser ultrapassadas.

Realiza, assim, a desconstrução sistemática da obra de Strauss (e, em outros trabalho, de Saussure, Foucault e outros). Ele enaltece a ruptura

epistemológica proporcionada pelo estruturalismo, mas argumenta que é preciso abrir o jogo de diferenças e rejeitar uma estrutura fechada, fixa, ampliando as possibilidades de abertura. "Uma estrutura privada de todo e qualquer centro representa o próprio impensável" (DERRIDA, 1995, p.230).

Da temática estrutural, ataca pontos nucleares: a anulação da historicidade e a estrutura estática. Repensa a estrutura, repensa o sujeito. Ao fazer isso, é tido pelos seus colegas norte-americanos como pós-estruturalista. Os primeiros movimentos de refluxo do estruturalismo se inserem em seu momento de maior recepção pública, são contemporâneos a ela.

No ano seguinte, duas novas publicações de Derrida são publicadas: *Gramatologia* (1973) e *Escritura e Diferença* (1995). Elas ampliam o processo de desconstrução, que se dará de maneira cada vez mais sistemática por ele e por outros autores.

Seu método consiste em tomar um texto (*Lições de Escrita*, presente em *Tristes Trópicos*, de Strauss, três páginas de *A história da Loucura*, de Foucault etc.) e reduzi-lo a legibilidades, a oposições. Mais do que procurar as invariantes, busca seus desfuncionamentos. Radicaliza a estrutura ao tirá-la do centro. Tudo é estrutura e toda estruturalidade é um jogo infinito de diferenças.

Derrida foi o primeiro na França a emitir algumas reservas sobre o estruturalismo, e a desconstrução derridiana foi um movimento que prejudicou o desenvolvimento do estruturalismo tal como poderia ter continuado a se produzir. Mas pode ser também considerado aquele que levou ao extremo a lógica estruturalista, na direção de um questionamento ainda mais radical de toda substantivação, de toda a essência fundadora no sentido de esvaziamento do significado (DOSSE, 1994, p.38).

Outra mudança importante estabelecida por Derrida é o retorno da filosofia como campo de estabelecimento normativo dos saberes. Tal retomada é possível graças à revalorização da estética e da criação literária, possíveis com a descentralização da estrutura. Isso reverberará nas noções de sujeito e de historicidade propostos pela corrente estruturalista.

Sua estratégia de desconstrução marca um ponto de sutura entre os estruturalistas clássicos e os pós-estruturalistas, nomenclatura confusa e pouco instrutiva. Derrida amplia a noção de estrutura e busca subterfúgio das

categorias científicas na criação literária, valorizando uma atividade genuinamente criadora. Ao mesmo tempo, mantém-se fiel ao inconsciente.

Tais rupturas irão incidir em temas centrais do estruturalismo: a linguagem, a estrutura, a historicidade, o sujeito, o marxismo. A influência de Nietzsche e Heidegger será fundamental neste processo, como veremos adiante.

1. 3 FUNDAMENTOS DOS PROGRAMAS

1. 3. 2 A linguagem

A linguística estrutural de Saussure (1916) postula que a língua depende do seu movimento no sistema, não apenas de uma origem. Há, com isso, uma separação entre língua e fala, a primeira, produto social; a segunda, produto individual. “A língua é necessária para que a fala seja inteligível e produza todos os seus efeitos; mas esta é necessária para que a língua se estabeleça; historicamente, o fato da fala vem sempre antes” (SAUSSURE, 1916, p.27). O sistema linguístico é composto por signos, definidos como a totalidade constituída pela associação do significado e do significante. Saussure compreende o signo linguístico como uma entidade psíquica, abstrata, compostas por duas partes intimamente ligadas, que unem um conceito a uma imagem acústica (SAUSSURE, 1916). Posteriormente, os termos conceito e imagem acústica são substituídos por significado e significante. É a combinação entre o significado e o significante, partes diferenciadas da estrutura, que permite que a entidade linguística exista.

O signo linguístico possui duas características primordiais: a arbitrariedade do signo e o caráter linear do significante. O laço que une significante e significado é arbitrário. A ideia de mar, no exemplo de Saussure, não está associada à sequência de sons que lhe servem de significante, podendo ser representada por outra sequência fonética sem perda do significado. Saussure cita como exceções as onomatopéias e as exclamações, mas estas possuem importância secundária e têm uma origem simbólica contestável (SAUSSURE, 1916, p.81-2).

A arbitrariedade sígnica mostra que um significante não está determinado a um significado correspondente. Sendo assim, um signo pode desfazer a sua

união, permitindo que um significante ligue-se a outro significado qualquer. Tal característica permite que união resultante no signo não seja eterna, o que possibilita a transformação da língua, com a sua variabilidade de sons e sentidos.

O segundo princípio é o caráter linear do significante. Por ser de natureza auditiva, ele se desenvolve no tempo e tem duas características: a de representar uma extensão e de ser mensurável apenas numa só dimensão.

Este princípio é evidente, mas parece que sempre se negligenciou enunciá-lo, sem dúvida porque foi considerado demasiadamente simples; todavia, ele é fundamental e suas consequências são incalculáveis; sua importância é igual à da primeira lei. Todo o mecanismo da língua depende dele. Por oposição aos significantes visuais (sinais marítimos etc.), que podem oferecer complicações simultâneas em várias dimensões, os significantes acústicos dispõem apenas da linha do tempo; seus elementos se apresentam um após o outro; formam uma cadeia. Esse caráter aparece imediatamente quando os representamos pela escrita e substituímos a sucessão do tempo pela linha espacial dos signos gráficos (SAUSSURE, 1916, p.84).

Outra característica importante do signo saussuriano diz respeito à sua imutabilidade/mutabilidade. Da mesma forma que o significante é escolhido livremente com relação à ideia que busca representar, ele não é livre em relação à comunidade linguística que o emprega (SAUSSURE, 1916, p.85). Tal relação evidencia que o signo linguístico escapa à nossa vontade e que a língua sempre se manifesta como herança da época precedente (SAUSSURE, 1916, p.85).

Lévi-Strauss descobre Saussure por Jakobson e aplica o modelo fonológico na antropologia. O sistema de parentesco é uma linguagem. Lacan, como veremos mais adiante, estabelece a primazia do significante sobre o significado, sempre deslizante. O inconsciente é estruturado como uma linguagem.

Tomemos também, como ilustração, a análise que Paul Veyne faz de Foucault no seu célebre ensaio *Foucault Revolucionaria a História* (2008[1978]). Para ele (VEYNE, 2008, p.239), o filósofo reifica uma instância que escapa à ação humana e à explicação histórica, que privilegia os cortes e as estruturas sobre as continuidades ou evoluções, que não se interessa pelo social. Para Veyne, Foucault é o primeiro historiador a ser completamente positivista. Argumenta que sua intuição não é a estrutura, nem o corte, nem o discurso: é a raridade. Os fatos humanos são raros; há um vazio em torno deles para outros fatos e o que é pode ser sempre diferente. Os fatos humanos são arbitrários,

nota (p.240). A partir dessa elegia a Foucault, Veyne reconhece que incorreu em erro em sua obra sobre o pão e o circo. Argumenta:

Eu acreditei e escrevi, erradamente, que o pão e o circo tinham a finalidade de estabelecer uma relação entre governados e governantes ou respondiam ao desafio objetivo que eram os governados. Mas, se os governados são sempre os mesmos, se têm os reflexos naturais de todo governado, se têm, naturalmente, necessidade de pão e de circo, ou de se fazerem despolitizar, ou de se sentirem amados pelo Mestre, por que, só em Roma, eles receberam pão, circo e amor? Portanto, é preciso inverter os termos do enunciado: para que os governados sejam percebidos pelo Mestre unicamente como objetos que devem ser despolitizados, amados ou conduzidos ao circo, é preciso que tenham sido objetivados como povo-rebanho; para que o Mestre só seja percebido como devendo fazer-se popular junto ao seu rebanho, é preciso que tenha sido objetivado como guia e não como rei-pai ou rei-sacerdote. São essas objetivações, correlatos de uma certa prática política, que explicam o pão e o circo, que não chegará nunca a explicar partindo dos governados eternos, dos governantes eternos e da relação eterna de obediência ou de despolitização que os liga, pois essas chaves entram em todas as fechaduras (VEYNE, 2008, p249).

O que é isso senão reconhecer a arbitrariedade do signo? A correlação imutabilidade/mutabilidade de que Saussure fala, aplicada à história? Mas ao mesmo tempo em que carrega esse fundamento estruturalista, Foucault vai além, ao pensar o que há de diferença e de rarefação, àquilo que foge à estrutura.

Foucault (1999 [1971]) concebe o discurso como uma rede de signos que se conecta a outras tantas redes de outros discursos, em um sistema aberto, e que registra, estabelece e reproduz não significados esperados no interior do próprio discurso, mas sim valores desta sociedade que devem ser perpetuados. Em *A Ordem do Discurso* (1999), tal processo deixa de ser a representação de sentidos pelo que se debate ou se luta e passa a ser, ele mesmo, o objeto de desejo que se busca, dando-lhe, assim, o seu poder intrínseco de reprodução e dominação.

Ele estabelece quatro princípios para análise e compreensão de um discurso: inversão, descontinuidade, especificidade e exterioridade. O primeiro busca reconhecer também o jogo negativo de um recorte de uma rarefação do discurso, fora do autor, da disciplina e da vontade de verdade. O segundo defende que os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas, que se cruzam por vezes, mas também se ignoram ou se excluem. O terceiro alerta para não transformar o discurso em um jogo de significações prévias. Deve-se

conceber o discurso como uma violência, como uma prática que impomos em todo o caso; e é nesta prática que os acontecimentos do discurso encontram o princípio de sua regularidade (FOUCAULT, 1999[1971], p.53). O último princípio atesta que se deve passar às condições externas de possibilidade do discurso, àquilo que dá lugar à série aleatória desses acontecimentos e fixa suas fronteiras.

Utiliza, para tanto, um conjunto crítico e outro genealógico. O primeiro para estabelecer como esses discursos se formaram, através, apesar, ou com o apoio desses sistemas de coerção, séries de discursos e qual foi a norma específica de cada uma e quais foram suas condições de aparição, de crescimento, de variação. O segundo para observar a formação efetiva dos discursos, quer no interior dos limites do controle, quer no exterior, quer, a maior parte das vezes, de um lado e de outro da delimitação. A crítica analisa os processos de rarefação, mas também de reagrupamento e de unificação dos discursos; a genealógica sua formação ao mesmo tempo dispersa, descontínua e regular.

Foucault pensa o acontecimento em oposição à criação; a série, à unidade; a regularidade, à originalidade; e a possibilidade em oposição à significação. Ele procura as formas da exclusão, da limitação, da apropriação para mostrar como se formaram, para responder a que necessidades, como se modificaram e se deslocaram, que força exerceram efetivamente, em que medida foram contornadas.

Ainda em relação à linguagem, Derrida não relaciona diretamente o significante com o significado, como faz Saussure. Não há relação bilateral e igualitária, mas sim uma estrutura de diferenças. Parte do signo nunca está presente, enquanto a outra pode significar uma infinidade de coisas.

Significantes e significados estão em constantes rearranjos, por isso, ao se ler um signo, o sentido nunca é dado de imediato. A estrutura está sempre ausente e o sentido se move de forma contínua nas cadeias de significantes, sem podermos localizá-lo por não estar nunca atado a um signo particular. Vê na linguagem um processo temporal. Em cada signo há um traço de outras palavras excluídas no seu processo de constituição. O sentido sempre irá se modificar dependendo do contexto, alterado pelas diversas cadeias de

significantes. O termo *sobre rasura*, trazido de Heidegger, marca ao mesmo tempo a inadequação de uma palavra (daí a rasura) e a necessidade de seu uso.

Ao ver na linguagem essa instabilidade, a noção de sujeito também é repensada. Se a linguagem é algo que constitui a pessoa, ao invés de ser uma ferramenta para se expressar, então a ideia de um sujeito como um ente unificado, estável, também se torna uma ficção. Mais do que refletir a realidade, a linguagem a constitui, possibilita certas ações e exclui outras. Seu entendimento da metáfora mostra isso. Mais que figuras de linguagem, elas representam uma das formas em que o discurso é estruturado e influenciam a concepção que se tem do mundo.

Em *Da gramatologia* (1973), Derrida argumenta que a escritura sofreu, a partir de Platão, um recalque em favorecimento da fala. A diferenciação entre o signo linguístico e o signo gráfico estabelecida por Saussure é injustificável e contém uma contradição interna, ao defender a tese da arbitrariedade do signo e excluir a escrita, posicionando-a na exterioridade da linguagem. Com isso, estabelece a autonomia da escritura em relação ao contexto da sua gênese. Ela foge tanto do locutor quanto do destinatário, valendo como objeto científico graças ao caráter sempre reiterável da leitura. Há um movimento contínuo de encobrimento que impossibilita que se fixe a significância.

Citando os Princípios de Gramática Geral de Hjelmslev, dissocia o princípio fonologista do princípio da diferença e encontra as bases de uma ciência formal da língua. O afastamento do sentido é reforçado pelo do som. Ele introduz com isso a temporalidade, a falta de ser, a ausência a partir da qual a escritura é apreendida como traço, não vinculado à ideia de origem.

O traço refere-se à apreensão das condições de existência, escapando a toda redução a um ente-presente. Na medida em que seu horizonte não se situa no restabelecimento do conteúdo dos pensamentos mas no que os torna possíveis Derrida aproxima a glossemática de Hjelmslev e a abordagem arqueológica de Foucault (DOSSE, 1994, p.46).

Essa construção de um para além do estruturalismo passa pela crítica dos seus dois pais fundadores, Saussure e Lévi-Strauss. É a essa tarefa que Derrida se aplica em *Da Gramatologia*, quando identifica os limites fonológicos e logocêntricos do primeiro estruturalismo. Descortina em Saussure uma postura que permanece

fundamentalmente prisioneira do sujeito presente para si mesmo por sua fala. Entretanto, ele reconhece em Saussure aquele que teve o mérito de romper com a tradição metafísica ao dessubstancializar o conteúdo do significado e sua expressão; mas considera que ele não foi até o fim da inversão, que somente a esboçou ao reintroduzir a noção de signo como noção fundadora da linguística, quando a época do signo é essencialmente teológica (DOSSE, 1993b, p.46).

A *différance*, com a, conforme Derrida a estabelece, permitiu historizar as estruturas. Ela desempenha o papel de desvendar as ilusões do pensamento do ser, opondo-lhe o que nunca se apresenta na presença do presente. Assim como, para Heidegger, o Ser sempre se subtrai ao ente, a *différance* derridiana é a condição de existência das positivities, sem ser jamais suscetível de apreensão nelas. Ela insere na estrutura tudo o que de há de excesso e de falta. Essa noção vai influir também na reintrodução do movimento que faltava à estrutura, vai dinamizá-lo desde o interior, encadeando-a num novo impulso indefinido.

Com o conceito, Derrida mostra aquilo que determina os limites linguísticos do sujeito, em uma referência direta à diferença ôntico-ontológica que Heidegger argumenta como sendo a diferença entre o Ser e os entes. A *différance* diz respeito ao movimento que consiste em diferir, por adiamento, delegação, prorrogação, dilação, rodeio, retardo, reserva da linguagem e da sua repercussão no sujeito (PETERS, 2000, p.43).

O termo *différance*, por outro lado, exprime magnificamente a posição ambígua de Derrida em relação ao estruturalismo: para ele, foi com efeito um pensamento da diferença que Lévi-Strauss encontrou nas sociedades primitivas mas, ao mesmo tempo, com o a da *différance*, pretende radicalizar esse pensamento não o detendo nas ribanceiras de uma realidade empírica, e esperando assim inflamar toda a metafísica ocidental (DOSSE, 1994, p.52-53).

A influência de Heidegger sobre a obra de Derrida (e sobre o pós-estruturalismo em geral) foi massiva. O princípio de desconstrução, elemento-chave de seu pensamento, tem relação direta com o conceito heideggeriano de *destruktio*n. Seu conceito de tecnologia é formador na noção de tecnologias do eu, desenvolvido por Foucault, e sua análise sobre o poder das novas tecnologias de informação e comunicação foram muito influentes na produção de Baudrillard sobre o sistema de objetos e a sociedade da mídia e a de Deleuze sobre o cinema, por exemplo.

Boa parte da história do pós-estruturalismo pode ser vista como consistindo de elaborações teóricas da noção de tecnologia de

Heidegger. A filosofia da tecnologia de Heidegger vincula-se à sua crítica da história da metafísica ocidental. A essência da tecnologia consiste em uma *poiesis* (ou um produzir), a qual está enraizada num desabrigar ou desocultar (*aletheia*). Ele sugere que a essência da tecnologia moderna mostra-se naquilo que ele chama de "gestell" ou "armação" e que se revela como "um depósito de reserva", um conceito que se refere aos recursos que estão armazenados tendo em vista o consumo futuro. Como tal, a tecnologia moderna nomeia o estágio final dessa época particular: um armazenamento em princípio completamente determinável e devotado inteiramente ao uso humano. Ele sugere que a essência da tecnologia não é nada tecnológica; ela é, em vez disso, um sistema, uma visão abrangente da tecnologia, descrita como um modo de existência humana que se concentra na forma como a tecnologia da máquina pode alterar nosso modo de ser, distorcendo nossas ações e aspirações. Heidegger é cuidadoso em não aparecer nem como um otimista nem tampouco como pessimista. Ele vê seu próprio trabalho como uma preparação para um novo começo, permitindo-nos escapar do niilismo e possibilitando que o indivíduo decidido alcance a autenticidade (PETERS, 2000, p.40).

1. 3. 4. Marxismo

O projeto estruturalista também exerce enorme influência nas teorias marxistas. É em um contexto de crise, com as denúncias feitas por Khrushchov sobre crimes de Stálin, que Althusser se propõe a repensar o marxismo, a partir daquilo que ele nomeia de *retorno a Marx*.

A principal contribuição de Althusser para a teoria marxista foi seu deslocamento do terreno da práxis para o da epistemologia. Neste movimento, a noção de corte epistemológico proposta por Bachelard é fundamental.

Em *Ler o Capital* e *A Favor de Marx*, há a tese de uma ruptura radical entre o jovem Marx, tomado pelo idealismo hegeliano e um Marx maduro, portador de um pensamento novo. Estabelece um corte temporal e datas de gestação do seu período mais profícuo: 1845. Antes disso, há um Marx antes de Marx. É somente a partir dele, entre 1845 e 1857, que se constitui a grande obra científica de sua maturidade, o *Capital*, que seria a verdadeira ciência dos modos de produção. O materialismo dialético fundamenta a cientificidade do materialismo histórico e deve escapar de qualquer contaminação ideológica.

Nesta perspectiva, Althusser abraça o paradigma estrutural ao privilegiar o discurso e a lógica de um sistema fechado em si mesmo. Ele retira do pensamento marxista as categorias filosóficas do sujeito e faz uma crítica radical ao humanismo. Estabelece a ruptura entre a ideologia e o materialismo histórico.

Todas as ciências tem de ser questionadas a partir do que fundamenta a sua racionalidade se quiserem se libertar de seus resíduos ideológicos (DOSSE, 1993,p.337). O conceito de ideologia em Althusser passa a abranger das práticas dos sujeitos aos seus sentimentos e comportamentos. Nada escapa ao seu crivo.

A abordagem cientificista permitiu complexificar o marxismo e dar novo fôlego a uma teoria que havia sido posta em cheque ao ser violada por regimes cruéis. Essa releitura criava discursivamente as justificativas para se continuar a crer na teoria, ao propor um marxismo cartesiano, teórico, exegético. Sob olhar estruturalista e epistêmico, ele disseca Marx em seu retorno ao filósofo. Analisa as obras daqueles que o influenciaram, mais notadamente Ricardo e Smith, busca as faltas, as lacunas e os silêncios.

O estrutural-epistemista substitui o marxismo totalizador com igual certeza de cientificidade, obedecendo às leis da ciência clássica. Maneja o determinismo e a objetivação excluindo o sujeito, demasiado aleatório, e a história, demasiado contingente, em proveito de um modelo tão rigoroso quanto às ciências da natureza: a linguística estrutural (DOSSE, 1993, p.193).

Há duas características importantes neste modo de leitura: a primeira é o seu rigor linguístico, consagrado pela necessidade de se aprofundar na economia interna do texto, de problematizá-lo. A segunda, herança de Freud e de Lévi-Strauss, está em procurar também uma realidade escondida, nem na ausência nem na presença, mas no que há de latente. De se ser capaz de revelar uma leitura além da estabelecida pelo próprio autor. Isso não seria possível sem a referência a Foucault e a Lacan (que, de maneira análoga, estabelece um retorno a Freud para dar novo fôlego à teoria psicanalítica). Althusser cita a obra *História da Loucura* para justificar sua dialetização do espaço do visível e do invisível e de sua preocupação com as condições heterogêneas que constituem o saber. Curiosamente, a posição de Foucault a respeito do marxismo é um tanto quanto ambígua, relegando sua validade ao século XIX.

Dosse (1994, p.205) observa que o discurso althusseriano passa a ser adotado em larga escala nas ciências humanas da década de 70. Ele é visto como o melhor caminho para se integrar todas as disciplinas em torno de um quadro de análise que explique a diversidade do real, em uma ambição teórica

muito própria do programa estruturalista. Um desses influenciados é Michel Pêcheux. Ao fundamentar o quadro epistemológico da Teoria do Discurso, argumenta que ela é constituída da articulação de três regiões do conhecimento científico:

1) o materialismo histórico, como teoria das formações sociais e de suas transformações, compreendida aí na teoria das ideologias;

2) A linguística, como teoria dos mecanismos sintáticos e dos processos de enunciação;

3) A teoria do discurso, como teoria da determinação histórica dos processos semânticos.

A proposta de Pêcheux (1990) contempla a possibilidade de lidar com o real da língua referenciando-o a uma noção de sujeito oposta às propostas estruturalistas em linguística, incluído na estrutura e não dela foracluído. Pêcheux quer dessa teoria não-subjetiva do sujeito, de natureza psicanalítica, o estatuto de fundamento atravessando um campo epistemológico e com fundamentação marxista-althusseriana.

Tal influência, no entanto, acaba por não se sustentar a longo prazo. Ao oferecer um sistema fechado em si, ao mesmo tempo que dá um segundo fôlego à teoria, retira a sua vitalidade. Como estabelecer um pensamento vivo para o marxismo se ele nada mais produz, enclausurado em um fechamento sistemático? Como construir um pensamento da história com um método a-histórico?

Foucault, Baudrillard, Derrida, Lacan, Lyotard e outros estabeleceram diversas críticas à teoria marxista. Poster (1989, p.104) argumenta que uma das características fundamentais do pós-estruturalismo é a sua reação à crise no marxismo, ao entender nele uma inabilidade de servir como teoria crítica da sociedade industrial avançada. Seu aspecto totalizador, justamente aquilo que Althusser busca reafirmar em seu trabalho, é a principal queixa dos autores, como veremos.

A pesquisa de Foucault explora justamente o que escapa das teorias totalizantes. Ele estuda a insanidade em *A História da Loucura na Idade Clássica*

e em *Doença Mental e Psicologia*, os prisioneiros em *Vigiar e Punir*, homossexuais em *História da Sexualidade*, mulheres em *O Nascimento da Clínica*. Percebe nesses trabalhos grupos cuja posição de dominação não pode ser elucidada pela teoria do modo de produção. Reconhece que o capitalismo explora e aliena o proletário, mas ao mesmo tempo entende que outros grupos também estão em subordinações que não conseguem ser explicadas apenas pela luta de classes. Dentro do contexto do capitalismo industrial tardio é até mais plausível que outras formas de dominação sofridas por grupos fora das relações de trabalho e de classe fossem lugares mais profícuos para movimentos contra hegemônicos que as fábricas.

Para ele, o poder não está localizado apenas no aparato do Estado. O conceito de ideologia também é criticado por fazer uma oposição virtual a algo além, a Verdade. A herança nietzschiana de Foucault lhe faz pensar o contrário. A estrutura binária entre dominados e dominantes a partir de uma condição única de dominação e a própria noção de classe também são antagônicas às teses de Foucault. Assim como em sua formulação a respeito do intelectual específico e do poder, é o local e não o global que ganham destaque em sua obra.

Tal teoria crítica não deve ter em seu centro a classe trabalhadora. Aliás, não deve ter centro nenhum: ele oprime, no discurso, questões indesejadas e desqualifica outras objeções. A história do socialismo e do capitalismo no século XX mostram que a classe trabalhadora não é a única vanguarda da "emancipação total" (POSTER, 1989, p.105). No século XXI, esse descentramento é ainda mais importante de ser contextualizado.

A trajetória intelectual de Baudrillard é emblemática neste aspecto. Ele começa sua vida acadêmica em um esforço para levar adiante a crítica marxista do capitalismo além do modo de produção, tendo visto sua incapacidade de compreender o status das commodities no período pós-guerra (BAUDRILLARD, 1993, p.161). Pouco a pouco, vai se tornando cada vez mais crítico até romper em definitivo com a corrente marxista.

Em *O Sistema dos Objetos* (2000[1968]), ele explora a possibilidade de que o consumo tenha se tornado a base da ordem social, com seus objetos constituindo um sistema de classificação que passa a ser estrutural na

sociedade. O objeto tem seu efeito quando consumido ao transferir sentido para um determinado consumidor. Há um conjunto infinito de signos que ordenam a sociedade ao mesmo tempo que fornecem ao indivíduo o sentimento ilusório de liberdade.

Em *Sociedade de Consumo* (2003), ele aprofunda este pensamento com o argumento de que objetos de consumo constituem um sistema de signos que são diferenciadores da população. Tais objetos não são uma resposta a necessidades específicas. Eles atuam como uma rede flutuante de significantes com uma habilidade inesgotável de incitar desejos e vontades. Sendo assim, o consumo não diz respeito a valores, não é o estágio final de uma cadeia produtiva, mas um sistema de trocas, uma linguagem em que as commodities são bens que devem ser pensados em um sistema semiótico que precede o indivíduo, como qualquer linguagem.

Retomemos agora o princípio de Lévi-Strauss: o que confere ao consumo o caráter de fato social não é o que aparentemente lhe fica da natureza (a satisfação, o prazer), é o passo essencial pelo qual dela se separa (definindo-o como código e instituição, como sistema de organização). Assim como o sistema de parentesco não se funda, em última instância, na consanguinidade e na filiação, num dado natural, mas no arranjo arbitrário de classificação – assim também o sistema de consumo não se baseia em derradeira instância na necessidade e no prazer, mas num código de signos (de objetos/signos) e de diferenças (BAUDRILLARD, 2003. p.79).

Em *O Espelho da Produção*, Baudrillard já se distancia do marxismo, argumentando o reducionismo econômico e a inabilidade de Marx em conceituar linguagem, signos e comunicação. Os principais conceitos do marxismo (trabalho, dialética, crítica do capital etc.) são vistos não como uma crítica do capitalismo, mas como algo que o justifica.

Lyotard via no marxismo uma das grandes narrativas da modernidade. Um discurso que dependia disso para se legitimar. Em *A condição pós-moderna* (1998 [1979]), os *grand récits* da modernidade – a dialética do espírito, a emancipação dos trabalhadores, a sociedade livre de classes etc. – perderam a sua credibilidade. Lyotard, assim como Foucault, é crítico do marxismo por sua visão totalitária e reducionista do mundo. Como teoria crítica, ela é incapaz de fornecer uma visão completa de todos os aspectos da experiência social. Em

sua visão, há de se abandonar a síntese sociológica em favor da desconstrução e da estética.

Bourdieu fará novamente essa costura entre estruturalismo e marxismo em seus estudos sobre o campo cultural. A sua teoria do *habitus* tenta responder à dupla exigência de se pensar a prática do sujeito enquanto tal e ter também algo que lhe seja exterior. Ele mostra que é no interior das lógicas do próprio campo que o sujeito encontra todo um sistema de coações que elucida as suas tomadas de posição, a partir de um princípio gerador de práticas objetivamente classificáveis. Esta é a síntese de *A Distinção*, obra de 1979.

Em Espaço Social e Espaço Simbólico, define o habitus como:

Esse princípio gerador e unificador que retraduz as características intrínsecas e relacionadas de uma posição em um estilo de vida unívoco, isto é, em um conjunto unívoco de escolhas de pessoas, de bens, de práticas. Assim como as posições das quais são o produto, os *habitus* são diferenciados; mas são também diferenciadores (BOURDIEU, 1996, p.21-22).

Ele é esta estrutura estruturadora que organiza as práticas e as percepções do sujeito. O espaço social, na visão de Bourdieu (1996, p.19), é construído de modo que os agentes e grupos sejam distribuídos em função de dois princípios de diferenciação, o capital econômico e o capital cultural. Eles têm tanto mais em comum quanto mais próximos estejam nessas dimensões, e vice-versa. Na primeira dimensão, os agentes se distribuem de acordo com o volume global desses dois tipos de capital e, na segunda, de acordo com a estrutura específica, ou seja, o peso relativo dos diferentes tipos de capital em seu volume global. Sendo assim, o espaço de posições sociais se retraduz em um espaço de tomadas de posição pela intermediação do *habitus*.

Os sujeitos, nesta concepção, são agentes dotados de um senso prático, de princípios de visão e de divisão, de estruturas cognitivas que orientam as respostas adequadas às situações vividas. Eles existem e subsistem na pela diferença, entendida como as posições relativas que ocupam (BOURDIEU, 1996, p.22).

Neste processo de distinção, as práticas, os bens possuídos e as opiniões dos sujeitos constituem uma linguagem. Bourdieu os nota como signos

distintivos, enfatizando sua arbitrariedade. Uma grande vantagem dessa concepção foi ultrapassar o entendimento da obra de arte como uma invenção propriamente estética. O único critério distintivo é que separa os *habitus* de classe e permite a uns fazer valer um capital cultural socialmente legitimado, superior, portanto, pode ser realizado sem que critérios estéticos necessariamente sustentem essa superioridade. Dosse mostra (1994, p.341) que ao considerar a obra de arte no plano estrito de sua função de classificação, toda caracterização estética dos valores artísticos seria apenas, pois, uma forma de denegação da relação social incorporada no interior do modo estabelecido de classificação dos gostos.

Outro ponto fundamental em sua obra é o seu entendimento novo de classe social. Ele rejeita a ideia no sentido proposto por Marx, ou seja, como um grupo mobilizado por objetivos comuns e constituídos em oposição à outra classe. Para ele, elas não existem. O que há é um espaço social, de diferenças, no quais as classes estão presentes em estado virtual, não como um dado. (BOURDIEU, 1996, p.26-27). A posição ocupada nesta estrutura de distribuição de diferentes tipos de capital é que comandam as representações do espaço social e das tomadas de posição nas lutas para preservá-lo. Procedendo de maneira invisível, apenas pontilhada, a noção de classe é ampliada para além dos meios de produção, estendendo-se ao universo simbólico e mostrando seu poder efetivo de condicionamento e dominação.

1. 4 A HERANÇA LACANIANA

1. 4. 2 Desejo: signo da falta constituinte do sujeito

Para Lacan, “o inconsciente é, em seu fundo, estruturado, tramado, encadeado, tecido de linguagem” (LACAN, 2002, p.139). Não é, portanto, apenas aquilo que está fora da consciência, mas o conteúdo reprimido, sua matéria-prima, como o psicanalista francês adverte em um de seus aforismos: “o inconsciente não é perder a memória; é não lembrar do que se sabe” (LACAN, 1998, p.334).

A teoria psicanalítica assinala a fase edípica como a etapa decisiva na vida do sujeito. A interdição paterna do complexo de Édipo representa a repressão originária, a que atrai para si todas as outras. O inconsciente se

desenvolve a partir daí, ao redor desse cerne inicial e alimentado por repressões posteriores.

O inconsciente é estruturado como uma linguagem. Mesmo aquilo que não se manifesta como tal não tem precedência sobre ela. O inconsciente (Es) só é suscetível de se tornar consciente e se articular por meio da fala e da língua justamente por ser estruturado. Os desejos, imagens e outros elementos do inconsciente costumam encontrar uma expressão verbal.

O Es é aquilo que no sujeito é suscetível, por intermédio da linguagem do Outro, de tornar-se Eu. Esta ainda é a melhor definição. Se a análise nos trouxe alguma coisa, é isso: o Es não é uma realidade bruta, nem simplesmente o que está antes, o Es já está organizado, articulado, como é organizado, articulado, o significante (LACAN, 1995, p.45)

A ideia do inconsciente estruturado como uma linguagem foi concebida a partir da analogia feita entre o funcionamento dos processos inconscientes, fruto do trabalho de Freud em suas teorias sobre a interpretação dos sonhos (1900), sobre os chistes (1905) e sobre os atos falhos (1901), e o funcionamento de determinados aspectos da linguagem, a partir da linguística estrutural de Saussure.

1. 4. 3 A Herança de Freud

A concepção do inconsciente estruturado como linguagem já está presente de forma embrionária na obra de Freud. Mesmo não atribuindo à linguagem causa para o inconsciente, sua obra toda é permeada por esse conceito. Embora ele se refira à libido como energia e ao inconsciente como reservatório, herança dos modelos energéticos das ciências naturais do século XIX, ele captura com precisão certos fenômenos da linguagem, ao comparar a organização do inconsciente com sistemas sígnicos, como hieróglifos (FREUD, 1900), ao interpretar combinações de palavras que aparecem nas formações do inconsciente (FREUD, 1905), ao estabelecer uma analogia entre a atividade deste e a do poeta ou escritor (FREUD, 1928). É a essa concepção que se deve o caráter radical da descoberta do inconsciente, que marca, na virada para o século XX, a invenção da psicanálise (CASTRO, 2009, p.2). A substituição da hipnose para o método da associação livre, a concepção dos chistes, dos lapsos, dos atos falhos e de sonhos como signos são fortes evidências disso.

A *Interpretação dos Sonhos* (1900) representa um marco na teoria psicanalítica. Freud descobre na clínica que o sonho é o caminho que melhor transpõe as formações do inconsciente. Ele é capaz de desvelar o processo de construção do psiquismo, bem como interpretar os recalques e aspectos latentes do sujeito. Com a obra, o método de associação livre é utilizado como técnica clínica na interpretação dos sonhos, ensinando o paciente a abandonar uma postura crítica e a fazer uso do material trazido à luz para revelar as conexões entre o conteúdo latente e o conteúdo manifesto.

Freud caracteriza os sonhos como realização de desejos exprimidos de forma camuflada. Ele é resultado das atividades mentais do sujeito em vigília. Entre o inconsciente e o pré-consciente, explica, há uma ação de censura, a quem o conteúdo manifesto e sua forma estão subordinados. A elaboração onírica corresponde, portanto, à comparação do conteúdo manifesto do sonho e os pensamentos latentes descobertos pela interpretação.

Os resíduos diurnos, que sabemos serem os elementos deflagradores do sonho, foram material pré-consciente que, tanto no período noturno como no estado de sono, tinha estado sob a influência de impulsos plenos de desejos, inconscientes e reprimidos; tais resíduos diurnos, combinando-se com estes impulsos e graças à energia destes, foram capazes de construir o sono latente. Sob o domínio do sistema inconsciente, esse material havia sido trabalhado (pela condensação e pelo deslocamento) segundo uma forma que é desconhecida ou apenas excepcionalmente permissível na vida normal - isto é, no sistema pré-consciente. Chegamos a considerar que essa diferença na forma de operar é o que caracteriza os dois sistemas: achamos que a relação que o pré-consciente tem para com a consciência é simplesmente uma indicação de que o processo pertence a um ou a outros dos dois sistemas (FREUD, 1917, p.303).

O sonho manifesto é o sonho lembrado, que sofre deformações. As partes esquecidas ou confusas são sintomas da ação da censura sobre eles. Por meio dele, Freud acredita ser possível decodificar o desejo e encontrar o sentido inconsciente dos conteúdos latentes, campo do recalque, surgido a partir das primeiras experiências de satisfação.

O método de ciframento/deciframento onírico se dá a partir de mecanismos específicos de deformação, que desvelam os processos inconscientes manifestos (FREUD, 1900): condensação, deslocamento, figurabilidade e inteligibilidade (os dois últimos processos elaborações secundárias). A

condensação consiste em afastar certos elementos, comprimindo-os em uma representação síntese do conteúdo latente. Tal mecanismo fragmenta o conteúdo latente do sonho, apresentando nele apenas alguns elementos. O sonho lembrado ao acordar é apenas um fragmento de uma totalidade de pensamentos oníricos, evidência da incapacidade do conteúdo manifesto de reproduzir de maneira fiel o conteúdo latente. Já o deslocamento é um mecanismo da elaboração onírica impulsionado pela censura e manifesto pela alusão. Tal processo desvia o foco de um elemento à outro, o que faz dele uma das principais formas de distorção dos sonhos. Com isso, uma ideia se desloca para a outra e os elementos centrais do conteúdo manifesto podem não representar a mesma centralidade no pensamento latente. A figurabilidade, terceiro mecanismo, diz respeito à transformação do conteúdo onírico em recursos visuais. Por fim, a inteligibilidade sinaliza uma compreensão articuladora dos sinais e índices que levam a uma unidade dos conteúdos latentes por meio de uma síntese própria de cada língua.

Os mecanismos citados são processos inconscientes e simultâneos. A relação estreita entre sonho e linguagem se deve ao fato de que o sonho, realização de um desejo, só existe a partir do seu relato, ou seja, necessita da linguagem para ser analisado enquanto formação inconsciente, e é por meio dela que esse material pode se tornar consciente (MEDEIROS, 2011, p.19).

O estudo dos sonhos foi avaliado (FREUD, 1920) como um método confiável de investigação dos processos mentais mais profundos. Ele observa nos chistes, por exemplo, uma estrutura muito semelhante a do conteúdo onírico no que diz respeito aos seus mecanismos de ação. O chiste (*witz* ou tirada espirituosa) é conceituado por Freud (1905) como uma formação do inconsciente que tem como propósito a produção de prazer. Em sua elaboração, ele mantém os mesmos mecanismos de condensação e deslocamento e se caracteriza pelo exercício da função lúdica da linguagem (ROUDINESCO, 1998 apud MEDEIROS, 2011). Outro fator de semelhança ao conteúdo onírico é a sua involuntariedade: “Uma alusão chistosa, por outro lado, emerge sem que eu possa seguir esses estágios preparatórios em meu pensamento” (FREUD, 1905, p.158).

Os chistes, tais quais os sonhos, utilizam os mesmos mecanismos da linguagem em seu processo de formação, o que permite perceber, ainda que não estruturada como fala, formas semelhantes à linguagem nas formações inconscientes. Freud assinala ainda (1905, p.168) que o chiste é o mais social das funções mentais que objetivam a produção de prazer. Ele exige a terceira pessoa e, para ter a sua função atendida, requer a participação de alguém mais no processo mental iniciado, estando, com isso, preso à condição de inteligibilidade do outro (FREUD, 1905, p.168). Diferente do sonho, a mensagem no chiste só pode ser distorcida – por meio dos mecanismos de condensação e deslocamento – até limite da capacidade da terceira pessoa reconstruir a mensagem e compreendê-la, usufruindo também de um ganho psíquico.

Além do mais, chistes e sonhos amadurecem em regiões bastante diferentes da vida mental e devem ser distribuídos em pontos, no sistema psicológico, bastante remotos uns dos outros. Um sonho permanece sendo um desejo, ainda que tornado irreconhecível; um chiste é um jogo desenvolvido. Os sonhos, a despeito de sua nulidade prática, retêm uma conexão com os principais interesses da vida; procuram satisfazer necessidades pelo desvio regressivo da alucinação e têm sua ocorrência permitida pela única necessidade ativa durante a noite - a necessidade de dormir. Os chistes, por outro lado, procuram obter uma pequena produção de prazer da simples atividade de nosso aparato mental, desimpedida de qualquer necessidade (FREUD, 1905, p.168).

Percebe-se uma relação intrínseca entre inconsciente, linguagem, desejo e repressão. Quando Freud publica com Joseph Breuer o artigo *Estudos sobre a Histeria* (FREUD, 1895), no qual descreve os sintomas histéricos e questiona a sua formação, a hipnose era a técnica terapêutica utilizada. O objetivo do método era induzir o paciente a um retorno ao estado psíquico no qual o sintoma havia aparecido pela primeira vez. Ao recordar, conversar com o terapeuta a respeito das lembranças e, assim, revivê-las, o sintoma desapareceria, pois, para Freud e Breuer (FREUD, 1985), eles eram substitutos dos fatores psíquicos que não chegaram à consciência. Freud percebe, no entanto, que a técnica da hipnose, apesar de afetar o sintoma, não era capaz de atingir a causa da neurose, permitindo o surgimento de sintomas substitutos. Outro fator negativo da hipnose era a incapacidade do paciente lembrar, após o processo hipnótico, aquilo que ocorreu.

Freud então abandona a hipnose e adota o método de associação livre, regra fundamental da psicanálise. Nele, o paciente é incentivado a falar com o analista sem a necessidade de se preocupar com a relevância do que é tratado. Em *O Método Psicanalítico* (FREUD, 1903), Freud explica que a mudança de método evidenciou a resistência – um dos conceitos fundamentais da psicanálise – do paciente à psicoterapia. Vencer essa resistência é imprescindível para o conteúdo inconsciente chegar à consciência. Os pressupostos teóricos do inconsciente, descobertos por Freud, evidenciam a importância da fala e linguagem, seja ela manifesta nos sonhos, nos chistes, nos atos falhos ou nos sintomas. Tal descoberta é de imprescindível importância para Lacan em sua teorização do sujeito. Sua obra soube refinar tal compreensão com o suporte teórico da linguística, como veremos a seguir.

1. 4. 4 A Herança de Saussure

O surgimento da psicanálise é anterior ao da linguística moderna, tendo antecipado certas descobertas, o que privou Freud de refinar suas análises com o aparato fornecido pela linguística. Embora o pai da psicanálise nunca tenha lido Saussure, é tido como certo que o psicanalista tinha ao menos algum conhecimento do autor do *Curso de Linguística Geral*, pois seu filho, Raymond de Saussure, foi um de seus pacientes. Em 1922, Freud prefaciou um livro escrito por Raymond, *O Método Psicanalítico*, no qual o trabalho de seu pai é amplamente mencionado. Tal leitura, no entanto, se deu em um momento posterior da formulação de suas teorias que mais aproximam a relação do inconsciente com a linguagem. *A Interpretação dos Sonhos* data de 1900, *Os chistes e sua Relação com o Inconsciente* é de 1905 e *A Significação Antitética das Palavras Primitivas* é de 1910. Anos antes, portanto, do *Curso de Linguística Geral* (1916).

A linguística estrutural de Saussure (1916) postula que a língua depende do seu movimento no sistema, não apenas de uma origem. Há, com isso, uma separação entre língua e fala, a primeira, produto social; a segunda, produto individual. “A língua é necessária para que a fala seja inteligível e produza todos os seus efeitos; mas esta é necessária para que a língua se estabeleça; historicamente, o fato da fala vem sempre antes” (SAUSSURE, 1916, p.27). O sistema linguístico é composto por signos, definidos como a totalidade

constituída pela associação do significado e do significante. Saussure compreende o signo linguístico como uma entidade psíquica, abstrata, compostas por duas partes intimamente ligadas, que unem um conceito a uma imagem acústica (SAUSSURE, 1916). Posteriormente, os termos conceito e imagem acústica são substituídos por significado e significante. É a combinação entre o significado e o significante, partes diferenciadas da estrutura, que permite que a entidade linguística exista.

O signo linguístico possui duas características primordiais: a arbitrariedade do signo e o caráter linear do significante. O laço que une significante e significado é arbitrário. A ideia de mar, no exemplo de Saussure, não está associada à sequência de sons que lhe servem de significante, podendo ser representada por outra sequência fonética sem perda do significado. Saussure cita como exceções as onomatopeias e as exclamações, mas estas possuem importância secundária e têm uma origem simbólica contestável (SAUSSURE, 1916, p.81-2).

A arbitrariedade sígnica mostra que um significante não está determinado a um significado correspondente. Sendo assim, um signo pode desfazer a sua união, permitindo que um significante ligue-se a outro significado qualquer. Tal característica permite que união resultante no signo não seja eterna, o que possibilita a transformação da língua, com a sua variabilidade de sons e sentidos.

O segundo princípio é o caráter linear do significante. Por ser de natureza auditiva, ele se desenvolve no tempo e tem duas características: a de representar uma extensão e de ser mensurável apenas numa só dimensão.

Este princípio é evidente, mas parece que sempre se negligenciou enunciá-lo, sem dúvida porque foi considerado demasiadamente simples; todavia, ele é fundamental e suas consequências são incalculáveis; sua importância é igual à da primeira lei. Todo o mecanismo da língua depende dele. Por oposição aos significantes visuais (sinais marítimos etc.), que podem oferecer complicações simultâneas em várias dimensões, os significantes acústicos dispõem apenas da linha do tempo; seus elementos se apresentam um após o outro; formam uma cadeia. Esse caráter aparece imediatamente quando os representamos pela escrita e substituímos a sucessão do tempo pela linha espacial dos signos gráficos (SAUSSURE, 1916, p.84).

Outra característica importante do signo saussuriano diz respeito à sua imutabilidade/mutabilidade. Da mesma forma que o significante é escolhido

livremente com relação à ideia que busca representar, ele não é livre em relação à comunidade linguística que o emprega (SAUSSURE, 1916, p.85). Tal relação evidencia que o signo linguístico escapa à nossa vontade e que a língua sempre se manifesta como herança da época precedente (SAUSSURE, 1916, p.85).

Lacan se utiliza das descobertas de Freud e Saussure e dos conceitos condensação e deslocamento e significado e significante para propor uma nova ideia de sujeito e um novo conceito de inconsciente.

1. 4. 5 O sujeito Lacaniano

Mas apesar da notória influência, as concepções lacanianas e saussurianas da linguagem são um tanto distintas (CASTRO, 2009, p.3). Saussure parte de uma concepção do sujeito como consciente em relação ao que diz. Lacan, ao contrário, trabalha com o inconsciente, com uma alienação do sujeito. Com isso, contesta os dois princípios gerais – a arbitrariedade do signo e o caráter linear do significante – do *Curso de Linguística Geral*.

Em Saussure, o signo é uma entidade de duas faces, conceito (significado) e imagem acústica (significante). Há um enlace entre eles que os torna intimamente unidos, um reclamando ao outro (SAUSSURE, 1916, p.80). Já Lacan compreende o algoritmo saussuriano como S/s, o significante sobre o significado, a barra como *barreira* que separa um do outro. Dessa forma, Lacan destaca o primado do significante sobre o significado (1998, p.500). A importância dada ao significante se justifica por ser a presença dele, e não do significado, que sobressai na fala (MEDEIROS, 2011, p.22). O que caracteriza a linguagem é justamente o sistema do significante como tal (LACAN, 2002, p.139).

O sentido ou valor de um significante é definido negativamente, ou seja, por aquilo que ele não é, por sua diferença em relação aos demais elementos da cadeia significante. Em lugar de referir-se diretamente a um significado, cada significante remete a outros, num processo infundável, tal como as palavras num dicionário conduzem a outras palavras, e não a coisas. (CASTRO, 2009, p.5)

O segundo princípio do *Curso de Linguística Geral*, a linearidade do significante, postula que o significante desenvolve-se numa única dimensão, numa única linha: temporal, no caso da fala, ou espacial, na escrita. Lacan

recusa tal acepção por entender que existe uma ambiguidade latente em todo o discurso, fruto do deslizamento do significante sob o significado, pelo o qual cada significante pode ser associado a diferentes significados. Se para Freud faltava o aparato saussuriano de linguagem, para Saussure faltava a dimensão freudiana do inconsciente (CASTRO, 2009, p.6).

A psicanálise compreende que os conteúdos reprimidos retornam à consciência de forma disfarçada, e é por essas manifestações que é possível detectar a presença deles. Há nesse processo uma relação intrínseca entre o desejo e a censura: um significante reprimido encontra meios de vir à tona associando-se de forma cifrada a outros significantes. Dessa forma, os sonhos, os chistes *etc.* podem ser entendidos como textos. Freud percebe em *A interpretação dos Sonhos* (1900) que o conteúdo onírico possui a mesma propriedade dos pensamentos conscientes, obedecendo às mesmas regras. Mas se no consciente a compreensão é imediata, nos sonhos ela ocorre necessariamente com a descoberta do papel desempenhado por cada elemento, expresso sempre em caracteres pictográficos.

Outro importante avanço da teoria lacaniana foi a reelaboração dos conceitos *condensação* e *deslocamento*, usados por Freud na sua *A interpretação dos Sonhos*. O primeiro diz respeito ao atributo que o conteúdo onírico tem de comprimir diversos elementos em uma representação síntese. O segundo, à capacidade de fazer com que uma ideia se desloque para outras, modificando a centralidade do pensamento latente. Lacan representou esses mecanismos por meio dos conceitos metáfora e metonímia, usados por Roman Jakobson, e relacionou com o significante e o significado.

De uma forma geral, o que Freud chama a condensação, é o que se chama em retórica a metáfora, o que ele chama o deslocamento é a metonímia. A estruturação, a existência lexical do conjunto do aparelho significante, são determinantes para os fenômenos presentes na neurose, pois o significante é o instrumento com o qual se exprime o significado desaparecido. É por essa razão que de novo dirigindo a atenção para o significante, nada mais fazemos do que voltar ao ponto de partida da descoberta freudiana (LACAN, 2002, p.258).

A metáfora corresponde à condensação e a metonímia ao deslocamento. Ambos são movimentos de linguagem que se articulam de forma similar ao funcionamento das formações inconscientes. Com isso, foi possível demonstrar

de que modo as palavras se combinam no discurso do sujeito para significar algo que não está consciente (OLIVEIRA, 2012, p.2). Sem a estrutura significante, ou seja, sem a distância mantida entre o sujeito e seus atributos, não se poderia qualificar as coisas. É por existir uma ordem primordial de significante que o sujeito é mantido separado, como diferente de suas qualidades. (LACAN, 2002, p.255).

A metonímia surge e persiste por toda a cadeia significante, possibilitando o aparecimento da metáfora, pois é a partir do deslizamento metonímico veiculado através da fala do paciente que algo a respeito do sujeito aparece. Como exemplo podemos citar o sintoma, que é uma metáfora, um signo que surge no lugar do sujeito na cadeia significante, e que traz consigo uma representação desse sujeito. A forma como o sistema linguístico se movimenta e produz o signo, a partir das relações sintagmáticas e associativas, propõe a relação entre a metonímia na cadeia significante e o corte que faz surgir a metáfora (MEDEIROS, 2011, p.33).

Com o entendimento de que o inconsciente é estruturado como linguagem, ele necessita dela para existir, e é por meio da fala que se tem acesso a ele. A realidade desse inconsciente, afirma Lacan em seu texto *A sexualidade nos desfiles do significante* (1964/1998), é uma realidade sexual, a palavra como substituto da falta decorrente da castração. O significante seria então aquilo que tenta representar o objeto perdido, pois carrega em si algo dessa realidade sexual. É por meio das formações inconscientes, o sintoma incluso, que essa realidade sexual surge, por meio de significantes que ambicionam representar o significado sexual recalcado (MEDEIROS, 2011, p.30).

Aquilo que o inconsciente traz dessa realidade sexual é o que a psicanálise entende por desejo. É ele que sexualiza o sintoma, pois, ao se introduzir um significante, sexualiza-se, justamente porque é esse significante que procura representar aquilo que resta, ou seja, o desejo (MEDEIROS, 2011, p.30).

Dito de outro modo, o que subverte a língua é a forma particular como cada sujeito lida com seu desejo, através da fala, no deslizamento significante que produz. A cadeia significante carrega o desejo sempre, mas há a impossibilidade de ele ser satisfeito, por isso esse desejo desliza infinitamente, interferindo metonimicamente na cadeia. É nos cortes, nos furos da linguagem, que o sujeito emerge através dos sintomas (MEDEIROS, 2011, p.28).

É a fala que permite ao sujeito aparecer. O sujeito concebido na psicanálise é o sujeito do inconsciente, surgido a partir de um efeito do significante. O sujeito

aparece no equívoco, no chiste, no ato falho, no lapso, no sonho. Para o desejo se tornar presente, ele necessita do Outro. A relação do Outro com o sujeito é fundamental, pois permite que ele possa surgir em tal dimensão por meio da linguagem. De tal forma, Lacan entende a fala como demanda, o desejo presentificado nela, efeito metonímico da demanda, pois passa de um significante a outro (MEDEIROS, 2011, p.38).

Cabe ao significante, então, a árdua tarefa de representar o objeto perdido. Nunca reencontrado, a demanda será sempre insuficiente, a busca se dará sempre em novas roupagens. Sendo assim, o desejo opera na metonímia, pois os objetos substitutos manifestam a busca pelo objeto perdido, a parte pelo todo (MEDEIROS, 2011, p.41).

É aí que a fantasia cumpre papel importante, pois marca a relação do sujeito com o objeto. Para que a cadeia de significantes deslize é preciso que haja um resto. O objeto restante desse deslizamento é uma das roupagens do objeto perdido, a falta que impulsiona. É por ser um sujeito de falta que o objeto perdido mobiliza esse sujeito na relação com o mundo, por meio do desejo.

1. 4. 6 Desejo e identificação em discurso

A psicanálise lacaniana dá ao desejo ampla importância nos processos de mudança ou de resistência a mudanças. Se um fenômeno cultural é bem sucedido em interpelar um sujeito – ou seja, em fazê-lo assumir certas (dis)posições subjetivas – isso acontece porque evoca alguma forma de desejo ou a promessa de satisfação de algum desejo (BRACHER, 1993, p.19).

Lacan que diz que o desejo de Um é o desejo do Outro. Ele pode tomar a forma de desejo de ser ou desejo de possuir, correspondendo à divisão freudiana entre libido narcisista e anaclítica. A forma narcisista do desejo se manifesta como amor e identificação, enquanto a forma anaclítica envolve desejo por um gozo que é fundamentalmente diferente. O Outro em questão pode ser tanto o objeto quanto o sujeito, o que Freud distingue como objetivos passivos e ativos da libido. Por fim, o Outro pode ser tanto a imagem de outra pessoa no registro Imaginário, os códigos constituintes da ordem Simbólica ou Outro sexo ou o objeto a do Real, como veremos mais adiante.

Outra importante forma do desejo é a identificação (Ibidem, p.21), uma das principais formas pelas quais os sujeitos são interpelados. Quando Lacan fala de identificação em relação ao desejo, ele dá ênfase à natureza conflituosa dos dois fenômenos: quando a identificação se estabelece como nossa identidade, ela funciona para reprimir todos os desejos que são incongruentes com essa identidade. Mas, como Lacan também indica, identificações também funcionam tanto como causa e efeito do desejo. Seu papel como causa pode ser visto na forma como sujeitos se esforçam para alcançar as qualidades com que se identificaram; como efeito, do fato de que identificações são sempre motivadas – ou seja, elas respondem a um querer-ser.

A identificação, junto com outras formas de desejo, opera em cada um dos três registros da subjetividade: simbólico, imaginário e real. Na cultura, cada um desses três registros se manifesta, respectivamente, em significantes, imagens e fantasias.

1. 4. 6. 2 O Registro Simbólico

Existem quatro caminhos básicos por meio dos quais o desejo se manifesta no registro simbólico.

Os Desejos narcisistas passivos da ordem simbólica envolvem o desejo de que a ordem simbólica ame o sujeito, o valorize, o reconheça, se importe com ele. E sujeitos são amados pela ordem simbólica por conta dos significantes que incorporam.

Lacan chama essas palavras ou expressão a quem as identidades são incorporadas de significantes mestres, que se dão a partir do *M'être a moi même*, ou seja, a partir do anseio por dominar (maitre) a si mesmo ao ser si mesmo para si mesmo – ao ter uma identidade na qual se possa reconhecer a si mesmo e encontrar e ser reconhecido pelos outros. O resultado dessa ânsia é o estabelecimento de um grupo de significantes mestres como o ideal do ego, que se origina na tentativa da criança de ser reconhecida, amada e desejada pelo Outro – a mãe, os pais, os colegas, depois certas figuras de autoridade.

Exercer tais significantes permite ao sujeitos se sentirem bem consigo mesmos, além de fornecer um senso de continuidade e coerência essenciais

para a identidade, já que esses significantes são partilhados, reproduzidos e comunicados.

Os Significantes mestres (Ibidem, p.23) são um dos principais elementos que fornecem ao discurso promissória sobre o sujeito, já que são neles que o sujeito investiu sua identidade com (ou contra) e que possuem, por isso, fortes valores positivos (ou negativos). Eles são aquilo que dá sentido a uma mensagem, que provocam algum impacto ao invés de serem estranhos ao sujeito, tornando um discurso compreensível. Um significante é aquele que representa um sujeito para outro significante. Representa não no sentido de representação, mas no de representativo, isto é, como um avatar.

Quando encontro outro sujeito, são os nossos representantes, nossos significantes que estão se comunicando e negociando entre si. O que ocorre com o nosso senso de identidade é determinado em ampla escala por aquilo que acontece com esses significantes mestres que nos representam, especialmente as alianças e guerras estabelecidas com outros significantes (conforme será visto na análise do objeto em questão).

O simbólico se institui, portanto, como ordem, lugar do Outro, do tesouro dos significantes, da verdade que funda uma subjetividade, a partir do significante Nome do Pai; lugar, portanto, de onde deve emergir o sujeito.

A constituição do sujeito pelo significante se faz através de uma relação circular, porém dissimétrica, e se descreve por duas operações fundamentais: a alienação e a separação. Pelo fato de se constituir pela via do significante, o sujeito está condenado pelo véu da alienação a aparecer sempre nesta divisão: de um lado como sentido, produzido pelo significante, de outro como afanise, esvanecido, eclipsado. O que importa salientar nesta operação é que a alienação ao significante é constitutiva do sujeito, imposta como preço por ser falante (LEITE, 1994, p.41).

Nesta relação, o desejo do Outro está indissociavelmente ligado à estrutura mesma da cadeia de significantes. É nas faltas do discurso do Outro que vem se alojar para o sujeito a questão do enigma do desejo. É por isso que Lacan caracteriza o que se passa aqui como o recobrimento de duas faltas. Dessa forma, a falta é o que há de comum entre o campo do sujeito e o campo do Outro,

de tal modo que o desejo do sujeito deve ser pensado enquanto desejo do Outro. Através da operação da separação constitui-se o campo dos objetos do desejo, cuja dialética é marcado pelo fato de que aí o sujeito não tem resposta direta (Ibidem, p.43).

Um desejo básico que motiva todos os sujeitos na recepção da cultura é o desejo passivo narcisista de ter esses significantes identitários repetidos ou validado por outros, mais especificamente pelo reconhecimento do Outro (masculino, feminino, belo, justo, inteligente, temente a Deus, etc.). Tais significantes, assim como nosso próprio nome, nos dão um senso de substância, significado, de bem-estar quando nos aliamos com eles aos olhos dos outros, satisfazendo nossos desejos passivos narcisistas da ordem simbólica.

A principal maneira com que a cultura opera nos nossos desejos de ordem simbólica é nos permitindo ou nos prevenindo de aproveitar a gratificação passivo narcisista. O que nós procuramos é o domínio repetido dos significantes que nos representam. Discursos que oferecem isso nos fornecem um senso de segurança e de bem-estar, de identidade definida, de que somos significantes, que nossa existência importa. Discursos que falham em oferecer um encontro reconfortante com nossos representativos tendem, em contraste, a evocar sentimentos de alienação e ansiedade e respostas de agressão – incluindo a rejeição ou indiferença ao discurso.

O fato de que o que o Outro simbólico ama é sempre um significante (brasileiro, patriota, honesto) leva o sujeito ao **desejo narcisista ativo**, ou seja, identificação. Desejo narcisista passivo costuma trazer consigo um desejo narcisista ativo de identificar-se com o Outro simbólico ao ponto de incorporar certos significantes.

Essas observações indicam um segundo maior caminho em que a cultura opera com significantes mestres: definindo certos significantes mestres em termos de (ou em oposição à) atributos específicos, evocando o desejo de se identificar com eles como forma de obter reconhecimento oferecido pelos significantes mestres a que se ligam.

Já o **desejo anaclítico ativo** da ordem simbólica envolve o desejo de possuir, como caminho para o gozo, algum objeto que incorpora um significante

específico. O desejo em sua forma anaclítica passivada ordem simbólica envolve o desejo do sujeito de ser desejado pela ordem simbólica como um portador desses significantes mestres (como o desejo de um homem de ser desejado como homem por uma mulher). A cultura opera neste desejo sempre que promete que determinada qualidade ou atributo irá fazer alguém um homem de verdade e assim objeto do desejo do Outro sexo.

A diferença entre esse desejo e a forma narcisista ativa do desejo é que aqui os significantes que carregam valores identitários são esperados para causar desejo no Outro, não amor.

1. 4. 6. 3 O Registro Imaginário

Enquanto a manipulação de significantes que representam o sujeito e os objetos de seu desejo correspondem a muito do impacto de um determinado discurso, dois outros atores – imagens e fantasias – também operam no discurso como parte do seu poder interpelativo total. As imagens derivam seu poder daquilo que Lacan chama de ordem do Imaginário, que é baseada no nosso senso ou imagem de identidade corporal pré-verbal.

A ordem imaginária nunca existe em completa independência da ordem simbólica, já que a experiência da criança é indiretamente estruturada pela ordem simbólica. E quando a criança aprende a falar, a hegemonia simbólica é obtida, com a ordem simbólica reestruturando massivamente a economia psíquica da criança, interrompendo o imediato, a dual relação de sujeito para objeto, impondo um terceiro termo, o significante. O simbólico não pode ser eliminado do imaginário.

A organização da ordem imaginária é erguida na subjetividade individual. A linguagem humana é estruturada em torno de uma escolha de palavras às quais todas possuem relação específica com a vivência do ser humano. É a dimensão imaginária que dá à linguagem humana o seu peso, seus recursos e sua vibração emocional.

Ela é composta do esquema de significado/sentido que surge das nossas experiências corporais de infância, antes de aprendermos a falar. A percepção, a imagem que formamos do nosso corpo, diz Lacan, é o anel, o gargalo por meio

do qual todo o amontoado confuso de desejos e necessidades tem de passar para ser(mos), ou seja, para que sentido por nós como parte de nós mesmos – parte de nosso senso pré-verbal, imaginário de nós mesmos. A ordem imaginária exerce, portanto, um papel crucial na construção da identidade e desejo, e o discurso pode afetar o desejo de alguém e seu sentido de identidade ao operar no registro imaginário (BRACHER, 1991, p.32).

A forma narcisista ativa do desejo do Imaginário envolve amar e admirar a imagem de outra pessoa – ao ponto de desejar ser fisicamente como aquela pessoa. Tal representação é responsável por construir um elemento central do mais rudimentar senso de unidade de ser ou self: o ego físico ideal, o qual é a imagem de si mesmo na qual ele se sente mais consigo mesmo e no qual constitui a sua primeira manifestação do ego. O estágio do espelho se refere a um conjunto de experiências às quais a criança, a despeito do fato dela ainda não ter obtido um interior, uma unificação subjetiva dos próprios movimentos corporais, ainda assim consegue obter um senso de si ao perceber seu próprio corpo e movimento vistos de fora, em um espelho literal ou virtual, o rosto e corpo de outra pessoa.

A fase do espelho é uma identificação, no sentido completo que a análise dá ao termo: a transformação que se dá no sujeito quando ele assume uma imagem. A identificação da ordem imaginária também pode envolver a aquisição de desejos, ao adotar o desejo de outra pessoa. Alguém só apreende e constitui os desejos e impulsos dentro de si ao perceber ao perceber esses impulsos fora de si mesmo no desejo do outro, desejo manifesto na linguagem corporal do outro.

A ordem imaginária do desejo é desde o começo um fenômeno social e até mesmo fictício – uma metáfora que substitui um grupo amorfo de exigências em um impulso mais definido direcionado a um objeto específico. Essa natureza fictícia, metafórica do desejo significa que não existe conteúdo absoluto, intrínseco, essencial do desejo na ordem imaginária mais do que existe na ordem simbólica e que o desejo na ordem imaginária pela operação de imagens nos artefatos culturais.

O desejo em sua forma narcisista passiva da ordem imaginária é desejo de ser admirado ou idealizado pela aparência física, ao ponto de ser amado ou identificado com. Tudo que afirma ou reforça a imagem do nosso corpo nos fornece uma gratificação narcisista, um senso de segurança e valor-próprio. O contrário também se aplica.

A imagem do corpo humano também é a base do desejo anaclítico, tanto **ativo** quanto **passivo**. Isso é bastante evidente no papel do corpo na excitação sexual. A forma anaclítica passiva do desejo na ordem do imaginário envolve a vontade de ser o corpo que a outra pessoa deseja como meio de obter o gozo. Muitas vezes, o desejo de ser fisicamente como outra pessoa é motivado pelo desejo de ser fisicamente desejado por outra pessoa.

1. 4. 6. 4 Registro Real

Para se entender o desejo na ordem do Real é preciso distinguir o real como substrato orgânico da subjetividade constituída por nosso corpo, onde as pulsões são armazenadas, e o Real como o efeito (psico)lógico da ascensão do sujeito à ordem simbólica, à falta irredutível que está no coração da subjetividade e que a fantasia responde (Ibidem, p.41)

A simbolização é um processo que mortifica, que suga a completude do real do corpo vivo. Mas o Real é ao mesmo o produto, o resto, a sobra, o excesso que escapa à simbolização e é, por isso, produzido pela própria simbolização. Em termos hegelianos, o Real é simultaneamente pressuposto e posto pelo simbólico.

É a completude da presença inerte, positividade. Nada está faltando no Real – isso é, a falta é introduzida pela simbolização. É o significante que introduz o vazio, uma ausência no Real. Mas ao mesmo tempo o real é também em si um buraco, um vão, uma abertura no meio da ordem simbólica – é a falta na qual a ordem simbólica é estruturada.

Desejo no Real (Ibidem, p.41) é um esforço para se ater à parte perdida do ser ou do gozo do ser ao possuir o objeto *a*, objeto ou substância associada com o corpo Real ou por meio de ser a si mesmo o objeto *a* que o Outro quer ser ou possuir. O objeto *a* funciona como objeto definitivo ao redor do qual a pulsão se

desloca e sobre o qual a fantasia é construída. Em outras palavras, o objeto *a* figura no discurso como o retorno do ser ou do gozo que é excluída pelos significantes mestres.

Desde o primeiro momento em que nos tornamos sujeitos, ao nos identificarmos com um significante, nós somos solidificados, petrificados pelo significante, reduzidos de forma a sermos nada mais que o significante que nos representa. A parte perdida da vida – a parte que desaparece por trás do significante – é o objeto *a*. Essa situação produz o sujeito dividido \$, cuja divisão é efeito do significante mestre e no qual o significante mestre possui a função de cumprir. O \$, o sujeito dividido, está presente em todos os momentos em que falhamos em nos identificar conosco ou coincidir conosco.

Uma manifestação do objeto *a* é o vão entre o pensar e o ser. O eu que penso nunca coincide completamente com o eu que faz o pensar. As vontades e características que eu tenho como minhas nunca esgotam ou representam adequadamente as forças que constituem meu ser e impulsionam pensamentos e ações – forças que são elas mesmas muitas vezes contraditórias e conflitantes.

Tal exclusão e retorno do gozo deriva primariamente das definições culturais da ordem simbólica do que significa ser homem ou mulher. Pulsões são então o produto no nível do Real de um aspecto de demanda da ordem simbólica: são o resultado do fato de que o Outro demanda certas respostas, incluindo certos desejos, do corpo do sujeito. As pulsões são construídas no Real do corpo do sujeito pela cadeia inconsciente de significantes estabelecidas pelas demandas da ordem simbólica (parentes, colegas e a sociedade, em geral).

Os objetos *a* também representam metonimicamente a totalidade do ser que foi perdida pelo sujeito quando ele se obscureceu por trás do significante que foram eleitos para serem representativos do seu ego ideal. Ele é a causa de todos os desejos, desejo operando precisamente uma função da nossa falta do ser.

A falha das gestalts da ordem imaginária, os desejos da ordem simbólica e as demandas do Outro Real em fornecer absoluta regulação do gozo por meio de uma gestalt transcendental, significante ou objeto, é uma das causas fundamentais da fantasia, na qual o sujeito procura o objeto *a* ou o mais-gozar.

Outra causa fundamental da fantasia é o seu efeito positivo no *a*, o qual deriva dos traços de gozo deixados pelas ações contingentes e arbitrárias do Imaginário, do simbólico e dos Outros Reais no sujeito (Ibidem, p.43).

Esses modos proibidos de gozar estão inscritos no sujeito na forma de fantasia, $\$[a]$, no qual o desejo ($[\]$) do sujeito ($\$$) pelo mais gozar (*a*), um *a* mais de gozo sobre o qual o sujeito busca se ater. A fantasia não só promete o gozo definitivo para o desejo (seja ter ou ser o objeto *a* de alguém), também protege o sujeito de ser engolfado no abismo da desmesura sem sentido da existência humana. A fantasia cumpre esse papel duplo de diversas formas. Assim como desejo nas ordens Imaginária e Simbólica, na fantasia o sujeito pode tomar forma das quatro posições em relação ao objeto *a*, e cultura é cheia de fenômenos oferecendo o objeto *a* em uma ou mais dessas quatro formas básicas.

A fantasia anaclítica ativa envolve possuir, como forma de obter o próprio gozo, o objeto *a* incorporado na outra pessoa, coisa ou atividade. Instâncias óbvias são os fetiches por objetos e os de colecionador, ambas ambicionadas pelo sujeito como uma forma de preencher a falta ou recuperar o gozo perdido.

No discurso, tudo o que funciona para uma audiência como objeto do desejo ou pré-condição para o gozo, assumiu, em alguma maneira, o papel do objeto *a*.

Fantasia anaclítica passiva envolve incorporar o objeto *a* que o outro deseja possuir como meio de obter gozo.

A Fantasia anaclítica passiva deve ser distinguida da **fantasia narcisista passiva**, que é a fantasia de ser o objeto de amor do outro, o objeto que irá preencher o vazio do outro. Nacionalismo é um exemplo desta forma narcisista.

A fantasia narcisista ativa envolve amar ou admirar o objeto *a* em outro e tentar se unir ou se identificar com ele. Essa forma de desejo pode ser vista na procura dos sujeitos sem assumir vozes, maneirismos e estilos de pessoas que parecem descoladas. Essas estrelas e celebridades parecem ter transcendido os limites da ordem simbólica e parecem possuir o gozo pleno. Tal papel é evidente na análise do objeto, a seguir.

1. 4. 7 Os quatro discursos

Em seu seminário 17, *o avesso da psicanálise*, Lacan concebe um modelo contendo aquilo que entende como sendo as quatro estruturas fundamentais do discurso, os quais produzem, respectivamente, quatro efeitos sociais: 1) educar e endocrinar; 2) governar e comandar; 3) desejar e protestar; 4) Analisar, transformar, revolucionar. São eles, respectivamente, o discurso da Universidade, do Mestre, da Histórica e do Analista.

Os diferentes efeitos produzidos por esses discursos resultam de diferentes papéis ou posições ocupadas em cada discurso por quatro fatores psicológicos: conhecimento, ideais, auto-divisão e gozo (*jouissance*). Esses quatro fatores principais envolvidos na produção e na recepção de qualquer texto ou discurso são significantes mestres (S1), a rede de significantes ou sistemas de conhecimento (S2), o Real que é simultaneamente excluído e produzido pelo sistema de conhecimento e seus significantes mestres (a), e o sujeito dividido (\$), fraturado entre a identidade a qual é interpelado (S1) e o mais-gozar (a), o gozo sacrificado ao assumir tal identidade.

As quatro posições que esses fatores podem ocupar são os seguintes:

Enunciador Receptor

Agente ► Outro

Verdade < Produção

As posições da esquerda designam os fatores ativos no sujeito que está enunciando ou emitindo a mensagem, enquanto as posições da direita são ocupadas pelos fatores ativados no sujeito que recebe a mensagem. A posição superior de cada um dos lados representam os fatores manifestos; já os de baixo, os latentes, implícitos ou reprimidos. Mais especificamente, a posição superior esquerda é o lugar da agência ou dominância; é ocupada pelo fator mais ativo ou óbvio de um discurso. A posição inferior esquerda é o lugar da verdade escondida – ou seja, os fatores que dão suporte, terreno e ascendência ao fator dominante, ou que constitui as condições para sua possibilidade, mas que são reprimidas por ela.

No lado direito, lado do receptor, a posição superior é designada como a do Outro, a qual é ocupada pelo fator no sujeito que recebe a mensagem que é

trazido para ação pelo fator dominante na mensagem. A ativação desse fator é pré-requisito para a recepção e compreensão de determinada mensagem ou discurso.

1. 4. 7. 2 O discurso da Universidade

S2 – a

S1– \$

Nós começamos a nossa carreira acadêmica como estudantes, ocupando a posição de a, receptores do sistema de conhecimento (S2). Sujeitados nessa posição por um sistema de conhecimentos/crenças totalizador, nós somos levados a produzir nós mesmos como sujeitos (alienados) (\$) desse sistema.

Nossa posição como a apenas dá continuidade à posição em que nascemos. Antes mesmo de sabermos falar – antes mesmo de nascermos – nós ocupamos a posição de receptores do discurso, e o fazemos sob a forma de a, como a ainda não assimilada peça do Real que é o objeto dos desejos daqueles ao nosso redor, particularmente de nossos parentes, para os quais a criança comumente funciona como o objeto a que promete compensar pela falta do Outro e, dessa forma, o nosso vazio também.

A nossa experiência pré-verbal de nós mesmos e do mundo, mediada como é pela ações daqueles que nos cuidam, é particularmente determinada pelo sistema de conhecimento e crenças e pela posição que eles atribuem a nós nesse sistema, falando ou pensando em nós, por exemplo, como filho ou filha, atleta ou princesa etc. Numa segunda instância, significa que quando começamos a entender a linguagem e a fazer uso dela, nós temos de desenvolver o nosso senso de nós mesmos (nossa identidade) para fora da posição de sujeito tornado disponível pelos significantes do sistema S2.

Dado o poder totalizador do discurso da Universidade, o sistema, é crucial pensar as formas mais eficazes de se contrapor ao discurso. Um fator que faz o discurso da Universidade tão podEroso e tirânico é a força dos seus significantes mestres, que operam, na maioria das vezes, sorrateiramente.

Já que o significante mestre domina (clandestinamente) o discurso da Universidade, este discurso é subserviente ao discurso do Mestre. A Universidade funciona como um avatar do discurso do mestre, promulgando seus significantes mestres escondidos por trás do conhecimento sistemático.

1. 4. 7. 3 O discurso do Mestre

S1 – S2

\$ – a

O discurso do mestre é visível nos vários discursos que promovem algum tipo de coerção. O discurso do mestre promove consciência, síntese e autoequivalência ao instituir o domínio dos significantes mestres (S1), que ordenam o conhecimento (S2) de acordo com os próprios valores e mantêm a fantasia em uma posição reprimida e subordinada.

O aspecto estrutural mais saliente no discurso do Mestre é o domínio do significante mestre S1. Quando alguém ouve ou lê tal discurso é forçado, para compreender a mensagem, a concordar com o poder e ou autoridade moral aos significantes mestres proferidos e a referir todos os outros significantes de volta a esses significantes mestres (O que é ser homem/o que é ser mulher, ser macho, ser mãe). Ao fazer isso, o receptor da mensagem cumpre a função do conhecimento (S2) e seus significantes mestres (S1). Como resultado do cumprimento dessa função, o receptor produz a, o mais-gozar, isto é, o excesso de satisfação que é suprimido, não mais a ser aproveitado, com o qual não possui lugar nem na subjetividade do mestre (S1) nem no sistema de conhecimento e crenças (S2) cumpridos pelo receptor em resposta aos significantes mestres (S1).

O discurso do Mestre, no entanto, restringe esse a, a causa insimbolizável do desejo, ao receptor, que não possui voz (nem legitimação da sua própria subjetividade, escravo, aquele em posição desempoderada). O falante, ou mestre, é negligente (oblivious) à causa do seu próprio desejo (a) e suprimiu a sua própria auto-divisão (\$), como experimentado estados subjetivos de vergonha, ansiedade, falta de propósito e frustração. O falante se identifica de

maneira tão bem sucedida com seus significantes mestres que ela de fato acredita ser inteira, não dividida, auto-idêntica (*M'être à moi même*).

Ao cumprir a função de mestre – em ser *M'être à moi même* – o falante perde algo: o *a*, a causa do seu desejo. Dessa forma, a essência da posição de mestre é ser castrado: um certo gozo é negado a ele. O discurso do mestre é único nesse quesito. É o único dos quatro discursos a excluir a fantasia, a qual consiste em precisamente no fato da ordem simbólica se dar contada relação do *a* com o sujeito que é sujeitado ao significante. No discurso do mestre, o falante desconhece as razões pelas quais promove os seus significantes mestres. Totalmente absorto da sua falta de ser, ou da causa do desejo, que os significantes mestres tentam suprimir.

1. 4. 7. 4 O discurso da Histérica

No discurso da histérica, a divisão subjetiva (\$) assume a posição de domínio.

\$ – S1

a– S2

O discurso tem esse nome por ser a instância mais óbvia da neurose histérica, cujos sintomas físicos se manifestam na recusa do sujeito de incorporar – literalmente, dar o seu corpo ao – os significantes mestres que constituem as posições do sujeito que a sociedade – por meio da linguagem – dispõe aos indivíduos.

A estrutura histérica também caracteriza outros discursos envolvendo resistência, protesto ou queixa – dos blues dos escravos, aos lamentos líricos dos poetas, à retórica iconoclasta dos revolucionários, aos sermões a ferro e fogo da pregação puritana (o pecado palavra escolhida para designar o *a*). A estrutura histérica atua sempre que um discurso é dominado pelos sintomas do falante – ou seja, seu modo conflituoso de obter gozo, um conflito manifesto (em experiências como vergonha, ansiedade e desejo) como um falha do sujeito (\$) em coincidir com ou de estar satisfeito com o gozo sublinhado pelos significantes mestres ofertados pela sociedade e abraçados pelos ideais do sujeito.

Apesar da recusa em seguir determinados significantes mestres, no entanto, o sujeito histórico permanece em solidariedade com significantes mestres enquanto tais. Essa solidariedade se manifesta na busca por um objeto que irá satisfazê-lo, no desejo de ansiedade por segurança e estabilidade, na busca de falta de significado por significado ou identidade e na vergonha em não coincidir com o ideal.

Todos os discursos, incluindo o do analista tem um lugar para os significantes mestres. O problema com o discurso da histórica é a sua demanda aos outros por significantes mestres ao invés de produzir um si mesmo.

Como o esquema de Lacan indica, o S1 no discurso da Histórica está no lado do receptor, que é chamado para responder a mensagem histórica do sujeito ao fornecer um significante mestre S1, um sentido (meaning) seguro que irá superar a ansiedade e dar um senso de estabilidade, significado e identidade respeitável. Tais respostas são dadas conselheiros, terapeutas e padres para os indivíduos; pela publicidade e retórica política para as massas desejosas. Embora tragam conforto, históricas permanecem alienadas ao demandar significantes mestres ao invés de produzi-los.

Já o receptor da mensagem histórica também é alienado ao ser convocado para produzir significantes mestres e conhecimento em resposta a divisão do Outro (\$) ao invés de uma resposta para o seu próprio desejar ser (a).

1. 4. 7. 5 O discurso do Analista

$a - \$$

$S2 - S1$

É apenas no discurso do analista que o sujeito está em posição de assumir sua própria alienação e desejos e se separar dos significantes mestres dados e produzir seus próprios significantes, ou seja, ideais e valores. Segundo Lacan, é o discurso do Analista quem oferece o meio mais efetivo de atingir mudança social ao contrapor a tirania social e psicológica exercida pela linguagem. O discurso do Analista promove mudança social ao colocar na posição dominante do emissor o *a* pertencente ao receptor da mensagem ou analisando – precisamente aquilo que é excluído de simbolização e suprimido pelo discurso

do mestre. Dessa forma, o discurso do analista interpela o analisando a reconhecer e lidar com a parte de si excluída da simbolização, ao ponto de produzir novos significantes mestres em resposta a isso.

Quando uma pessoa começa a análise – geralmente por que sente irrealizado ou infeliz em algum aspecto de sua vida – a análise procura a causa do desconforto do paciente em conflitos internos entre, de um lado, a identidade (S1) que o paciente assumiu e que tentar manter e, do outro lado, um desejo inconsciente pelo gozo (*a*), que é excêntrico e incomensurável por essa identidade assumida. O foco da análise é ajudar o paciente encontrar, reconhecer, identificar com essa parte excluída de si, o *a*.

Esse processo possui duas etapas básicas, as quais Lacan se refere como alienação e separação, o que envolve a dissolução e a reformulação de identificações em um ou mais dos três registros.

O esquema do discurso do Analista foca no segundo passo, a separação dos significantes que promovem a alienação do sujeito. Antes, no entanto, é preciso mapear ou identificar os significantes mestres que constituem as identificações alienantes.

A análise geralmente começa com o paciente falando o discurso da universidade, relatando sua história pessoal e reflexões sobre essa história, com conhecimento ocupando a posição de domínio. Tal discurso se constitui como uma maneira de se prender e consolidar o próprio ideal do ego ao se apresentar como alguém digno do amor e da aprovação do analista, amor que irá reforçar o ideal do ego ao gratificar os desejos passivos narcisistas do paciente.

Cabe ao analista não fornecer essa gratificação passivo narcisista que o analisando busca e, ao invés disso, ajudá-lo a reconhecer os elementos alienantes do seu ideal do ego, ou seja, perceber que tudo aquilo que ele gosta a respeito de si mesmo, que todos aqueles atributos que são tomados como a essência de si são, no nível do significante, uma ilusão, um embuste.

1. 5. HERANÇA E DÍVIDA DOS PROGRAMAS

Se a década de 60 representou o ápice da produção do programa estruturalista, com muitos de seus textos fundadores e refundadores, a década

seguinte marca o reconhecimento de seus principais autores dentro da academia francesa. Em sua maior parcela, eles ainda ocupavam posições marginais. Isso muda radicalmente com a contestação estudantil de maio de 1968. Dos quatro mosqueteiros do programa estruturalistas, como eram conhecidos, apenas Lacan não ingressa no *Collège de France*. Foucault é admitido em 1970, Barthes em 1975. Lévi-Strauss já fazia parte do corpo docente desde 1959.

A Universidade moderniza-se, cânones são postos em xeque e o tradicionalismo acadêmico, cuja representação máxima era Sorbonne, sofre enormes transformações. Mas a assimilação do programa pelos estudantes de maio não é feita sem questionamentos. O estruturalismo, atingido pela história, reencontra-a para desconstruí-la.

É especialmente a produção dos pós-estruturalistas, ou neoestruturalistas, que é melhor recebida. As categorias globalizantes são submetidas então a uma crítica desconstrutora e pluralizadas sistematicamente. No lugar de um centro organizador, esquemas relacionais com suas múltiplas ramificações. O signifiante é empoderado em relação ao significado, o desejo em relação à norma, o múltiplo ao um, o Outro em relação ao único, o diferente ao Universal.

A década de 80, no entanto, marca o crepúsculo dos deuses. Barthes morre em 1980, atropelado poucos meses depois de entrar em depressão profunda pela morte de sua mãe. Althusser assassina sua esposa em 1980 e é internado em um hospital psiquiátrico até falecer, uma década depois. Lacan morre em 1981. Pêcheux no ano seguinte. Foucault em 1984, abatido pelo HIV. Alguns deles em plena atividade, deixam inacabadas muitas de suas mensagens. Autores que se empreenderam em um projeto ambicioso para as ciências humanas, muitas delas nascentes e que representaram o pensamento no que ele há de mais fértil, de mais exigente.

Com Foucault desaparece a própria encarnação das esperanças políticas e das ambições teóricas de toda uma geração. Ele não foi um chefe de escola nem um defensor das fronteiras de uma determinada disciplina. Muito mais do que isso, ele era o receptáculo genial de sua época: estruturalista nos anos 60, individualista nos anos 80. Um olhar de excepcional acuidade desaparece então da paisagem intelectual, o olhar de alguém que estava sempre no centro da atualidade, alguém que soubera se adaptar a um novo modo de problematização que procurava ultrapassar as aporias do programa estruturalista, do qual

continuava sendo, fosse como fosse, uma das principais figuras. Crítico sem igual dos preconceitos e dos chavões, também ele deixava nesses anos 80 uma multidão de fiéis sem voz, tanto mais que estes não pertenciam a nenhuma confraria (DOSSE, 1994, p.432).

A morte de seus principais autores não representou o fim do programa. Muitos dos seus métodos (gramatologia, desconstrução, arqueologia, genealogia, semioanálise etc.) ainda são utilizados para analisar e teorizar sobre diferentes meios (a leitura, a escrita, o ensino, a televisão, a internet, as artes visuais, as artes plásticas, o cinema, a comunicação eletrônica etc.) e instituições (a família, o Estado, a prisão, a clínica, a escola, a fábrica, as forças armadas, a Universidade). A tarefa de expor de que forma as estruturas socioculturais exercem seu papel na formação do sujeito ainda é válida e necessária, mesmo e até por conta de todas as transformações sociais. Questionar os pressupostos universalistas da racionalidade, da individualidade, da autonomia e da autopresença e pensar as possibilidades de diferença e diferenciação do sujeito frente ao poder coercitivo das estruturas são tarefas que também se fazem fundamentais em uma pesquisa acadêmica.

Da mesma forma, faz-se necessário problematizar na própria tese os aspectos produtivos que a constituíram. Os estruturalismos estão identificados com o conjunto da história intelectual francesa da segunda metade do século XX. Muito do fascínio inicial pelo programa, que carregava consigo a promessa de unificar o campo das ciências humanas em um modelo global de universidade e pesquisa, estava relacionado ao estado em que se encontrava a academia, especialmente nas ciências humanas e sociais. As metodologias particulares que se seguiram, bem como as concorrências entre disciplinas e autores (a relação entre Lacan e Derrida e entre a psicanálise a filosofia encarnada por eles é exemplo disso), as batalhas por lideranças, as hegemonias, as alianças, os conflitos entre modernidade e tradição foram todos significativos desse período, e exerceram influência na produção intelectual e na recepção desses autores.

Da mesma forma, cumpre compreender e questionar o atual momento da produção intelectual. Regida por ideais de gestão, planejamento e proficiência, a academia brasileira tem passado da condição de instituição para a de organização social. Uma Universidade muitas vezes tecnocrata, regida por

princípios de administração neutros, indiferentes à natureza e a especificidade da vida acadêmica.

Currículos alterados para se adaptarem às exigências do mercado, separação cada vez maior entre docência e pesquisa (e a própria instrumentalização dessa). Teses cujos capítulos serão estripados para converterem-se em artigos e atenderem assim às demandas de produtividade e eficiência impostas às e pelas pós-graduações. Cursos e coordenadores que passaram a ter como objetivo vencer uma competição débil com seus supostos iguais, medida pela eficácia e competência a partir de critérios supostamente objetivos – a quantidade de publicações (e a nota auferida às revistas em questão) – participação em colóquios e seminários etc. Uma Universidade que opera, mas não age, corpo docente e funcionários entendidos como custeio e não esteio.

Pesquisa exige reflexão, questionamento, crítica, criação. O aumento das horas-aula dos professores e a diminuição do tempo para mestrados e doutorados vão na contramão de todas essas exigências, assim como a ausência de um questionamento interno mais profundo sobre função exercida na academia e seu lugar de fala como instituição. Essas são questões fundamentais para um País cujos alunos de ensino superior saltaram de quinhentos mil para sete milhões entre 2005 e 2015. Uma universidade forte forma os homens transformadores do sistema; uma universidade fraca programa homens para o sistema que deveria ser transformado. O que queremos fazer quando fazemos nossas teses? Quem e como buscamos formar no exercício de nossa docência?

Outro ponto é pensar a maneira com que nos utilizamos dos autores e de suas teorias. Em *Crítica da Razão Cínica* (2011, p.15), Sloterdijk indaga como Kant reagiria ao conhecer, duzentos anos depois, os usos feitos de seu pensamento. Da mesma forma, de que Foucault falamos quando falamos de Foucault, se o que fala da arqueologia difere do da genealogia, que difere do Foucault em sua última fase, voltada à ética? O mesmo para Sartre, para Barthes, para Lacan e para tantos e tantos outros. Como fazer uso dos arcabouços teóricos que fundamentam nossos objetos sem observar a vivacidade de sua construção, com erros, hiências, retornos, vazios?

Talvez a herança mais importante dos estruturalistas e pós-estruturalistas para o pensamento (e em sentido mais estrito para a construção do objeto desta tese) não sejam respostas dadas, mas as questões a que se propuseram a responder e como o fizeram.

Subsistem conquistas essenciais. Para apreciá-las, importa fazer a separação entre o que é circunstancial, o que resulta de uma resposta de vocação científica a um período preciso, ultrapassado, e, por outro lado, os avanços incontornáveis realizados graças à efervescência teórica desse período estruturalista. À semelhança da história do homem enquanto indivíduo, a de um paradigma dominador segue o curso de uma temporalidade que o conduz às alturas, depois conhece a hora dos rendimentos decrescentes, para em seguida reencontrar o leito mais calmo de uma história lenta e silenciosa. Portanto, não se deve crer que toda essa agitação foi vã, que o fogo de artifício oferecido não passou de um astucioso engodo (DOSSE, 1994, p.455).

A preocupação com o rigor, a ênfase sobre a ideia de estrutura, a crítica radical do *logos* e a instauração do simbólico como instância capital são essas conquistas essenciais. Pensar a falta como condição essencial à estrutura também. Cada autor buscou, a seu modo, estabelecer um grau zero, seja do mito, do parentesco, da escrita, da fonologia. É dessa posição que parte a análise das estruturas. Denota-se daí a importância dada ao inconsciente em suas formulações teóricas. É a partir dessa indiferenciação originária que se desenvolvem as lógicas estruturais e se legitima a busca de uma causalidade estrutural em Althusser, de uma causalidade metonímica em Miller ou de um sistema binário de diferenças em Jakobson e Lévi-Strauss (DOSSE, 1994, p.486). É essa falta, esse inatingível, essa *différance* que se vê subitamente projetado para o centro do espaço estrutural que desenvolve um pensamento do espaço com seus limites, suas obras, seus lugares de conexão, instituindo uma relação entre a estrutura e sua atualização, e não mais a passagem de uma estrutura para uma outra, de um momento para um outro.

Quanto ao objeto, cumpre assumir previamente alguns entendimentos e pontos de apoio, conforme amplamente discutidos e revisados neste capítulo, a saber:

a) A arbitrariedade do signo. A questão pode ser remetida ao diálogo entre Crátilo e Hermógenes (PLATÃO, 1988), quando discutem se o nome seria naturalmente determinado à coisa ou se a nomeação é da ordem da cultura, arbitrária à coisa em si. Aquele se posiciona a favor do primeiro argumento,

Hermógenes a favor do segundo. Sócrates intervém em dois momentos. Primeiro, para argumentar que o nome é o resultado sonoro de uma produção que imita a coisa imitada (PLATÃO, 1988, p.105). Depois, para defender que o nome é o produto de uma *poiesis* que fundamenta uma trama entre os nomes e significados (PLATÃO, 1988, p.153). A acepção incorporada, no entanto, é a construída inicialmente por Saussure e reformulada por Lacan e Derrida, enfatizando a primazia do significante sobre o significado. Quando se observa as diferentes concepções e julgamentos a respeito das representações pornográficas ou eróticas ao longo da história, bem como suas infinitas possibilidades, a contribuição deste conceito se faz fundamental.

b) As relações de produção e de consumo, bem como o capital simbólico, por meio das contribuições de Althusser, Bourdieu, Baudrillard e outros. A pornografia é uma indústria multibilionária. A compreensão dos seus aspectos produtivos, do público consumidor e do objeto que a constitui é tarefa imprescindível para se pensar de que forma e com que peso se dão as representações pornográficas, bem como as possibilidades de representação que fujam àquilo que interposto por esta indústria.

c) A dicotomia entre estrutura e sujeito em sua formação. Ao se revisar os conceitos do programa estruturalista, observa-se este constante movimento entre a força suprema da estrutura, como nas primeiras do sujeito de Foucault, em que pensava em um sujeito assujeitado, fruto das relações de poder, e um caminho mais próximo da fenomenologia de Husserl, valorizando a capacidade de autonomia. Entender essa construção social do tesão é tarefa necessária, bem como todas as possibilidades que ultrapassagem o poder das representações no entendimento que o sujeito tem do sexo, do prazer, do erótico e do pornográfico.

d) O papel do desejo na constituição do sujeito, a partir da formulação de Lacan e de revisitações em Zizek, Bracher, Safatle e outros. A teoria lacaniana é bastante válida como crítica ideológica ou crítica da cultura, pois fornece os meios de explicar como um determinado texto, discurso ou imagem *move* as pessoas. Uma razão pela qual a teoria dos quatro discursos é capaz de ultrapassar outras abordagens (e por esta razão que será usada como modelo

de análise das representações) é que a formulação dos quatro fatores cardeais do discurso – sistemas de conhecimento, significantes mestres, sujeito alienado e o restante – une a estrutura psíquica, o terreno das motivações, com fenômenos semióticos e estrutura discursiva em um único modelo. Esta síntese permite uma análise do discurso que observa cada fenômeno linguístico e discursivo em termos do papel que pode exercer em todo espectro de funções psicológicas e sociais e estruturas que sublinham as motivações humanas em vários planos, incluindo identidade, identificação, ideais, valores, alienação, ansiedade, vergonha, desejo e fantasia.

Uma segunda vantagem é a sua estrutura rigorosamente dialógica, a qual estabelece conexões determinantes entre fatores linguísticos dominantes e subordinados para os emissores de uma mensagem e fatores dominantes e subordinados que determinado discurso invoca do receptor. Ao nos fazer identificar os elementos dominantes de um discurso (S1, S2, \$ ou a), o modelo de Lacan nos informa que devemos procurar 1) os fatores reprimidos no emissor do discurso e 2) os elementos que os receptores do discurso são chamados para a) assumir ou representar e b) produzir.

e) As possibilidades de diferenciação e de diferença, pelas contribuições de Deleuze, Guatari e Derrida.

f) A falta intrínseca a estrutura.