



OMNIA MUNDA MUNDIS

PARA OS CASTOS TUDO É CASTO: A EROTIZAÇÃO DOS CORPOS E
A EXPERIÊNCIA DA PORNOGRAFIA AMADORA NAS ESFERAS TELEMÁTICAS

CARLA SOARES FARIA



BELO HORIZONTE

2010



Créditos da capa: Ilustração do livro *Histoire de Dom B... portier des Chartreux*, retirado do site www.ericabibliophile.com

CARLA SOARES FARIA

PARA OS CASTOS TUDO É CASTO

A erotização dos corpos e a experiência da pornografia amadora nas esferas telemáticas

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Área de concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea
Linha de Pesquisa: Meios e Produtos da Comunicação
Orientador: **Prof. Dr. Carlos Magno Camargos Mendonça**

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Belo Horizonte
2010

RESUMO

Analizamos neste trabalho a textualidade dos corpos mostrados na pornografia amadora. Diante desse material, o movimento proposto revela-se na seguinte pergunta: Afinal, a quem pertence o domínio discursivo quando a pornografia vai para a rede? O que esse material nos diz da nossa própria concepção cultural sobre os corpos sexualizados, sobre a sociedade contemporânea e sobre o consumo cultural das imagens? Em que medida a construção de um significado subjetivo para a experiência erótica pode ultrapassar aquilo que nos é dado previamente como erótico ou pornográfico? Para isso, elegemos um site, o *Diário da Putaria* (www.diariodaputaria.com), e empreendemos uma análise dos textos verbo-visuais e das conformações do dispositivo. Nessa experiência dos corpos erotizados exibidos nas páginas da web percebemos os usos dos domínios discursivos estabelecidos pelos leitores e visitantes do Diário da Putaria. Esse corpo vai adquirindo textualidade a partir do encontro das várias instâncias possíveis no dispositivo *site*: a narração inicial, as dimensões conotativas e denotativas das imagens, os comentários; poses, gestos, o recorte das imagens, a escolha das palavras usadas. O modo como os corpos constroem uma erotização é visível numa série de artefatos que circulam nas esferas midiáticas e é a repetição desses lugares que condiciona seus significados. *Para os castos, tudo é casto*: percebemos que o discurso reforça a lógica instituída. Aos olhos de quem passeia pelo Diário da Putaria – ou mesmo outros sites do gênero – não se vê muito além dos valores heteronormativos, da sociedade de consumo, entre outros. As lentes que os leitores parecem usar para fruir a pornografia não traz a transgressão que a princípio poderíamos supor, mas apenas mais do mesmo: uma conservação de ideias, valores, caminhos.

Palavras-chave: corporalidade; pornografia; erotismo; experiência; dispositivo.

Índice

Introdução – Os pequenos prazeres	p. 1
Capítulo 1 – A experiência e a erótica	p. 5
1.1. O efeito pornográfico	p. 12
1.2. Público e Privado: a proliferação de imagens	p. 16
1.3. Experimentando a comunicação	p. 21
1.4. Subjetividade	p. 26
Capítulo 2 – Corpo, versão 2.0	p. 31
2.1. O pensamento contemporâneo	p. 35
2.2. Os dispositivos informacionais	p. 38
2.3. As novas tecnologias médicas e de fármacos	p. 40
2.4. Atualizações para o corpo	p. 47
Capítulo 3 – Pornólogos	p. 50
3.1. Das elites para as massas	p. 55
3.2. <i>Homos oeconomicus</i> e cultura de consumo	p. 59
3.3. Um exemplo da pornografia contemporânea	p. 65
Capítulo 4 – Corpo(s) anônimo(s) se mostra(m)	p. 71
4.1. Sobre o método	p. 77
4.2. Empíria	p. 79
4.3.1. A campeã	p. 86
4.3.2. Esposa carioca	p. 93
4.3.3. O sorriso de Julieta	p. 101
4.3.4. Juliana e a estética do cotidiano	p. 107
4.3.5. O corpo convida	p. 112
4.3.6. Bonequinha de luxo	p. 119
Conclusão – Notas de percurso	p. 127
Referências bibliográficas	p. 131

Introdução

Os pequenos prazeres

Para os outros, o universo parece honesto. Parece honesto para as pessoas de bem porque elas têm os olhos castrados. É por isso que temem a obscenidade. Não sentem nenhuma angústia ao ouvir o grito do galo ou ao descobrirem o céu estrelado. Em geral, apreciam 'os prazeres da carne', na condição de que sejam insossos.

(Georges Bataille, História do Olho)

Este trabalho dissertativo é o resultado da pesquisa empreendida durante o curso de mestrado do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais. Partimos de uma primeira proposta que consistiu na análise de material pornográfico produzido por sujeitos comuns e publicado na Internet. Sujeitos sem nome, corpos anônimos; não os reconhecemos para além disso, mas nossa busca perpassa o lugar da marca do próprio que cada um desses sujeitos traz em seus corpos e a comunicação que deles emana, seja no gesto congelado das imagens ou no gesto das mãos digitando para expressar-se verbalmente. Diante desse material, o movimento proposto revela-se na seguinte pergunta: Afinal, a quem pertence o domínio discursivo quando a pornografia vai para a rede? O que esse material nos diz da nossa própria concepção cultural sobre os corpos sexualizados, sobre a sociedade contemporânea e sobre o consumo cultural das imagens? Em que medida a construção de um significado subjetivo para a experiência erótica pode ultrapassar aquilo que nos é dado previamente como erótico ou pornográfico?

Para isso, é preciso compreender as estratégias discursivas utilizadas nos textos verbo-visuais da empiria analisada. Esse discurso possui uma incidência direta no modo como se operam os controles exercidos pelas imagens midiáticas, especialmente porque consideramos que existe uma “educação midiática do erótico”, que muitas vezes pode ser entrevista nos discursos, sejam eles verbais ou não. Poses, gestos, o recorte das imagens, a escolha das palavras usadas: o modo como os corpos constroem uma erotização é visível numa série de artefatos que circulam nas esferas midiáticas e é a repetição desses lugares que condiciona seus significados. Se há essa repetição ritualizada dada pela educação midiática do erótico, ela existe por essa significação que o corpo encarna e é por isso que nos interessa perceber o

corpo nessa circulação simbólica da fantasia enquanto experiência. Essas especificidades, para além da encarnação nos corpos, também estão dadas pelas possibilidades dos dispositivos midiáticos, dispositivos estes que também são responsáveis por modificar nossa maneira de perceber a materialidade do discurso pornográfico nas imagens verbo-visuais.

Para darmos conta dessas questões que parecem tão pungentes, começamos por trabalhar com a ideia de uma erótica – no lugar de um erótico. A erótica, como no livro de Bataille que serve de epígrafe a esta introdução, mostra a obscenidade em objetos prosaicos, como o grito do galo ou as estrelas no céu. A erótica é a possibilidade gregária de mim com o outro; a possibilidade de uma comunhão. São os pequenos prazeres, como o de compartilhar algo e sair de si, colocando-se no mundo das relações. É estabelecer uma ligação com o corpo social demarcando um espaço íntimo, próprio, e ao mesmo tempo favorecendo conexões. A erótica pode ser entrevista na metáfora do pôr-do-sol de Merleau-Ponty: do mesmo modo que não conseguimos distinguir o exato momento em que o amarelo se torna laranja, assim também é difícil delimitarmos até onde se coloca o eu e o outro. E no erotismo, especificamente, o objeto investido dessa qualidade agregativa da erótica é o corpo. Assim, quando nos detemos na questão do erótico, estamos tomando por objetos o corpo e o desejo, o transe entre a fruição e a destruição.

Nesse sentido, partimos nesta pesquisa para a tecelagem inicial de um fluxo entre alguns conceitos. Foi a partir dessa concepção de erótica que estabelecemos um fluxo teórico entre a experiência e a subjetividade, e para compreendê-los é impossível desvincula-los do corpo, *locus* inicial de toda experiência comunicativa. O resultado desse entrelaçamento pode ser visto no primeiro capítulo, *A erótica e a experiência*.

Ao final do primeiro capítulo ficou evidente a necessidade de um aprofundamento na questão da corporalidade, que embora permeasse toda a discussão nele empreendida – justificando inclusive a inserção desta temática no campo da comunicação – não aparece de maneira mais detida. Assim, nossa discussão sobre o corpo aparece no capítulo dois, *Corpo versão 2.0*. Não é nosso intuito construir uma teoria do corpo, mas sim compreendê-lo dentro de um processo sócio-histórico de construção dos seus significados e de suas possibilidades textuais. Partimos da divisão corpo-mente estabelecida por Descartes para chegarmos à reflexão contemporânea sobre o corpo e as imbricações entre essas duas instâncias. Nossa orientação foi no sentido de percebermos algumas questões contemporâneas que tiveram grande impacto na maneira como entendemos nossa própria experiência corpórea, pois isso

afeta nossa vivência enquanto corpos textualizados em sua sexualidade.

Desaguamos então na questão destes corpos revestidos pelo sexual: os corpos erotizados da pornografia. Fizemos uma pequena incursão descritiva pela história da pornografia, procurando tingí-la com uma visão analítica sócio-política do processo, um entendimento que nos parece fundamental para perceber a configuração adquirida pela pornografia contemporânea, caracterizada por sua produção pautada pela indústria cultural e pelos ditames do consumismo. Assim, produzimos um pequeno ensaio analítico de dois produtos midiáticos pornográficos disponíveis na rede de computadores, o que nos permitiu aprofundar e adensar as noções percebidas no pornô em nossos dias. Esses seriam, portanto, os assuntos trabalhados no terceiro capítulo, *Pornólogos*.

Por fim, é no nosso último capítulo que delimitamos a empiria, o recorte e a metodologia com a qual trabalhamos para esclarecer nossa questão. Chamamos a atenção para os modos de interação do corpo, dos seus usos e significados no fluxo da experiência cotidiana. Qual é o modo de aparecimento do corpo nesse ambiente? E o que esses corpos erotizados nos dizem? Como esses *Corpo(s) anônimo(s) se mostra(m)*? Para isso, selecionamos um recorte no site Diário da Putaria (www.diariodaputaria.com), para nele incidirmos nosso olhar com o intuito de melhor compreendermos essa visibilidade dos corpos erotizados dentro dos textos verbo-visuais que nos aparecem nos dispositivos telemáticos. E, por estarmos falando de uma educação midiática, demarcamos a necessidade da busca de referências para contraste.

Nosso percurso chega até aqui, não sem trazer os pequenos prazeres da descoberta. *Para os castos, tudo é casto*: percebemos que o discurso reforça a lógica instituída. Aos olhos de quem passeia pelo Diário da Putaria – ou mesmo outros sites do gênero – não se vê muito além dos valores (heteronormativos, da sociedade de consumo, entre outros). As lentes que os leitores parecem fazer uso para fruir a pornografia não traz a transgressão que a princípio poderíamos supor, mas apenas mais do mesmo: uma conservação de ideias, valores, caminhos. Assim, para os que pensam sujo, também tudo é sujo.

Nosso intuito com a pesquisa é deixarmos – em alguma medida – de termos os olhos castrados. Cremos ser impossível descrever um sistema significativo coerente e completo, uma vez que os sistemas estariam sempre mudando. Assim, ao invés de tentar discernir o que torna os fenômenos culturais compreensíveis, consideramos que os sistemas de significação não existem independentemente do sujeito como objetos de conhecimento, mas são *estruturas*

para os sujeitos. Não somos propriamente sujeitos de linguagem, mas sim sujeitos à linguagem. Ao reconhecermos essa escritura dos sentidos, é possível tentar perceber o modo como essa expressão discursiva de uma erótica do corpo se inscreve no cotidiano dos sujeitos. Esse entendimento, em última instância, nos mostra que qualquer que seja a natureza que conferimos aos liames sociais, os jogos de linguagem – qualquer que seja ela – são sempre exigidos para que haja sociabilidade. Cremos que é justamente a consciência desta afinidade que nos possibilitará estabelecer uma relação menos ingênua com a linguagem.

Capítulo 1

A experiência e a erótica

O que é o amor?
A necessidade de sair de si
O homem é um animal adorador
Adorar é sacrificar-se e prostituir-se
todo amor é também prostituição

(Baudelaire, Meu Coração Desnudado)

É difícil ficar alheio à provocação acionada por Baudelaire . O amor, ou o erotismo (vale ressaltar que no texto de Platão as duas palavras eram usadas indistintamente) nos falam dessa necessidade do encontro, do sair de si mesmo à qual alude Baudelaire. A posição que assume – a vontade de ultrapassar as fronteiras – lembra-nos de que temos uma porção animal essa posição da vontade de ultrapassar suas fronteiras nos lembra de que temos uma porção animal. Ao conectar-nos ao corpo social, ou seja, a algo maior, a força gregária o erótico sacrifica nossa animalidade, tira-nos e um estado individual provocado pelo espírito privado e faz com que nos entreguemos inteiramente, entrega que pode ser comparada à da prostituta. A prostituta não é simplesmente aquela que se oferece em termos mercantis; ela se doa para o outro, abre mão momentaneamente de si mesma para fazer parte da orgia coletiva. É por isso mesmo que a prostituição quase sempre aparece ligada ao desregramento do “humano”, a um retorno à bestialidade. À prostituta cabe o orgiástico. A prostituta faz do erotismo o seu palco e o seu espetáculo. E o amor performa no erótico o seu cenário.

Um dos primeiros registros ocidentais sobre essa reflexão sexual-amorosa da entrega ao outro pode ser encontrado no texto que mencionamos: Platão, em *O Banquete* (1979). A visão platoniana geral entende que o belo – contido nos corpos – é uma ponte para que a alma possa contemplar a beleza absoluta, o Belo em si. Eros¹, que na mitologia grega era o deus do amor e de cujo nome deriva a palavra erotismo, desempenharia uma função de intermediário entre as ideias e os sentimentos. Eros seria uma força tão importante que o filósofo julgava que a própria construção do conhecimento necessitaria dessa intermediação, pois seria uma conjugação entre a razão e o desejo, entre a inteligência e o amor. Assim, é nessa

1 Eros seria filho de Afrodite (deusa da beleza) e de Zeus (o soberano dos deuses) ou Hermes (deus da comunicação), conforme as várias versões que são encontradas. Era descrito como extremamente belo e irresistível. Costuma-se dizer também que ele tem um papel unificador e coordenador dos elementos, contribuindo para a passagem do caos ao cosmos.

intermediação que Eros proporciona que surgem a episteme e a transcendência.

A narração contida e desenvolvida no texto d'o Banquete gira em torno de uma reunião de vários convivas em que diálogos com caráter reflexivo e filosófico vão sendo desenvolvidos. A proposta feita para as conversas desse banquete é de se pensar no amor, numa espécie de louvor, tecendo uma reflexão sobre o tema. Cada um dos convivas começa então a desenvolver seu argumento sob diferentes perspectivas.

Dentre os vários ensaios que vão sendo produzidos pelos participantes há um que nos parece bastante interessante: Aristófanes, um dos presentes, propõe que sejam examinadas a natureza humana e a sucessão de estados à qual ela está vulnerável ao tomar contato com o poder de Eros. De acordo com a narrativa de Aristófanes, a humanidade, antes da existência de Eros, era dividida em três gêneros: o masculino, o feminino e o andrógino, sendo o terceiro uma criatura com os dois sexos e também quatro mãos, quatro pernas e dois rostos, uma espécie de comunhão de dois corpos. Esses seres possuíam grande força e vigor e justamente por esse motivo – esses seres tinham uma grande intemperança em relação aos deuses. Querendo deter esse poder e principalmente subjugar-lo, Zeus decide tomar uma atitude em relação aos andróginos. Raciocina que não poderia extingui-los, pois com eles também desapareceriam as honras e os templos dedicados aos deuses e que tanto os agradavam. Decide-se então, com intuito de dividir suas forças, separá-los. Ao dividi-los:

Ansiava cada qual por sua própria metade e a ela se unia, e envolvendo-se com as mãos e enlaçando-se um ao outro, no ardor de se confundirem, morriam de fome e de inércia em geral, por nada quererem fazer longe um do outro. E sempre que morria uma das metades e a outra ficava, a que ficava procurava outra e com ela se enlaçava, quer se encontrasse com a metade do todo que era mulher – o que agora chamamos mulher – quer com a de um homem; e assim iam-se destruindo. (Platão, 1979, p.23)

Cada uma das metades se perdia na busca da completude, que seria alcançada ao voltar ao estado anterior – andrógino – no qual se possuía força. A completude que dá potência só seria conseguida juntando-se à sua outra metade. Aos deuses foi preciso lançar mão do artifício da separação dos andróginos; sua dominação residiria no enfraquecimento de seus corpos.

Três reflexões são possíveis – e mostram-se pertinentes aqui – partindo da alegoria criada por Platão. A primeira delas diz respeito à força do erotismo. O erotismo estaria ligado a essa tentativa de perpetuação da simbiose, a uma experiência que visa, em última instância, ultrapassar a condição inerente de incompletude e debilitação. Lúcia Castello Branco (1985)

argumenta nesse sentido que “o erotismo deve ser compreendido, pois, como fenômeno cultural, impulso em que nos lançamos na tentativa de transcender os limites da existência” (Castello Branco, 1985, p.17). Nessa alegoria, contudo, a força do erótico possui tanto um lado construtivo quanto destrutivo. Se por um lado é dessa junção dos corpos que acontece uma fortificação que chega mesmo a desafiar os deuses, nela também reside o enfraquecimento que leva à morte. A partir da junção efêmera que deseja que essa união seja eterna para restaurar o contexto original, os seres se perdem ansiando somente pela união e esquecem-se de todo o resto. Esse mesmo ponto também é levantado por Georges Bataille (1987). O autor demarca que o erótico é uma experiência entre o prazer e a dor, capaz de evocar o fortalecimento e o aniquilamento. Ele afirma que “a paixão venturosa acarreta uma desordem tão violenta que a felicidade em questão, antes de ser uma felicidade cujo gozo é possível, é tão grande que é comparável ao seu oposto, o sofrimento” (Bataille, 1987, p.19). Ao mesmo tempo em que a união dos corpos promove a possibilidade da continuidade ela também evidencia a descontinuidade que existe entre os seres envolvidos; são dois seres unidos, mas que podem voltar ao estado de separação a qualquer instante. A base da experiência erótica deixaria portanto evidente suas facetas opostas, continuidade-descontinuidade, junção-separação, prazer-desprazer, vida-morte e demais articulações que se formam em torno desses pares.

Essa primeira reflexão possui uma clara contribuição da teoria psicanalítica. É pela ótica da psicanálise freudiana - especialmente pela releitura feita por Lacan - que encontramos a noção do ser humano como um ser inacabado, que se constitui pela falta como estruturador da subjetividade. De acordo com Laplanche (2001), esta é uma das primeiras contribuições que Lacan traz para o campo psicanalítico. Já no primeiro Congresso Internacional de Psicanálise que participa, em 1936, Lacan traz a descrição do Estágio do Espelho, proposição que parece constituir a base de sua teoria. A problemática desse Estágio concentra temas essenciais como seu papel na constituição do sujeito e a significação do próprio corpo. Explicando de modo sucinto, Lacan observou, através de dados da psicologia da criança e da etologia animal que, ao se colocar uma criança diante de um espelho, inicialmente ela não consegue reconhecer a imagem refletida como sendo sua. Contudo, ela logo dá importância à imagem que vê, reagindo como se a imagem apresentada pelo espelho fosse uma realidade – e não uma representação – ou pelo menos a imagem de um outro. Em seguida, porém, a criança deixará de tratar essa imagem como um objeto real; não procurará

mais tocar o outro que supostamente escondido atrás do espelho, nem o reconhecerá como um outro eu. É aí então que a criança acaba por reconhecer esse outro como sendo sua própria imagem. Trata-se de um processo de identificação, uma conquista progressiva de identidade do sujeito, que ocorre em qualquer lugar, mesmo na ausência deste objeto chamado “espelho”, pois na realidade é o Outro que funciona como tal. O Estágio do Espelho é apenas o paradigma através do qual o observador nomeia o nascimento do Eu. Mas para que isso ocorra é necessário que o outro o diga e aponte: aquele é você. Lacan defendia que o Estágio do Espelho aconteceria em qualquer cultura pois é apenas uma metáfora que prescinde do objeto espelho; é o outro que me aponta aquilo que eu sou, e é nesse reconhecimento de que o eu não é o outro que nasce a falta na estruturação daquilo que eu sou.

É nesse ponto que a teoria psicanalítica se torna próxima à ideia da duplicidade da força do erótico: ao mesmo tempo em que o outro ajuda a conformar aquilo que sou, ele também se apresenta como aquele que falta. Continuidade-descontinuidade. Todavia, essa não é a única explicação que nos ajuda a entender o erotismo, e certamente não se trata do objeto principal desta dissertação.

Assim sendo, voltamo-nos à segunda possibilidade reflexiva que pode ser lida dentro da alegoria platoniana: a da dimensão do encontro que o erótico evoca. O erotismo, comumente associado a um conjunto de sensações, sentimentos, ideias e atitudes relacionadas à temática sexual e suas figurações apresenta-se aqui como essa busca pelo outro. O erótico é, assim, mais do que a evocação de um prazer sexual: o encontro sexual é apenas uma das formas canônicas de união. Apesar disso, é possível trazermos essa dimensão erótica para outros campos como a arte, a religião, a comunicação, dentre outros. Um exemplo é a experiência que a arte proporciona, experiência que se dá através da conexão: “o primeiro contato entre o espectador e o objeto artístico é sempre sensual: aquela obra nos agrada ou nos desagrada, nos 'toca' e nos 'conecta' ou nos é indiferente” (Castello Branco, 1987, p.12). O mesmo é possível dizer da religião. A própria etimologia do termo já insinua essa perspectiva. O verbo 'religar', origem da palavra, nos remete a essa conexão com o transcendental que teria a capacidade de produzir experiências intensas, de completude e de totalidade. Já na comunicação, a percepção da dimensão erótica se dá através das trocas, parte inerente do processo comunicacional. A comunicação, através da linguagem, não se resume a ser um meio para que as relações humanas se realizem. Ela é também um modo de exprimirmos as coisas à nossa volta, de expormos uma certa realidade. A comunicação estaria, portanto, mais próxima

de uma forma de ação do sujeito sobre o mundo, ação que atualiza os sentidos.

De acordo com essa interpretação é possível, em vez de falarmos o erótico, trabalharmos com a ideia de *uma erótica*. Ao adjetivar o termo, nós o transformamos em uma qualidade que evoca a tessitura e o encontro em uma série de dimensões da vida cotidiana. Dentro deste trabalho essa é a leitura que nos parece mais coerente, e por isso mesmo é a posição teórica que será trabalhada ao longo dos demais capítulos. É também com essa mesma ideia de erótica que trabalha o sociólogo francês Michel Maffesoli (2005). Para elucidar sua posição e mostrar como essa erótica enebria e impacta todo o campo da sociabilidade, o pensador lembra uma fala de Walter Benjamin sobre a prostituição, para em seguida argumentar:

Walter Benjamin fala, a respeito da prostituição, da 'sexualização do espiritual' e explica que essa situação ocorre quando se abandona todo sentimento privado, toda vontade ou espírito privado, o que acontece quando nos entregamos inteiramente a uma obra, ao espírito ou ao prazer. A erótica da qual se trata aqui alcança toda a sua dimensão. Não se limita à sexualidade. Tem uma função ética, da qual o dionísíaco é o paradigma; ao sair de si, romper de maneira pluridimensional a clausura do corpo individual para participar da embriaguez coletiva, como um fio condutor, de uma maneira explosiva e manifesta ou subterraneamente discreta garante o equilíbrio e permanência da socialidade. (Maffesoli, 2005, p.34)

Ora, cabe lembrar novamente a epígrafe deste capítulo: “todo amor é também prostituição”, prostituição que pode ser pensada no sentido de uma relação “toma-lá-dá-cá”: o que se tem é uma intimidade que é dada ao outro em troca de uma participação simbólica coletiva. Compartilhar algo, como argumenta Maffesoli (2005) e endossa Baudelaire em nossa epígrafe, é sair de si e colocar-se no mundo das relações. É estabelecer uma ligação com o corpo social, ao mesmo tempo demarcando um espaço íntimo próprio e favorecendo conexões. Cabe ressaltar que, especificamente no erotismo, o objeto investido por essa qualidade da erótica é o corpo. E uma das propriedades que podemos conferir ao corpo é a da conexão – ou da erótica – especialmente porque os corpos se mostram plenos de signos que podem ser articulados, conectados.

O erótico traz a lógica do imaginário investido de um caráter sexual, com seus corpos, seus fluidos, carne, pelos, pele e músculos. A erótica, por sua vez, está presente nos corpos mas também está além. O corpo, enquanto materialidade carnal, ganha tangibilidade com a dimensão simbólica com a qual o recheamos. O corpo nunca é só sua materialidade; seu sentido aparece a partir de uma marcação para lê-lo. O corpo é, portanto, uma materialidade com múltiplas possibilidades definidoras. A construção que se faz em torno do próprio corpo

é o que lhe confere autenticidade.

É nesse viés do corpo e sua textualidade que aparece então uma terceira possibilidade de leitura da alegoria platoniana e da qualidade do erótico que ela trabalha. Essa docilização dos andróginos através do controle sobre os corpos nos remete ao argumento desenvolvido por Foucault em *Vigiar e Punir* (2006). Nela, o aparecimento histórico da disciplina é o momento em que surge um método do corpo, que visa não propriamente o aumento suas habilidades, ou mesmo sujeitar os indivíduos, mas “à formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil” (Foucault, 2006, p.119). A disciplina não trabalha apenas sobre o controle físico, mas principalmente com o controle discursivo sobre os corpos. O desenho que Foucault faz da história da disciplina, dessa conformação que é dada discursivamente ao modo como devem comportar-se os corpos, como devem ser suas formas, seu gestual e seu movimento, sinaliza a importância que o controle dos mesmos foi tomando nas sociedades ocidentais contemporâneas. Foucault desponta como um dos autores mais importantes para compreendermos a questão dos controles que incidem sobre os corpos no contexto contemporâneo (Sibilia, 2002, 2008; Gonçalves, 2003; Silva, 2000), e justamente por isso é importante que sua leitura seja notada. Embora não seja a principal matriz teórica escolhida para este trabalho, dentro do compósito de leitura ela tem uma importância fundamental e merece ser demarcada.

Se num primeiro momento não havia prescrições bem delimitadas sobre esse comportamento do corpo, Foucault nos mostra como se faz essa passagem. A disciplina aparece como um princípio de delimitação discursiva, que se manifesta particularmente nos corpos e nas prescrições que se estabelece para estes. O filósofo nos mostra como uma série de instituições disciplinares – exército, escolas, fábricas, asilos e hospitais – iniciam um processo de detalhamento com relação à distribuição física dos indivíduos, ou a correlação entre o tempo e a decomposição dos movimentos. Descrições minuciosas de como deveria ser o gestual em cada uma das situações aparecem com clareza – desde a extensão do passo de cada aluno ao movimento do olhar para baixo quando percebia-se ser visto pelo olhar de um outro superior.

Para exemplificar como ocorre esse processo, Foucault trabalha, em seu *História da Sexualidade* (2005), o modo como o discurso sexual exerce um controle sobre os corpos sexualizados. O filósofo começa por examinar a hipótese repressiva: essa nasce no séc. XVII, junto com a lógica capitalista e a ordem burguesa. Como afirma o autor, “se o sexo é

reprimido com tanto rigor, é por ser incompatível com uma colocação no trabalho, geral e intensa” (Foucault, 2005, p.11). É também nesse período que se dá o surgimento das massas e, portanto, o surgimento da população como um problema econômico e político. Aparece então uma uma necessidade de controle demográfico, o que levou a uma tematização pública sobre a sexualidade. Foi nesse período que percebemos o fortalecimento de alguns novos regimes discursivos, como o discurso médico, especialmente o do nascente campo da psiquiatria, e o discurso jurídico, com a nomeação dos crimes ditos sexuais. Mas ao contrário de uma repressão que recairia sobre o sexo, Foucault demonstra como esses discursos incitam justamente o contrário: que se confesse, que se fale exaustivamente sobre o tema. Predomina aí uma incitação ao discurso, mas uma incitação regulada, que constrange os indivíduos na medida em que exerce uma presença constante e atenta. Assim, afirma Foucault,

(...) cumpre falar do sexo como uma coisa que não se deve simplesmente condenar ou tolerar **mas gerir**, inserir em **sistemas de utilidade**, regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo. O sexo não se julga apenas, administra-se. Sobreleva-se ao poder público; exige procedimentos de gestão; deve ser assumido por discursos analíticos. (grifos meus). (Foucault, 2005, p.27)

Trata-se de uma economia política do corpo. O corpo é investido por essas relações de poder porque há uma necessidade social de um instrumento político organizado e calculado. A disciplina atende bem a esse requisito: ela torna o corpo útil pois contorna-o ao mesmo tempo como corpo produtivo e como corpo submisso às regras.

É dentro dessa mesma lógica da economia política do corpo que várias questões sobre o discurso aparecem. Podemos pensar na própria estrutura gramatical da língua portuguesa. Por exemplo, em comparação com o alemão, que possui três gêneros, ou ao russo, que possui sete, nossa língua comporta apenas dois: o masculino e o feminino. Essa materialidade gramatical, embora seja um exemplo bastante rudimentar sobre os controles discursivos, já nos diz das possibilidades disponíveis para a expressão dos sujeitos. É também por esse motivo que se faz marcar uma distinção entre aquelas representações que são nomeadas como eróticas e aquelas que são tidas como pornográficas. Com a pontuação dessa distinção queremos apontar também o porquê da escolha por tratar, neste trabalho, a pornografia e o erotismo indistintamente, como sinônimos, embora exista uma diferença discursiva fundamental entre os dois termos.

1.1. O efeito pornográfico

As representações do desejo e da sexualidade humana podem ser vistas em diversas culturas, sob diversos gêneros e em praticamente todas as épocas (Hunt, 1999). O corpo humano e o desejo de encontro sexual com o outro podem ser exaustivamente encontrados na literatura, na gravura, pintura, desenhos, esculturas e em diversas outras representações artísticas, bem como em relatos históricos e filosóficos. Como proposto por Platão, geralmente reconhecemos essas representações como sendo de cunho erótico, termo que alude ao deus da mitologia grega Eros. Porém, o termo pornográfico, muito anterior a noção de erotismo, fazia alusão àquela que é conhecida como a mais antiga das profissões: a prostituição. Pornográfico se refere, etimologicamente, à escrita das prostitutas (porno, de prostitutas, e gráfico, de representação escrita). Embora seja um vocábulo mais antigo do que o termo erótico, a pornografia enquanto uma classificação de gênero só ganha fôlego a partir da propagação do impresso. Nesse contexto, as primeiras publicações que aparecem sob a efígie de pornográficas recebem esse rótulo exatamente por se tratarem de relatos sobre prostitutas. Retomaremos a ideia do nascimento da pornografia enquanto gênero no capítulo três, onde trabalharemos mais detidamente com o contexto histórico do desenvolvimento da pornografia e da importância do impresso. Porém, por hora, interessa-nos somente entender as distinções entre o erótico e o pornográfico.

No discurso comum, articulamos o erótico com representações que evocam a sexualidade humana de modo tácito, implícito. Elas conteriam em si uma certa delicadeza e por isso mesmo uma altivez, um *status* nobre, sublime. Já sob o nome de pornografia poderíamos agrupar todas as imagens e discursos que fazem alusão mas explícita e contundente ao ato sexual e à sexualidade. Essas imagens seriam mais fortes e rudes, e por isso teriam um *status* menor quando comparadas às representações eróticas. É também muito comum encontrar uma associação entre o erótico/artístico e o pornográfico/comercial. Essa associação, novamente, alude a uma série de valores sociais expressos. Aquilo que é artístico possui uma aura sublime, é culturalmente válido e por isso imagens sexuais elegantes ou leves seriam artísticas. Já o comercial é algo produzido geralmente em larga escala e por isso não pode receber o devido “polimento” que o deixaria mais delicado. Seriam por isso toscas e sem sutileza.

Essa diferença entre o erótico e o pornográfico que dentro do senso comum parece tão bem delimitada merece ser olhada com um pouco mais de atenção. Ora, como exatamente

distinguir um do outro? Até que ponto o que se mostra passa a ser demais? Certamente essa não é uma questão simples, pois envolve uma série de parâmetros não apenas subjetivos mas também culturais e políticos.

Nas artes vemos claramente essas imbricações que turvam a definição do que poderia ser colocado em cada um dos campos em questão. Uma série de obras clássicas gregas poderiam ser consideradas eróticas, assim como a retomada desse classicismo na Renascença. Esse não é, contudo, o rótulo que geralmente recebem, dada a valoração positiva que possuem. É o caso por exemplo da *Vênus de Milo*, ou das várias pinturas de Michelangelo no teto e altar da Capela Cistina, como *A criação de Adão* ou *O Juízo Final*. Ora, à época da criação desses afrescos as obras causaram algum estranhamento devido a seus nus exuberantes, e hoje as mesmas obras não são nem mesmo comumente lembradas por seu apelo erótico. A mesma questão do juízo de valor e da politização da definição do pornográfico é encontrada na literatura. Joan DeJean, em um interessante ensaio publicado no livro de Lynn Hunt (1999), lembra-nos de que à época do surgimento da pornografia como gênero literário as obras enquadradas nesta definição recebiam o rótulo de *livres philosophiques*. Esse rótulo agrupava todos os livros proibidos da época, livros que hoje poderiam facilmente ser classificados em três gêneros bastante distintos: filosofia, política e pornografia. A pornografia, portanto, nasce com a vocação para a transgressão – o que se materializou não somente numa transgressão do que poderia ser contado nesses livros, mas também na escolha das situações narrativas, geralmente delegadas às mulheres, que dificilmente teriam voz no contexto do mundo. Essa transgressão, no entanto, não dependia exatamente da 'cruza' da linguagem. Muito pelo contrário: o efeito pornográfico muitas vezes era conseguido exatamente com uma estratégia discursiva que tendia a naturalizar os detalhes transgressivos, e que foi chamada por Claude Reichler (1984) de “ficção de inocência”. Ou, como afirma Lucienne Frappier-Mazur, em outro artigo do livro de Lynn Hunt (1999), “a representação escrita de cenas e imagens eróticas pode ser considerada obscena mesmo sem quaisquer palavras grosseiras”.

Esse efeito do obsceno sem o uso do vocábulo explícito pode ser lido na obra de Pietro Aretino, considerada a primeira obra literária pornográfica. Pietro Aretino, nascido em Arezzo, na Itália, foi um poeta e escritor de tragédias e comédias do século XVI. Ficou conhecido especialmente pelo seu estilo erótico-satírico: seus escritos eram cáusticos e teciam críticas mordazes à sociedade, aos artistas e aos religiosos. Conta-se que enriqueceu

intimidando e extorquindo pessoas influentes receosas da agressividade de seus escritos; porém, fez questão de continuar simples e rústico, contrariando todos os costumes morais que sustentavam as concepções literárias da época. Seu livro *Ragionamento* – palavra que pode ser entendida como debate, discussão – é considerado um marco na literatura erótica renascentista, especialmente conhecido por ser considerado a primeira obra do gênero pornográfico. É composto por duas publicações independentes, datadas respectivamente de 1534 e 1536². Na primeira parte, *Ragionamento della Nanna e della Antonia*, Nanna, uma velha prostituta rica, já aposentada, encontra-se às voltas com a decisão de qual seria o melhor destino para sua filha Pippa, de 17 anos. O conteúdo do livro consiste num diálogo de três dias com sua amiga Antônia – também prostituta inativa, porém pobre – sobre sua experiência pessoal em cada um das ocupações consideradas para a jovem Pippa: freira, dona de casa ou prostituta. Em cada um dos dias Antônia relata sua vivência em cada um desses três papéis. Com base nesse relato, Nanna decide que a melhor opção é fazer de Pippa uma cortesã. Contudo, por pelo caráter satírico da obra, durante as conversas Aretino não poupa críticas aos universos doméstico e religioso. Em cada um deles são expostos relatos carregados de pormenores sexuais indiscretos, como modo de ironizar – na visão de Aretino – a natureza da rigidez moral hipócrita nesses âmbitos.

O interessante é que apesar do conteúdo da obra e do relato cheio de minúcias sexuais de cada uma das ocupações narradas Aretino não faz uso de vocábulos chulos. A alusão a esses contextos é feita sempre de maneira metaforizada e bastante elegante, deixando implícita sua intenção. Pelos os jogos de palavras e o efeito cômico que a metáfora imprime ao texto podemos inferir que a seleção do vocabulário empregado foi uma escolha ciosa por parte do autor. Uma passagem de *Pornólogos* é bastante ilustrativa do como como Aretino se expressa nessa obra:

'Vou mostrar minha engenhosidade'. Abriu a porta do quartinho e me fez tocar com a mão um que, pelos meus cálculos, tinha coisa maior que o corpo. E, para provar, ali mesmo, deitou-me sobre ele, e matou dois coelhos com uma só cajadada, seu forno engoliu a chaminé e se regalaram com dois assados em um só forno. (Aretino, s/a, p.57)

A leitura do trecho, representativo da obra de Aretino, deixa claro o modo como o autor vai construindo o diálogo baseado na insinuação metafórica, insinuação que não impede que o texto deixe de ser considerado pornográfico.

2 A edição brasileira aqui analisada recebeu um nome comum para as duas partes: *Pornólogos*. Ver ARETINO, Pietro. *Pornólogos*. Tertúlia entre Nanna e Antonia transcorrida em Roma sob uma figueira composta pelo Capricho do Divino Aretino sobre os três estados da mulher. São Paulo: degustar, s/a.

Fica claro então que no campo estético a distinção entre o erótico e o pornográfico é obnubilada por uma série de questões sobre o contexto. Mas a disputa não está somente no campo estético. No campo ético também podemos ver esse conflito. Ainda hoje essa é uma pergunta aberta, como por exemplo no Direito. Embora no Brasil a discussão não seja acalorada, em outros países existe a proibição da circulação de material pornográfico. A legislação brasileira também o faz, porém é considerada caduca por parte da doutrina, carecendo de revisão. Na internet, no entanto, essa é uma questão bastante controversa. Diversos filtros são criados constantemente, e, apesar da legislação brasileira não conter nada que disponha em contrário, vários serviços hospedados no Brasil proíbem a exibição de imagens eróticas. Um exemplo é o caso do UOL, que nos termos de compromisso para criação de blogs ou de armazenamento virtual de arquivos solicita que o usuário se comprometa a não disponibilizar material considerado erótico sob possibilidade de sanção. Contudo, essa permissividade ou proibição nos coloca a questão do que seria considerado obsceno – e portanto pornográfico – ou não, e é geralmente esse mérito que leva a discussões em algumas cortes. Um dos casos mais famosos sobre o assunto refere-se ao empresário americano Larry Flynt, que enfrentou uma série de processos na corte americana devido ao fato de sua publicação, a revista Hustler, conter charges e imagens consideradas obscenas, transgressoras e ofensivas à moral.³ Na década de 70, a revista começou a publicar uma série de imagens que não tinham precedentes em publicações impressas; as imagens mostravam vulvas expostas e ficaram conhecidas como *pink shots*. Ou seja, mesmo onde a pornografia é permitida o limite daquilo que a ela é permitido mostrar também pode ser questionado.

Assim, percebemos que definir o erotismo ou o pornográfico toca efetivamente a força da experiência e das relações sociais e políticas em torno do objeto em questão. Como destaca Bataille (1987), não devemos separar a experiência dos corpos erotizados como algo externo a nós e nem deixar de pensar o contexto como algo pertinente para que possamos entendê-los. A experiência, então, ganha sentido a partir da sua relação com o sujeito:

Esses corpos não são dados senão na perspectiva em que historicamente adquiriram seu sentido (seu valor erótico). Não podemos separar a nossa experiência dessas formas objetivas e de seus aspectos vistos de fora, nem de seu aparecimento histórico. No plano do erotismo, as modificações do próprio corpo, que respondem aos movimentos vivos que nos sublevam interiormente, estão elas próprias ligadas aos aspectos sedutores e surpreendentes dos corpos sexuais (Bataille, 1987, p.32).

Não é possível, portanto, que pensemos a pornografia deslocada do contexto sócio-

3 O filme *O povo contra Larry Flynt* (1996), dirigido por Milos Forman, tem caráter biográfico e serve de ilustração sobre o caso.

histórico, político e cultural. Neste trabalho optamos por não marcar uma distinção entre erótico e pornográfico justamente porque essa opção expressaria certo juízo de valor, uma vez que a atribuição de um ou outro rótulo é uma questão tão dependente do contexto em que está inserida e de conjunturas políticas. Além disso, um adjetivo não necessariamente exclui o outro. Como marcamos anteriormente, muito mais do que trabalharmos com o erótico dos corpos o que estamos tentando entender é a *erótica*, o encontro que se torna possível a partir dos corpos e da sociabilidade e que pode muito bem se servir do sexual para se realizar. Assim, o corpo pode perfeitamente aparecer inscrito por uma erótica, estando atrelado ao discurso do gênero pornográfico. Embora os dois adjetivos – pornográfico e erótico – evoquem dois valores distintos, ambos tratam da mesma temática. Apenas aquilo que é permitido entrar em cena e aquilo que não o seria – o obsceno – é que varia de acordo com o contexto. Esse efeito parece vir como resposta para pensarmos nas formas de controle discursivo: se o discurso é a expressão material da subjetividade, esse efeito da ordem do discurso visaria a dominação da materialidade expressiva que o discurso pode vir a tomar. Quando falamos de pornografia, ela é aquela que especifica e demarca um campo de batalha dentro da cultura entre aquilo que aceitamos e o que não aceitamos. Ou seja, aquilo que nomeamos “obscenidade” surge como forma de demarcarmos uma certa distinção entre o público e o privado, como veremos a seguir. O obsceno é o que está fora de lugar: deveria ser privado, e no entanto se presta à aparição pública; deveria estar fora de cena, e está no centro dela.

1.2. Público e Privado: a proliferação de imagens

Como trabalhamos anteriormente, uma das grandes questões para o emprego da palavra pornográfico ou erótico diz da distinção entre aquilo que pode ser visto e aquilo que deve permanecer à sombra, fora de cena (obsceno) em determinado contexto. O que queremos defender aqui é que essa distinção caminha junto àquilo que é visto em cada época como pertencente à esfera pública ou à esfera privada. Os regimes de visualidades nos ajudam a entender o panorama de uma problematização sobre o corpo – sexualizado ou não – e o modo como lidamos com ele. A visibilidade nos remete àquilo que deve ser publicizado, ou melhor, àquilo que é público. John Thompson (2002) faz uma análise de como essa associação aparece e vai se transformando ao longo do tempo. De acordo com o autor, a dimensão do

público deve ser problematizada em oposição à dimensão do privado. A ideia de algo público é muito antiga e remonta à Grécia, onde o que era público referia-se às discussões na polis sobre o bem comum. Essa noção perdurou por longo tempo. Contudo, com a entrada na era moderna, houve uma certa institucionalização do público: público passou a ser referente ao Estado, enquanto privado se referia a outros aspectos da vida que não as atividades estatais. Nesse momento é que surge uma primeira discussão sobre as fronteiras entre os dois lugares: até onde vai o limite daquilo que é público – onde o Estado poderia então intervir – e até onde está a esfera privada dos sujeitos?

Contudo, é com essa discussão que começa a surgir uma outra significação para essa oposição que nos interessa ainda mais: os termos público e privado começam a evocar a publicidade *versus* a privacidade e a visibilidade *versus* a invisibilidade. A potencialidade de ligação entre todas essas significações reside no pensamento sobre a visibilidade e a invisibilidade do próprio poder. Thompson (2002) nos conta:

Quando reis, príncipes e lordes apareciam diante de seus súditos, eles o faziam apenas para afirmar seu poder publicamente (visivelmente), não para tornar públicas (visíveis) as razões em que assentavam suas decisões políticas. Suas aparições públicas eram eventos cuidadosamente encenados, cheios de pompa e cerimônia, nas quais a aura do monarca tanto se manifestava quanto se afirmava. (Thompson, 2002, p.113)

Assim, a publicidade dos acontecimentos era ligada ao “compartilhamento de um lugar comum”, o que podemos chamar de uma *publicidade tradicional de co-presença*. O poder das performances públicas dos reis, responsáveis por reforçar o poder do soberano, dependia de que os súditos estivessem presentes no mesmo local e na hora exata da ocorrência dessas performances, fator que logicamente limitava muito a possibilidade de que toda a população do reino efetivamente presenciasse uma dessas aparições. Por isso, o poder não estava concentrado somente nas aparições públicas, mas em outras formas de torná-lo visível. Um exemplo são as execuções públicas que comumente aconteciam nessa época e que foram estudadas por Foucault em *Vigiar e Punir* (2006). A lógica por trás das cerimônias punitivas, que aconteciam em espaços amplos o suficiente para concentrar o maior número possível de espectadores, era uma forma de reafirmação do poder real. O poder, através do suplício público dos sentenciados, inscrevia-se no corpo dos indivíduos como marca indelével.

Todavia, com a invenção da prensa de tipos móveis de Gutemberg o panorama de publicização do poder vai sendo redesenhado aos poucos. A possibilidade de reprodução técnica libertava a publicidade dos acontecimentos da necessidade da co-presença. A partir daí

podemos falar de uma publicização mediada. Ora, mas isso fazia então com que a publicização não mais estivesse exclusivamente vinculada à visibilidade co-presente, fato que aumentava a possibilidade de que os eventos fossem publicizados para locais e situações que não precisavam mais coincidir com o momento do evento. A mídia – mesmo ainda em seus primórdios – é detentora de um poder simbólico que possui proeminência na legitimação dos discursos. Ela mostra aquilo que acontece na sociedade, e fazendo com que a população tenha acesso a pequenos acontecimentos, legitima-os. Os discursos mostrados pela imprensa diziam da própria sociedade, dramatizando formas de raciocinar, atuar e se relacionar, e adquiriam um alcance cada vez maior dada a possibilidade de reprodução dos textos, possibilidade ajudava as pessoas a conhecerem o que estava à sua volta, situando-as no mundo.

Se nesse primeiro instante a possibilidade da publicização estava fortemente ligada aos textos verbais divulgados pela imprensa, as ilustrações passaram cada vez mais a ganhar espaço para completar a palavra imprensa. As imagens ganham proeminência para auxiliar essa visibilidade mediada, e, como sustenta César Guimarães (2002a), parecem servir a três propósitos contidos nessa lógica da visibilidade: são representações que surgem a partir da linguagem verbal ou para completá-la; são manifestações de sentido encarnadas em signos visuais que funcionam basicamente pela analogia que propõem; e são uma forma proposta para a mediação entre os sujeitos e o mundo social. A força das imagens reside na criação iconográfica das memórias: por serem uma construção, podem ser entendidas e articuladas ao modo de uma narrativa ficcional, dentro de uma ordem lógica, a fim de se estabelecer uma costura representacional do mundo.

Falamos até o momento das diferenças que são trazidas pelo advento da criação da imprensa. Contudo, para além disso, com o desenvolvimento de outras técnicas de comunicação mediada – como a fotografia, o cinema, o rádio, a televisão, e até mesmo os meios digitais – o peso da publicização mediada é acentuado. Nos interessa especialmente mostrar as diferenças que são trazidas pela possibilidade dos meios que fazem uso intensivo da imagem. A primeira delas é a que pontuamos para a imprensa: a visibilidade é aumentada e não depende mais do tempo e do espaço. As imagens ajudam os indivíduos a se situarem. São signos que carregam em si uma insinuação de co-presença, pois apresentam índices imagéticos mais facilmente reconhecíveis do que os índices verbais. A analogia que a imagem propõe é, de certa maneira, menos arbitrária que aquelas contidas nos signos verbais. Em segundo lugar, nas imagens é nítido o estabelecimento de um “corte” naquilo que podemos ou

não podemos ver. Se antes o espectador podia ter um panorama geral ao ver a aparição real ou a execução de um súdito, com a publicização mediada o campo de visão também passa a ser mediado. Há um enquadramento daquilo que é mostrado, dado tanto pelo corte da imagem quanto pelo ângulo, ou ainda pela edição. As imagens da televisão, por exemplo, não correspondem à totalidade de um determinado evento. Para se adequar ao tempo da televisão, ou do vídeo, ou mesmo de um conjunto de imagens fotográficas, é preciso escolher o que entra e o que não entra. Esse corte é parte inerente dos dispositivos imagéticos e modifica a própria possibilidade de produção de sentido. Não se trata de dizer que o sentido é incompleto - já que possui em si um corte - mas sim que ele é *modificado*. Por fim, uma última diferença acentuada pelos dispositivos imagéticos é a questão da assimetria entre os receptores e os produtores. Se antes assistia-se a uma cerimônia de coroação real ao mesmo tempo em que o rei tinha consciência dessa presença do súdito, com a publicidade mediada isso não acontece. Posso ver uma foto pornográfica, mas aquele que a produziu não necessariamente sabe que e quando está sendo visto.

De toda forma o que acontece hoje é que a importância do regime de visibilidade dado pelas imagens é cada vez mais acentuada. A proliferação das imagens, para suprir essa necessidade de visibilidade pública, imiscuindo a ideia de uma microfísica do poder, como afirmaria Foucault, vai ganhando cada vez mais espaço. Por vezes não nos damos conta da onipresença das imagens em nossa vida. Vilém Flusser (2002), em ensaio extremamente lúcido, vem nos lembrar:

O homem, ao invés de se servir de imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas (...) o homem se esquece do motivo pelo qual imagens são produzidas: servirem de instrumentos para orientá-lo no mundo (Flusser, 2002, p.9).

Paradoxalmente, quanto mais as imagens se propagam, menos visíveis vão se tornando seus atributos, que vão sendo destituídos de sentido devido à exaustão exibitória. Deixam de ser representações que remetem ao verbal para completá-lo para remeter somente a si mesmas. Deixam de ser uma manifestação que funciona por analogia, perdendo cada vez mais o caráter de fabulação e servindo apenas para reproduzir o real. Por poderem ser sintetizadas por técnicas de simulação virtual vão deixando de ser uma proposta de mediação entre o sujeito e o mundo circundante. A informação vai paulatinamente substituindo a natureza.

Passam a ser imagens sem gravidade⁴. Novamente, recorreremos às visionárias palavras de Vilém Flusser (2002):

Estar no universo fotográfico implica viver, conhecer, valorar e agir em função de fotografias. Isto é: existir em um mundo mosaico. Vivenciar passa a ser recombinar constantemente experiências vividas através de fotografias. Conhecer passa a ser elaborar colagens fotográficas para se ter 'visão de mundo'. Valorar passa a ser escolher determinadas fotografias como modelos de comportamento, recusando outras. Agir passa a ser comportar-se de acordo com a escolha. Tal forma de existência passa a ser quanticamente analisável (Flusser, 2002, p.66).

Ora, se é evidente que houve então uma mudança no regime de visibilidade contemporânea, há que se notar também o conteúdo que trazem essas imagens nessa nova lógica. Como concordaria Susan Sontag (2003), imagens que repetidamente são colocadas em evidência são “parte constituinte dos temas sobre os quais a sociedade escolhe pensar, ou declara que escolheu pensar” (Sontag, 2003, p.72). Não há somente uma proliferação de imagens, mas sobretudo uma proliferação de imagens do corpo que as diversas mídias contribuem para colocar em evidência. Essa constante exposição dos corpos parece nos remeter novamente à problematização do público e do privado: até onde, no regime de visibilidade contemporânea, está o limite entre o que é objeto da intimidade dos sujeitos e o que deve ser colocado na esfera pública? A princípio podemos pensar que o corpo faz parte da esfera privada dos sujeitos. É algo próprio, constituinte, algo que os sujeitos possuem. Dentro da lógica fenomenológica ou mesmo da concepção de sujeito pós-moderno, o corpo é uma fronteira material de significação do sujeito. É através dele que é demarcado um espaço subjetivo. Assim, imagens do corpo são imagens da subjetividade, que pululam como maneira de suprir a restauração do eu cindido.

Por conta dessa percepção da dimensão erótica nos corpos é que podemos refletir sobre a erótica das imagens pornográficas. Assim como a erótica promove uma junção, parece que nessas imagens algo também aparece articulado: nelas não há uma separação nítida entre sujeito e objeto. A procura do objeto corpo no real é fortemente orientada pela relação que estabelece com os signos. Corpo e desejo são necessários para se entender o caráter da erótica. É preciso que o corpo seja percebido, experienciado, para que a erótica possa aparecer no erótico – ou nas imagens eróticas. A erótica está contida na intermediação entre o corpo e os sentidos que este evoca.

4 A expressão é de Alain-Renaud, recuperada por César Guimarães (2002b).

1.3. Experimentando a comunicação

Bem, mas para que esses sentidos emergjam é necessária a linguagem. A linguagem, porém, não se limita somente ao verbal. A coordenação entre o verbal e o não-verbal é fundamental para que haja uma completude de significação. Mesmo que não se materialize em palavras, o não-verbal possui uma valoração muito próxima do verbal. É também o que argumentam Hanno Beth e Harry Pross (1990), em *Introducción a la ciencia da comunicación*. Apesar de haver alguma dificuldade na delimitação de cada uma dessas esferas – especialmente porque há uma forte imbricação entre elas – os autores sustentam que o não-verbal é formado por tudo aquilo que pode ganhar uma sintaxe, por tudo que pode se abrir em uma expressividade carregada de gramática e de sentido.

Dentro da apresentação de uma linguagem não-verbal nas imagens eróticas o corpo aparece como grande articulador dessa expressão do não-verbal: “desde la simbologia del cuerpo, la risa y el llanto, el gusto, el tacto, el oido, el olfato, el pelo, hasta las formas amplias de comunicación rituales, los signos no verbales aseguran la comunicación que no se efectua linguisticamente”⁵ (Beth & Pross, 1990, p.145-146). O corpo detém um meio fundamental de comunicação. É um veículo primário que possibilita o estabelecimento de vínculos com os outros, como defende Harry Pross (1989) em outra obra. Ao trabalhar com os signos, o autor destaca como o corpo é portador de uma mediação primária. O corpo está presente até mesmo na comunicação verbal – e por isso mesmo é difícil distinguir o verbal do não-verbal. Na comunicação escrita, por exemplo, é o corpo quem produz os sons ou os gestos que a consolidarão. O andar, a postura, os olhares, tudo isso faz parte dessa comunicação primária. Baseada no corpo, essa comunicação sedimenta um chão firme para que se inaugure um sistema de codificação das mídias secundárias, como a escrita e as diversas inscrições que fazemos. O corpo é a base de toda comunicação; é matéria-prima para a constituição de elos com o outro.

Como seria então possível perceber efetivamente o sentido para algo tão intangível quanto o não-verbal? Esta é uma questão investigada desde os primeiros semioticistas, independentemente a linha de pesquisa, como Barthes e Pierce. Barthes, em *Elementos de Semiologia* (1996), já aponta para a pergunta sobre como o sentido chega às imagens e qual seria a unidade que constituiria essa linguagem de forma a diferenciá-la do verbal. O

5 “Desde a simbologia do corpo, o riso e o canto, o gosto, o tato, a audição, o olfato, o pelo, até as formas amplas de comunicação rituais, os signos não verbais asseguram a comunicação que não se efetua linguisticamente” (Tradução da autora).

funcionamento do sentido que atribuímos às imagens está ligado às analogias. Toda imagem remete a alguma coisa; a imagem de uma cadeira, por exemplo, remete-nos ao objeto cadeira em si, assim como a visão da mão espalmada que se move de um lado para o outro nos remete ao adeus. O não-verbal funciona como uma apresentação analógica, que transita entre a semelhança, o traço e a convenção – ícone, índice e símbolo, respectivamente, na leitura peirceana. Qualquer imagem é representação, e se temos a possibilidade de conferir significados razoavelmente semelhantes a elas, é porque elas tangenciam um mínimo de convenção sócio-cultural. As formas não-verbais estão ligadas a uma certa ritualização que essa convenção simbólica aciona. É pela repetição experimental que vamos constituindo os significados de uma comunicação que não se fundamenta na linguagem verbal. A partir da repetição das experiências é que vamos atribuindo valores culturais àquilo com o que tomamos contato. Não importa se há ou não uma intencionalidade colocada nessa expressão: a carga simbólica está sempre presente.

É nesse sentido que aparece a ideia de uma educação midiática: a repetição das formas – verbais ou não-verbais – que insistem em cristalizar e ritualizar determinados códigos simbólicos. José Luiz Braga e Regina Calazans, em *Comunicação e Educação* (2001), defendem a aprendizagem como essa repetição que causa uma alteração do repertório. E para alterá-lo existem instituições tradicionalmente chanceladas para tal, como é o caso da escola. A educação formal é uma tentativa de organização e planejamento da aprendizagem. Para além da escola, porém, a sociedade reconhece outros três espaços onde ocorre a aprendizagem, porém de uma maneira não planejada. Eles poderiam ser agrupados dentro da ideia comum de coisas que “a vida ensina”. São elas: a família, a cultura e as aprendizagens da vida prática, do fazer. Então, antes de termos a aprendizagem planejada do conhecimento existe um outro aprender. Esse aprender decorre de um intercâmbio com o ambiente à volta de cada um, com o mundo e com o social, na qual os indivíduos acabam aprendendo através da prática, da tentativa e do erro, das reflexões e das experiências. Isso sem citarmos a aprendizagem através do acaso. Desse modo, podemos inferir que aprender não significa somente assimilar conteúdos objetivos em espaços que são selecionados como responsáveis para tal. Aprender também deve ser entendido como experimentar ambientes para apropriar-se deles de diversas maneiras. Como sintetizam os autores, “a aprendizagem aparece então como uma consequência não almejada, mas inevitável, como uma decantação de outras atividades, como um complemento não necessariamente percebido pelo usuário” (Braga & Calazans,

2001, p.98). Certamente, do mesmo modo que a mídia e todo o seu aparato comunicacional fazem parte da sociedade a circulação de saberes também acontece nessa esfera. E quais seriam então as características desse tipo de aprendizagem midiática? Primeiramente, essa aprendizagem se dá de forma assistemática. Como não há um planejamento – como no modelo da escola – a aprendizagem midiática não acontece de maneira linear e progressiva. Além disso, devido ao caráter comercial dos espaços midiáticos, geralmente as informações que são apresentadas são selecionadas muito mais por seu caráter impactante do que pedagógico, ou para cumprir um objetivo deliberado de aprendizagem. Por fim, na esfera da educação midiática, há um menor controle e verificação da coerência (univocidade) das informações. Isso ocorre inclusive porque essas informações serão recebidas por um número muito grande de pessoas, que nelas infligirão interpretações variadas.

É a partir disso que podemos pensar que a educação midiática não é muito diferente da educação cotidiana, daquilo que a “a vida nos ensina”. É também o que concluem os autores:

Não sendo percebidas como materiais formadores, como saberes a serem assimilados, o uso feito desses materiais (e que resultam em aprendizagem – modificação do repertório, estado afetivo, atitude, opinião e/ou comportamento) parece ser mais próximo de uma complementação vicária de experiências vividas ou de assimilações diretas de materiais expressivos do que de reflexões articuladoras de conhecimento ou decisão (Braga & Calazans, 2001, p.100)

A educação midiática aproxima-se, portanto, do aprendizado através da experiência. É então assim que pouco a pouco constituímos os significados tanto para a comunicação verbal quanto para a comunicação não-verbal.

Se aquilo que experienciamos ganha proeminência é por que nos afeta, por que esse significado provoca reações e um retorno quando “toca” o sujeito e conecta-se a ele, produzindo novos significados. É essa socialização da experiência – que pode acontecer a partir das esferas midiáticas – que permite tanto um ajuste dos indivíduos à sociedade quanto a possibilidade de uma negociação de ajustes na mesma através de um exame de pertinência daqueles processos. Eis como a experiência se inscreve em nós: ela é uma via de mão dupla que encarna e é encarnada pelos significados. E essa dimensão de uma produção – a parte na qual a experiência é encarnada – é de uma importância fundamental.

Monclar Valverde (2007) também partilha desse entendimento sobre a experiência. A possibilidade de sermos afetados pelas pequenas experiências cotidianas é o que torna a vida plena de significados, e, em última instância, coloca-nos em contato com uma construção da nossa própria realidade. Tal construção, por sua vez, só é possível por que a experiência, para

ter seu sentido pleno, precisa fazer o movimento pendular entre a vivência pessoal e a partilha social. Ao colocarmos nossa própria vivência em contato com outras é que o sentido emerge. A partir da experiência, os sujeitos podem fazer a criação de novos universos de referência. Conhecer é experimentar. E essa dimensão do encontro – que aparece em várias práticas cotidianas, bem como no erótico – apresenta-se como uma prática configuradora de sentidos, numa afetação mútua dos sujeitos, que se colocam em relação com os seus corpos. É a intervenção dos indivíduos que configura o mundo.

Para conseguirmos compartilhar essas experiências e então tingi-las com um significado, é preciso torná-las manifestas e fazer com que esse significado, como pontuamos anteriormente, “encarne-se” na experiência, como pontuamos anteriormente. É preciso haver certa tangibilidade, é preciso que as experiências tomem forma. E um dos modos possíveis para que isso ocorra é através do corpo, tese também defendida pela fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty (2002). Como o corpo é também linguagem – possui uma textualidade, que é o que chamamos de corporalidade – a língua se faz exprimir através do corpo:

A significação dos signos é primeiro sua configuração no uso, o estilo das relações inter-humanas que deles emana; e somente a lógica cega e involuntária das coisas percebidas, inteiramente ligada à atividade de nosso corpo, pode nos fazer entrever o espírito anônimo que inventa, no coração da língua, um novo modo de expressão (Merleau-Ponty, 2002, p.59)

Assim, a experiência serve de base para a construção de significados para o encontro dos corpos na comunicação não-verbal. O movimento dos corpos comporia “uma espécie de 'escrita' corporal, em que se verificam componentes estéticos, pragmáticos e semânticos constituídos na relação com imagens e produto midiáticos”, afirma Bruno Leal (2005, p.1). Esses corpos se oferecem, assim, como uma espécie de atuação transitória: o gesto se oferece à codificação, à linguagem. O gesto é aprendido pelo corpo e seu significado vai sendo tecido a cada aprendizado, em cada visualidade em que o gesto se apresenta. O corpo, assim, encena a experiência. A interpretação, o sentir e o sentido são pautados pela experiência, mas também recebem, pelo peso da alteridade e pelas experiências, influência da relação que estabelecem com os demais objetos. O sentido aparece nesse encontro cotidiano em que interpreto e tomo contato com as múltiplas possibilidades interpretativas que a experiência e o outro me dão.

As experiências – assim como os movimentos corpóreos – ocorrem continuamente, em um fluxo, mesmo que se alternem a intensidade e as cores daquilo que é experienciado. As

coisas são sempre experimentadas pelos sujeitos. Cada pequeno evento com o qual nos deparamos no cotidiano é caracterizado por essa possibilidade de circunscrever conteúdos para em seguida permitir uma conexão com a própria história de vida do indivíduo e todas as outras experiências às quais já foi submetido. Esse fluxo contínuo, porém, não é o mesmo que Dewey (1949) conceitua como sendo *uma* experiência; ao contrário dele a experiência singular a experiência singular – aquela que podemos nomear como “isso foi *uma* experiência”- é algo que fica impregnada por uma qualidade, mesmo que suas várias partes possuam nuances. Essa qualidade possui um caráter estético: é aquilo que a partir de uma característica individualizadora confere forma aos signos. E essa característica individualizadora é dada pelo próprio sujeito, uma vez que a experiência é algo individual. Assim, o que cada sujeito aponta como sendo sua experiência nos mostra o próprio recorte que cada um deles opera na realidade; eles nos mostram os quadros prévios em que estão inscritos para continuar sua tecelagem de um estar-no-mundo, que é dado por este acúmulo de experiências. Os significados então encarnam-se nessa materialidade corporal, numa dupla inscrição de significação prévia e em uma nova escrita de significados, renovada a cada experiência. Mas quando dizemos compartilhadas, não nos referimos somente a uma materialidade. O cotidiano, através da rotinização do dia a dia, da sua ritualização que compõe uma certa estética, também dá forma às experiências. É no cotidiano, como afirma Maffesoli (2005) que essa dimensão do encontro se apresenta como essencial para a própria existência da socialidade, com sua lógica do estar junto centrada no cotidiano, que marcam para nós a experiência: “o concreto e a retórica, a imagem e o verbo, são expressões do barroco cotidiano em que o menor acontecimento anódino torna-se suntuoso e teatral”(Maffesoli, 2005, p.59). É claro que os eventos que fazem parte da nossa experiência são aqueles que estão próximos de nós, o que não poderia ser diferente. Nesse sentido então não podemos deixar de perceber a força agregativa que a comunicação traz, seja ela midiática ou não. Como nos lembra Monclar Valverde (2007),

o que as formas atuais da comunicação não cessam de pôr em evidência é, portanto, o fato de que o vínculo social que efetivamente torna possíveis nossas ações, segundo um padrão de identidade coletiva, é a forma como partilhamos nossas experiências, em cada época e cada lugar, através dos modos e meios de significação disponíveis àquelas práticas expressivas que articulam nossa condição existencial de compreensão (Valverde, 2007, p.242)

Portanto, a comunicação, através da repetição cotidiana das experiências, colabora como força produtora de sentido para os sujeitos. Através dos entrecruzamentos dos

significados próprios, sejam eles sociais – dos quais a mídia faz parte – ou culturais, é que vão se compondo tanto os significados ritualizados e cristalizados quanto os que vão sendo permanentemente tecidos como novos. Assim, parece-nos indispensável aprofundar-nos na ideia que aqui desponta: a ocorrência da delimitação de algo que aparece como pessoal, próprio, individual e que caracterizaria os indivíduos, e de como essa significação pode ser construída.

1.4. Subjetividade

O encontro e a construção de uma ideia de ser-no-mundo são responsáveis pelo aparecimento do sentido das coisas para os sujeitos. Na inacabada obra *A prosa do mundo*, Merleau-Ponty (2002) argumenta sobre a importância desses dois lugares. O filósofo afirma que no encontro, para reconhecermos a experiência do outro – e em seguida incorporá-la através das trocas – é necessário que num primeiro momento tal experiência seja reconhecida como um outro eu. É certo que conseguimos nos descentrar e perceber o encontro com o outro; todavia, o ponto de referência para a experiência alheia será sempre o eu. Nas suas palavras,

O outro não está em parte alguma no ser, é por trás que ele se introduz em minha percepção: a experiência que faço de minha conquista do mundo é que me torna capaz de reconhecer uma outra e de perceber um outro eu mesmo, bastando que, no interior de meu mundo, se esboce um gesto semelhante ao meu (Merleau-Ponty, 2002, p.171)

Ao mesmo tempo em que dramatiza os mecanismos de construção da diferença a experiência de 'tornar-se-outro' não deixa de ser um empreendimento anti-hierárquico na construção da subjetividade. Saímos de nós mesmos em um movimento que nos faz ir ao encontro do outro. Para fazermos uso da metáfora do autor, do mesmo modo que não conseguimos distinguir o exato momento num pôr-do-sol onde o amarelo se torna laranja, é difícil delimitarmos até onde se coloca o eu e onde se coloca o outro. Para que possamos entendê-lo, acabamos por transformá-lo numa espécie de outro eu. A característica que me singulariza, então, dissolve-se, porque o outro aparece como semelhante. Nesse sentido, o outro é mais uma noção do que efetivamente uma presença, pois a percepção do outro se dá justamente a partir da percepção de mim mesmo. E é a essa percepção do território próprio que comumente nomeamos subjetividade.

O conceito de subjetividade pode ser entendido, de acordo com Guattari (1992), como um conjunto de condições que torna possível a demarcação de um território existencial

autorreferencial. Isso significa que, a partir de uma série de contingências – sociais, individuais, culturais e simbólicas – os sujeitos conseguem estabelecer um lugar onde sua existência é demarcada; um “mundo interno”. Contudo, a subjetividade não é construída apenas por questões interiores aos sujeitos; existe uma grande variedade de componentes que estruturam a produção da subjetividade. A subjetividade também emerge a partir da confluência com o outro, com a mídia – que evidentemente faz parte do circuito social contemporâneo – e com a linguagem – que nos dá acesso ao mundo interior e exterior. Tudo o que é selecionado como extrato de composição de um determinado sujeito pode ser considerado como parte desse território existencial.

A subjetividade seria, para nos apropriarmos do termo bahktiniano utilizado para caracterizar a linguagem, polifônica (Guattari, 1992). Sua produção adentra uma pluralidade de universos simbólicos provocando assim uma produção marcada, *sui generis*. Ela é produzida por instâncias individuais, coletivas e institucionais. A diversidade e a posterior mistura desses territórios é o que possibilita o aparecimento daquele singular que apontamos como sendo do sujeito.

Podemos demarcar, contudo, uma diferença entre o objeto e o processo. O objeto a que acabamos de nos referir – o agregado de referências que funciona como uma demarcação de si – é a subjetividade. Por sua vez, o processo de constituição de si mesmo é o que denominamos *práticas de subjetivação*.

A subjetivação, termo cunhado por Foucault, compreende uma ideia de constituição do sujeito e de sua subjetividade. Em seu trabalho, o pensador desenvolve um percurso partindo dos modos de formação do sujeito desde a antiguidade greco-romana, abrindo um precedente para o questionamento da noção de sujeito cartesiano, essencialista e a-histórica. De acordo com Foucault, os sujeitos só conseguem delimitar a própria existência a partir de uma série de técnicas, dentre as quais o filósofo destaca o discurso. O conceito de subjetivação, portanto, parte do princípio de que sua construção é pautada pelo discurso e pelo espaço que o circunscribe.

A importância de se delimitar uma fronteira entre os dois conceitos está na análise que pode ser empreendida. O discurso é uma expressão do pensamento, logo, concentra íntimo o indivíduo; o que lhe é próprio. Embora a linguagem nunca possa ser considerada inaugural, pois sempre se apoia num patamar estabelecido e compartilhado pelos sujeitos, não se pode transformá-la num “jogo de significações prévias” (Foucault, 1996, p.53). Não existe um

discurso inaugural e nem um significado originário. Nenhum signo isolado *significa*, e o discurso, por sua vez, também possui certa especificidade. A noção de discurso, então, vincula-se a uma ideia de arquivo passível de ser explorado. Comparações, quando pensadas, devem ser sempre feitas entre as práticas de subjetivação. Tentar procurar por arquivos puramente subjetivos – em uma espécie de teoria das subjetividades – acabaria por nos levar a desenvolver uma teoria dos indivíduos, e não é essa a nossa pretensão. O debate das práticas de subjetivação, por sua vez, leva-nos a pensar o processo de construção dos indivíduos a partir de elementos múltiplos e distintos. Ao juntar esses elementos – que nos vêm a partir da experiência, conforme defendemos anteriormente – é que um sentido sobre si mesmo aparece e pode ganhar forma.

Guattari (1992) ressalta que o conceito de subjetividade sofreu algumas modificações na contemporaneidade, uma vez que a própria ideia de sujeito vai se modificando – de algo coeso e unívoco para um ser dividido e fragmentado.⁶ Segundo o filósofo, três fatores são preponderantes para se entender a ampliação que se adere ao conceito de subjetividade. O primeiro deles é a entrada dos *mass media* de alcance mundial e a reconfiguração histórica a partir desse alcance. A função dos *media* é, num certo sentido, convergir tempo e espaço. Tais categorias, por sua vez, são construídas tomando-se por princípio a experiência, conforme destacamos anteriormente. A entrada das tecnologias telemáticas, de alcance mundial, levou a uma nova configuração dessa produção. Deixa-se de configurar um território geográfico para buscar tanto a configuração dessa produção quanto de um território existencial. A possibilidade de interconexão generalizada, a desterritorialização dos sujeitos, a possibilidade de se emular toda uma vida nas interfaces dos computadores, tudo isso traz uma nova concepção de sujeito: são agora sujeitos fragmentados, sem uma localização geográfica precisa, com identidades que podem se ancorar em múltiplas representações têmporo-espaciais. Paradoxalmente, argumentando sobre o impacto que essas ferramentas trazem, Guattari afirma que “de um modo geral, pode-se dizer que a história contemporânea está cada vez mais dominada pelo aumento de reivindicações de singularidade subjetiva” (Guattari, 1992, p.13), reivindicações que passam pelo corpo e pelos discursos, como desenvolveremos no capítulo dois.

É aqui que se insere o segundo ponto que provoca ampliação do conceito de subjetividade, de acordo com Guattari (1992): a alteração das produções subjetivas a partir

6 Esta ideia será melhor discutida no próximo capítulo, quando trabalharmos com a questão das mudanças que essas concepções de sujeito trazem para pensarmos o corpo na contemporaneidade.

das máquinas. A máquina é uma noção que evidencia esse lugar da significação incessante. Existe um fluxo ininterrupto, sem mediação, que em certo sentido nos faz lembrar - com ressalvas, é claro - o dispositivo, principalmente porque o dispositivo produz mediando, trazendo a partir de sua interface o acionamento do simbólico e a possibilidade da geração de expectativas. O dispositivo é um mecanismo – e por isso sua aproximação com a máquina – que organiza determinados atributos e características. Os dispositivos tratam de procedimentos e tecnologias que subjazem à organização da sociedade. Eles nos ajudam a ir além de alguns lugares comuns dicotômicos como sujeito/objeto, ou humano/não humano, complexificando a abordagem e aproximando-a mais da ideia de rede.

Se pensarmos na máquina ligada ao dispositivo material, podemos primeiramente perceber sua construção ligada a uma dada finalidade. Deleuze aponta, contudo, que essa montagem da máquina técnica pode se ligar a uma série de componentes que seriam capazes de ampliá-la. São componentes semióticos, sociais, representações mentais. “É preciso considerar que existe uma essencial maquínica que irá se encarnar em uma máquina técnica igualmente no meio social, cognitivo, ligado a essa máquina – os conjuntos sociais são também máquinas, o corpo é uma máquina, há máquinas científicas, teóricas, informacionais” (Guattari, 1992, p.51). A máquina então se interpõe como uma mediação entre natureza e humanidade. Sua característica está justamente em possibilitar um contexto em que cada vez mais os sujeitos fazem uma reapropriação e uma ressingularização, possibilitando o contato com uma vasta gama de estímulos.

A partir desse ponto de junção que o conceito de máquina evoca, chegamos enfim ao terceiro ponto que provoca aberturas no conceito de sujeito e subjetividade: a própria concepção ecológica da subjetividade, ou seja, o modo como os sujeitos modificam o ambiente no qual vivem a partir das consequências de seu comportamento. Novamente Guattari (1992):

O que importa aqui não é unicamente o confronto com uma nova matéria de expressão. É a constituição de complexos de subjetivação indivíduo-grupo-máquina-trocas múltiplas, que oferecem à pessoa possibilidades diversificadas de recompor uma corporeidade existencial, de sair de seus impasses repetitivos e, de alguma forma, de se re-singularizar.

Assim se operam transplantes de transferência que não procedem “a partir de dimensões ‘já existentes’ da subjetividade, cristalizadas em complexos estruturais, mas que procedem de uma criação e que, por esse motivo, seriam antes da alçada de uma espécie de paradigma estético (Guattari, 1992, p.16-17).

Fica evidente que a subjetividade promove a criação de uma relação com o outro. O

que se postula e reivindica é que as relações intersubjetivas são pautadas pela possibilidade de uma dimensão autopoietica. O núcleo autopoietico das máquinas – exclusivo das máquinas vivas – lembra-nos da possibilidade de autoprodução. A produção de sentido – ou os sentidos em produção – é relevante para compreendermos o deslocamento operado pela centralidade da experiência como ponto nevrálgico para a criação de conceitos. Novamente recorremos a Guattari:

Esse núcleo autopoietico da máquina é o que faz com que ela escape à estrutura, diferenciando-a e dando-lhe seu valor. A estrutura implica ciclos de retroações, põe em jogo um conceito de totalização que ela domina a partir de si mesma. É habitada por *inputs* e *outputs* que tendem a fazê-la funcionar segundo um princípio de eterno retorno. A estrutura é assombrada por um desejo de eternidade. A máquina, ao contrário, é atormentada por um desejo de abolição. Sua emergência é acompanhada pela pane, pela catástrofe e pela morte que a ameaçam. Ela possui uma dimensão suplementar a de uma alteridade que ela desenvolve sob diferentes formas (...) a máquina depende sempre de elementos exteriores para poder existir como tal. Implica uma complementariedade não apenas com o homem que a fabrica, a faz funcionar ou a destrói, mas ela própria está em uma relação de alteridade com outras máquinas atuais ou virtuais. (Guattari, 1992, p.49-50)

Pensar as máquinas como dotadas de impulsos que tendem ao eterno retorno, à perenidade, à imortalidade, mas que também contém em si um impulso para a destruição, a pane, o aniquilamento, é pensar nessas máquinas como que dotadas da qualidade da erótica. Nesse sentido, é salutar que voltemos a algumas perguntas em torno do nosso objeto, suscitadas por essa reflexão. Cabe a nós nos perguntarmos em que sentido essa qualidade erótica contida nos corpos são máquinas que promovem uma expressão subjetiva dos sujeitos. As máquinas produtoras de sentido bombardeiam os indivíduos com com variados estímulos informacionais e formacionais. Percebemos que uma série de dispositivos trabalham para nos dizer do erótico: os gestos, os ângulos que são comumente retratados, os closes, as feições. Em que medida a construção de um significado subjetivo para a experiência erótica pode ultrapassar aquilo que nos é dado previamente como erótico? O dispositivo pode funcionar efetivamente para engendrar uma autoprodução subjetiva?

Como apontamos neste primeiro capítulo, o fluxo entre os conceitos da erótica, da experiência e da subjetividade levam-nos a uma problematização que alça o corpo ao centro de uma série de questões. Desse modo, no capítulo seguinte examinaremos questões referentes à corporalidade trazidas pelo pensamento contemporâneo e que atravessam a concepção moderna de corpo.

Capítulo 2

Corpo, versão 2.0

'It should matter everything to you, Mr. Gray.'

'Why?'

'Because you have the most marvellous youth, and youth is the one thing worth having'

'I don't feel that, Lord Henry'

'No, you don't feel it now. Some day, when you are old and wrinkled and ugly, when thought has seared your forehead with its lines, and passion branded your lips with its hideous fires, you will feel it, you will feel it terribly. Now, wherever you go, you charm the world. Will it always be so? ...You have a wonderfully beautiful face, Mr. Gray. Don't frown. You have. And Beauty is a form of a Genius – is higher, indeed, than Genius, as it needs no explanation.

(Oscar Wilde, The picture of Dorian Gray)

O diálogo acima foi extraído do clássico e Oscar Wilde, O Retrato de Dorian Gray, e a fala do personagem Lord Henry é bastante oportuna para ilustrar nossa reflexão acerca da corporalidade na contemporaneidade. A obra gira em torno do personagem Dorian Gray, um rapaz da aristocracia britânica cuja beleza exuberante e inocente causa verdadeiro fascínio. Dorian é convidado pelo pintor Basil Hallaway para posar para um retrato. Basil sente-se extremamente atraído pelo jovem, que possui todo um magnetismo vital que é exalado pela sua beleza e juventude. A interferência do vigor de Dorian na arte de Basil traduz-se no retrato, o retrato de Dorian Gray. A pintura acaba se tornando a obra prima do pintor, dando uma nova dimensão à expressividade do artista. Durante a execução do quadro, Dorian conhece um amigo de Basil, Lord Henry Wotton. Os dois personagens sentem uma atração mútua: Lord Henry é seduzido pela beleza e magnetismo pessoal de Dorian, que por sua vez sente-se atraído tanto pela sagacidade e traquejo social de Henry como por suas ideias e sua visão das questões da existência. O encontro com esses dois personagens – Basil e Lord Henry – faz com que Dorian seja e certa forma seduzido pela sua própria imagem. Ao ver o

retrato pronto, Dorian se dá conta do seu próprio encanto e da dimensão física de si mesmo. Além disso, Dorian percebe que enquanto o destino de seu corpo é perder o encanto ao longo do tempo, seu retrato permanecerá inalterado, encantador e belo. Ele deseja então que o processo contrário pudesse acontecer: que o quadro envelhecesse em seu lugar e ele, Dorian, pudesse ficar eternamente jovem e atraente. E seu desejo se realiza. Enquanto Dorian permanece encantador, os vícios de sua alma encarnam-se no quadro.

O argumento desenvolvido por de Lord Henry na epígrafe que trouxemos trabalha com a ideia das vicissitudes experimentadas ao longo da vida que transformam a beleza dos corpos físicos. E que, para ele, a beleza é “a única coisa que vale a pena”. A beleza, ele continua, é também uma forma de inteligência, mas uma forma que prescinde de explicações (“it can not be questioned”, afirma mais adiante). A beleza prescinde de explicações. Não depende do discurso, pois ela se dá na experiência. Interessante perceber que a frase proferida por Lord Henry vem exatamente ao encontro daquilo que foi pensado pelo filósofo francês René Descartes há quatro séculos e que se reafirmam, apesar de serem pensamentos distintos. Deixam em evidência que independentemente de qual aspecto seria mais importante ou inquestionável – a materialidade do corpo ou a “fantasmagoria” da alma – elas se encontram separadas uma da outra. Podem se afetar, mas ainda assim é possível percebê-las como categorias existenciais bastante diversas. Sendo assim, cabe a nós o exame das ideias que inauguram essa cisão entre as duas instâncias.

O pensamento de René Descartes foi um divisor de águas no que tange às questões relativas ao corpo e à corporalidade, com consequências que atravessaram séculos e chegaram até nós. Como afirmamos, foi a partir da doutrina cartesiana e da argumentação por ela desenvolvida a respeito da consciência que se operou a divisão entre o corpo e a mente. Descartes é considerado o pai da ciência moderna. Matemático e filósofo, foi responsável por uma série de descobertas que moldaram a concepção de ciência que temos hoje. Na matemática, por exemplo, é de Descartes a proposição de uma junção da álgebra com a geometria, o que deu origem à geometria analítica e ao plano cartesiano (que não por acaso leva seu nome). No campo da epistemologia, Descartes propõe um novo modelo para o desenvolvimento do conhecimento, e é a esse ponto que devemos aqui nos ater. Seu intuito era estabelecer bases sólidas para o conhecimento, ao contrário da ciência medieval, povoada por crenças. Para isso, o filósofo sugere duas abordagens. Primeiramente, ele propõe que para entender determinado objeto ou ação, seria necessário decompô-lo em partes mais simples,

mas inteligíveis. Com esse tipo de raciocínio, Descartes inaugurou o modelo fragmentário que predomina na ciência até os dias de hoje. Para entendermos o corpo humano, por exemplo, o que fazemos é decompô-lo em sistemas e órgãos, e cada uma dessas partes é novamente decomposta em disciplinas específicas, como a anatomia, a fisiologia, e a bioquímica, cada uma delas com o foco em uma das frações nas quais o corpo foi dividido. Isso facilita que seja gerado um melhor entendimento sobre objetos complexos, e esse é um dos motivos pelos quais a ciência progrediu até o ponto em que a encontramos hoje. Porém, essa fragmentação também é responsável por uma certa perda da noção do todo. O todo nunca é somente a junção das partes. Voltando ao nosso exemplo, é frequente que nos estudos sobre o corpo humano nos lembremos apenas da parte carnal, com sua anatomia proeminente, mas nos esqueçamos de que o corpo também é algo subjetivamente construído. Ou vice-versa: lembramo-nos do efeito da subjetividade e apagamos o carnal. Separamos sujeito e objeto e perdemos um pouco da complexidade das coisas. Para o bem e para o mal.

Um segundo ponto importante defendido por Descartes diz respeito ao que ele chamou de “método da dúvida”. O filósofo, em seu clássico *Discurso sobre o Método*, expõe o desenvolvimento de seu raciocínio conhecido como ceticismo metodológico. Seu juízo se desenvolve duvidando de tudo aquilo do que ele não poderia ter certeza, o que se traduzia em. em dúvidas sobre a verdade, a razão e a lógica, a existência do mundo físico, ou mesmo sobre sua existência corpórea, que, segundo seu argumento, poderia ser fruto de uma alucinação onírica ou de um delírio. Contudo, a única coisa que Descartes conclui que não poderia ser negado era o fato de que ele pensava que existia. O conhecimento só poderia ser construído a partir de certezas sólidas. Todas as nossas crenças cotidianas são colocadas em cheque por seu método. Partindo da única premissa que não consegue questionar – o seu pensamento – Descartes começa a construir o conhecimento. O pensamento é, para o filósofo, a base de todo o desenvolvimento científico:

(...) examinando com muita atenção o que eu era e concluindo que podia fingir não ter corpo e não havia mundo ou lugar em que me encontrasse, mas, ao mesmo tempo, não podendo fingir não existir, sendo bastante o fato de duvidar da verdade das outras coisas para ficar demonstrado, de modo muito certo e evidente, que eu existia, enquanto que bastaria deixar de pensar, ainda que admitindo como verdadeiro tudo que imaginasse, para não haver razão alguma que me induzisse a acreditar na minha existência, concluí de tudo isto que eu era uma substância cuja essência ou natureza reside unicamente em pensar e que, para que exista, não necessita de lugar algum nem depende de nada material, de modo que eu, isto, a alma, pela qual sou o que sou, é totalmente diversa do corpo e mesmo mais fácil de ser reconhecida do que este e, ainda que o corpo não existisse, ela não deixaria de ser tudo o que é (Descartes, 1978, p.67)

Ora, se era possível questionar sua existência material e corpórea sem, para tanto, questionar sua existência enquanto ser pensante, tal existência consciente deveria ser algo distinto da existência corporal. A alma, ou mente, tomada como sinônimo de consciência, passou a figurar como definidor do sujeito, conjecturada na máxima “penso, logo existo” (*cogito ergo sum*). A consequência primeva que esse pensamento reflete é a exclusão de um lugar para o corpo. O corpo, nulificado, passa a ser entendido como mero suporte para a circulação do indivíduo-consciência; a anatomia adquire um caráter de “acessório da presença” (Le Breton, 2008).

A importância dessa discussão sobre a dicotomia corpo e mente reside no fato de que ela é o ponto de partida para uma série de ponderações sobre o corpo na contemporaneidade. A dicotomia corpo e mente, em si, é também um exemplo da separação sujeito e objeto que examinamos na ideia de decomposição dos objetos complexos em partes menores, defendida por Descartes. É a partir desses postulados descartianos que percebemos, através de uma cadeia de rupturas nos discursos do conhecimento, uma série de descentramentos. Essas ideias são responsáveis por uma problematização do corpo e das relações com ele estabelecidas pelos sujeitos na contemporaneidade. Nesse sentido, três pontos-chaves podem ser trabalhados para entendermos essa mudança: o pensamento contemporâneo ou pós-estruturalista, a virtualização da realidade nas esferas telemáticas, e as novas tecnologias médicas e de produtos farmacológicos.

Cabe, porém, uma pequena advertência: não é nosso intuito descrever aqui uma teoria do corpo. Nosso intuito é estabelecer uma breve discussão sobre o corpo, que nos daria subsídios para entender seus sentidos – ou a sua corporalidade. O corpo nos é caro neste trabalho a partir do momento em que o vislumbramos como um modo de inscrição. A partir das possibilidades de leitura que convocamos para os corpos – e que são múltiplas – é que vemos ser tecidas possibilidades agregativas, como aquelas convocadas pela erótica. Assim, nosso intuito, ao percorrermos as mudanças que foram sendo estabelecidas em relação ao pensamento sobre o corpo a partir de Descartes, é perceber o modo como essa ideia de corpo foi sendo trabalhada, uma vez que isso nos dá pistas sobre os modos como ele pode ser apropriado, lido e textualizado.

2.1. O pensamento contemporâneo

Um ponto importante para compreendermos como o corpo vai ser pensado na contemporaneidade é lembrarmos a relevância que as mudanças provocadas pelo pensamento pós-estruturalista trouxeram. Primeiramente, é preciso uma ressalva com relação ao termo “pós-estruturalismo”. O pós-estruturalismo não se constitui exatamente como um movimento, mas sim como um conjunto de ideias em vários campos de estudo – como a literatura, a filosofia, e a psicanálise. O que une a lógica do pensamento de todos eles é uma certa desconstrução da noção de sujeito, que existiria anteriormente apenas em função da estrutura do discurso. Essas ideias privilegiavam um enfoque da subjetividade como constituída pelas formas simbólicas e pela linguagem e, por isso, deram ênfase a esses aspectos nos diferentes campos de conhecimento em que trabalharam. Foram responsáveis não só pelo questionamento da dicotomia corpo e mente, mas também tentaram desconstruir a separação entre sujeito e objeto. Contudo, os pensadores que comumente rotulamos como pós-estruturalistas – como Foucault, Deleuze, Lacan, Lyotard e Merleau-Ponty – não necessariamente compactuam com essa classificação, e há certa controvérsia em classificá-los como tal.¹

Independente de como os rotulamos, o importante é a contribuição teórica que esses autores trouxeram para pensarmos o corpo e a corporalidade. Se, como mostramos anteriormente, havia uma concepção que dicotomizava corpo e mente e enxergava o corpo apenas como um suporte, com o pensamento contemporâneo surge uma concepção na qual o corpo é uma via para a constituição da experiência e da subjetividade – ou da alma, como Descartes conceituaria.

Uma evidência bastante interessante pode ser vista na passagem da fenomenologia husserliana para a proposta de Merleau-Ponty. A fenomenologia surge com a crise do subjetivismo e do racionalismo – ambos campos preconizados por Descartes. Ela propõe o estudo dos fenômenos, do que emerge à consciência. Recusa-se a passar a uma explicação, pois a explicação não é o fenômeno, e mesmo o modifica. Na expressão de Lyotard (1967), a fenomenologia põe o fenômeno “entre parênteses”; propõe uma verdade fundada no objeto concreto, no objeto de conhecimento, sem separá-lo do sujeito. Podemos exemplificar como isso se dá com uma bola vermelha. Se você diz que uma bola é vermelha, isso é um fato, um conceito. Mas será necessário que o conceito tenha existência fora do sujeito, que o

1 Para uma discussão sobre o assunto, especialmente sobre Foucault, ver Dreyfus & Rabinow, 1983.

transcenda? Afinal, a bola vermelha não existe sem um sujeito para conceituá-la. O conceito é algo vivido. Nesse sentido, não haveria julgamentos verdadeiros ou falsos, mas sim julgamentos *a serem descritos*. Ou seja, não há como separar o sujeito do objeto.

Merleau-Ponty usou muitas dessas ideias para descrever o seu pensamento. Porém, ele foi além nessa concepção da importância do sujeito. Diferentemente do sujeito cartesiano, não seríamos constituídos apenas pelo pensamento. Para ele, a percepção de qualquer fenômeno precisa passar pelo corpo. “Percebo comportamentos imersos no mesmo mundo que eu porque o mundo que percebo arrasta ainda consigo minha corporeidade” (Merleau-Ponty, 2002, p.171). O corpo é parte inequívoca da possibilidade da existência do eu pensante. Ora, essa passagem que se faz entre uma concepção dualista (descartiana) para um lugar onde cada experiência só pode ser entendida se tomada como parte de um sujeito - sujeito esse com corpo e mente - aponta para uma complexa diversidade que vem a (com)formá-los. E quando Merleau-Ponty amplia a experiência para algo em que o corpo também toma parte, a dicotomia se quebra e a singularização dos fenômenos amplia-se ainda mais.

Stuart Hall (2002) relembra alguns elementos interessantes que oferecem uma contribuição ainda maior para essa mudança no pensamento contemporâneo. O primeiro momento, marcado pelo que ele chama de sujeito do Iluminismo, é centralizado na identidade da pessoa. O sujeito é um ser racional, com um núcleo que o identifica. É como se houvesse uma essência que nos dissesse quem é o sujeito, e essa essência o acompanhasse do nascimento à morte. As identidades teriam, portanto, um “núcleo duro”, unificado e contínuo, que perduraria ao longo do tempo.² Mais tarde, as mudanças do mundo, o processo de industrialização e a crescente urbanização trouxeram uma enorme complexidade de estímulos. A aglomeração de pessoas em centros urbanos ampliou as possibilidades de contato, de diversidade cultural e de interações. Essa noção leva ao que Hall vai chamar de sujeito sociológico. Cada sujeito era concebido a partir dessas possibilidades interativas; o “núcleo duro” de cada um não poderia funcionar independentemente dos outros, mas sim deveria ser formado a partir dos encontros com outras pessoas. A identidade ligava então o sujeito a algo maior, à estrutura social. O terceiro momento é o que já se encontra profundamente alterado pelas concepções do que estamos chamando de pós-estruturalismo. Se num primeiro momento as construções existentes de sujeito aludiam a uma vivência de forma integrada e coesa, após esses pensadores o que se imprime é uma concepção ontológica dos seres

² É exatamente neste contexto que a fenomenologia de Husserl floresce, erigindo-se contra o racionalismo e o essencialismo do sujeito iluminista.

humanos como sujeitos fragmentados. Na prática, isso dá origem a uma mudança que evidencia, por exemplo, que as identidades culturais de classe, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade não se mostram como entidades coesas. Assim, cada instante permite que determinadas facetas da identidade estejam em evidência, enquanto outras permanecem em segundo plano. Tais ideias culminam, portanto, em uma crise do próprio conceito de sujeito. É o que Hall vai chamar de identidade do sujeito pós-moderno:

A identidade torna-se uma 'celebração móvel': formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. (...) O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente. (...) À medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar ao menos temporariamente (Hall, 2002, p.12-13)

Se antes essas identidades eram sólidas localizações, ou posteriormente, identidades nas quais os indivíduos encaixavam-se socialmente, hoje elas se encontram com fronteiras menos definidas. E isso também vale para a identidade física, corporal. O corpo é também uma representação provisória, conforme assevera Le Breton: “O corpo é o suporte de geometria variável de uma identidade escolhida e sempre revogável, uma proclamação momentânea de si” (Le Breton, 2008, p.28). Essa perspectiva contemporânea determina um mundo em que a materialidade corporal não parece ser apenas algo concreto contra a qual nada se pode fazer. Assim como as identidades são maleáveis, o corpo e seu entendimento sobre ele, ou seja, sua corporalidade, também o são. Ela se aproxima muito mais de uma decisão individual, de um projeto reflexivo que é tomado pelos sujeitos.

É claro que cabe aqui uma ponderação: as identidades culturais não deixaram de existir - ou se tornaram infinitamente maleáveis - sem nenhum ponto de ancoragem. O conceito de identidade continua fazendo sentido como algo definidor do sujeito. Todavia, é notável a permeabilidade e a fluidez adquiridas por esse conceito ao ser incorporado pelos sujeitos e seus corpos na contemporaneidade, e é isso o que defendemos aqui. Isso tanto faz sentido que é na busca por algo mais fixo que muitas vezes os sujeitos encontram a corporalidade como forma de ancorar sua existência.

2.2. Os dispositivos informacionais

A virtualização da realidade materializada nas redes telemáticas também nos ajuda a compor o panorama sobre os ensejos que transformaram as fronteiras do humano e de sua subjetividade e corporalidade. Na *internet* podemos insinuar a vida cotidiana inteira, seja nos seus aspectos de materialidade corporal ou – preponderantemente – na sociabilidade que emerge desse processo. Contudo, essa insinuação se dá de um modo diverso, modo que convoca de modo bastante evidente a questão da representação e da experiência mediada pela máquina.

Materialmente falando, por exemplo, a *internet* permite a criação de representações gráficas tangíveis. Os avatares, representações gráficas dos indivíduos nas interfaces telemáticas, são a tradução de uma pequena parcela de possibilidades que o sujeito tem de estar corporificado nessas esferas. Pedro Coutinho (2007), ao trabalhar com os avatares em jogos *online*, percebe essa “vontade de corporalidade” de maneira interessante:

(...) as representações de corpo prefiguradas pelos avatares representam uma ínfima parte de todos os sabores, possibilidades e paixões presentes nos corpos da vida offline. Há uma dimensão irreduzível dos corpos que resiste a qualquer tentativa de apreensão através de representações como, no presente caso, os avatares. Materialmente, trata-se de um certo construto que remete a um corpo, mas que ainda não o é; (...) Trata-se, portanto, não de uma corporalidade plena, mas sim de uma corporalidade em termos, ou melhor, de uma vontade de corporalidade. Um certo corpo-inteligência, que irá pressupor, evidentemente, algum nível de investimento afetivo sobre essa representação. Um quase-corpo compartimentado, ou seja, esvaziado de gravidade, mas ainda assim inexoravelmente acoplado a vestimentas, utensílios, descrições e movimentos. Mesmo que não seja em plena forma, ainda subsiste nessa representação algo da vitalidade inerente à nossa corporalidade (Coutinho, 2007, p.25).

Com os avatares, o peso do corpo é diminuído: os sujeitos ali representados podem se despir de alguns pequenos elementos – como a idade ou sua condição de saúde – para circularem. A relação entre os novos dispositivos tecnológicos e o corpo físico natural articulariam assim atualizações e virtualidades.

Da mesma maneira que a insinuação da materialidade corporal na rede existe a seu modo, nesses ambientes a subjetividade também possui um caráter de insinuação. A grande diversidade de práticas de comunicação que são colocadas em movimento nas redes telemáticas é cada vez mais incorporada pelos sujeitos, aproximando as interações mediadas por computador das interações face a face da vida cotidiana. Nesse viés é que percebemos a proximidade e a mútua afetação que a vida real e a vida virtual possuem. São francas as possibilidades que se abrem para a construção de subjetividades no ciberespaço, já que a

telemática, ao imbricar-se com o cotidiano, oferece-nos possibilidades para refletir sobre os modos de vida e de constituição subjetiva. Assim sendo, vemos que os domínios *on* e *offline* não são idênticos. Cada um possui suas particularidades, e a imposição da mediação que existe nos ambientes telemáticos obviamente conforma a maneira como a materialidade e a subjetividade se apresentam. Mas nem por isso elas são completamente distintas e desvinculadas. Há um claro *continuum* entre os dois espaços.

O destaque que damos ao falarmos dessa expressão material que continua existindo em um espaço tão intangível como o das interações telemáticas tem um sentido. Podemos lembrar, conforme destaca Margaret Wertheim (2001), que na Idade Média havia nos sujeitos um desejo de imortalidade, que se mostrava com a crença da perpetuação da alma no paraíso, no purgatório ou mesmo no inferno. Apesar de literário, o texto da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, mostra-nos de maneira evidente o pensamento sobre os “espaços divinos” e o entendimento sobre a perduração subjetiva que circulava à época. A construção feita por Dante parece-nos intensamente monista: a ela interessa apenas a “alma”. O corpo é apenas secundário para nos dizer do sujeito, ou mal importa. Percebe-se que Dante se refere à perpetuação exatamente da alma ou da mente, apesar de não termos, até aquele momento, o aparecimento da psicologia ou de um entendimento mais claro sobre a subjetividade.

Tal fantasia de eternidade através de sua expressão subjetiva *ad nauseum* parece ser-nos cara ainda nos dias de hoje. Se antes a religião e os domínios do sagrado poderiam se expressar como o *locus* onde se realizariam tais fantasias, hoje temos a promessa da tecnologia como nascedouro dessa possibilidade. Como destaca Beatriz Bretas, “realidade ou não, o fato é que a tecnologia digital evoca para si a tarefa, dentre outras, de digitalizar o eu, fazendo que algo da essência do sujeito permaneça vivo” (Bretas, 2007, p.4). *Blogs*, *fotologs*, a divulgação de vídeos pessoais, a construção de perfis em ferramentas de rede social ou mesmo a postagem das fotos pornográficas no *Diário da Putaria*, além de um sem número de páginas de exemplos, constituem um amplo campo para percebermos esse aspecto. Sobre as páginas da rede social, como o *Orkut*, por exemplo, é interessante notar que quando algum dos interagentes³ falece, o perfil que ali permanece dá a impressão de uma sub-existência do sujeito. Mesmo que apenas com caráter de insinuação, o perfil evoca permanentemente a

3 O uso do termo interagente neste trabalho foi tirado do texto de Primo (2005). Nele,, o autor defende que o termo usuário – muito mais comumente usado – termina por passar uma ideia de que “tal figura está à mercê de alguém hierarquicamente superior, que coloca um pacote a sua disposição para uso” (Primo, 2005, p.2). Assim, o autor defende a substituição de *usuário* por *interagente*, o que deixaria mais evidente a ideia de interação que estaria no cerne desses processos.

existência daquela pessoa, fazendo com que seus pares deixem inclusive recados e testemunhos póstumos, como se o sujeito ainda ali existisse e perdurasse.

Toda essa ideia relaciona-se com a centralidade das esferas midiáticas no contexto contemporâneo. A comunicação midiática não é algo separado da sociedade, mas é por ela alimentada e dela se alimenta, conforme já havíamos pontuado no capítulo anterior. Por sua vez, o espaço midiático da telemática, ainda que muitas vezes repetindo a lógica de visibilidade das grandes corporações e conglomerados midiáticos da vida *offline*, lembra-nos Beatriz Bretas, é também o espaço dos comuns; também é tomada para a construção pública dos caracteres privados:

(a web) tornou-se espaço midiático de pessoas comuns, que também asseguram suas glebas nesses territórios e incorporam características midiáticas aos seus discursos. Os atributos estéticos da mídia tradicional são muitas vezes, apropriados pelos sujeitos comuns ao construírem mídias próprias ou ao participarem de processos de comunicação visíveis na rede (blogs, páginas pessoais, fórum de discussão, etc.) (Bretas, 2007, p.7)

Assim, a expressão da subjetividade contemporânea tem mais um espaço assegurado: o das interações telemáticas e com grande visibilidade, como é característicos nos espaços midiáticos. Contudo, se num primeiro momento, conforme destacamos, vimos toda a ascendência da subjetividade – imaterialidade – sobre a materialidade, cada vez mais essa materialidade ganha proeminência no discurso, inclusive porque o pensamento passa a ser entendido como uma possibilidade advinda do órgão – material – cérebro. Isso não significa de maneira nenhuma que a subjetividade deixe de ter uma importância fundamental para circunscrever o sujeito, mas sim que há uma insinuação de que somos mais materiais do que realmente gostaríamos.

2.3. As novas tecnologias médicas e de fármacos

Geek love, livro escrito no fim da década de 80 pela inglesa Catherine Dunn, registra o medo e a bizarrice do *design* aplicados à criação de seres humanos e levados a extremo. O livro conta a história dos Binewski, uma família formada por membros 'diferentes' que trabalham num circo de horrores mambembe – um *geek show*. A família é formada pelos pais, Al e Crystal, e por seus cinco filhos: Arturo, um jovem com nadadeiras no lugar das mãos e dos pés; Electra e Efigênia, as gêmeas siamesas ligadas pelo dorso; Olympia, uma anã corcunda albina, considerada a mais comum de toda a prole, e que por isso mesmo apresenta um enorme complexo de inferioridade, e Fortunato, que, apesar da aparência física normal,

possui habilidades telecinéticas. Além dos cinco filhos, a família Binewski conserva em jarros um grande número de filhos que não deram certo devido às deformações catastróficas, e que por isso morreram antes mesmo do nascimento. Os jarros também são utilizados nos espetáculos itinerantes. A ideia de ter filhos especialmente arquitetados – pois assim são vistas as deformidades dos filhos pelo casal – é trazida logo nas primeiras páginas. “What greater gift could you offer your children than an inherent ability to earn living just by being themselves?”⁴ - é a fala da Sra. Binewski. A ideia de como isso poderia ser materializado aparece quando o patriarca Al Binewski, ainda jovem, passeava por um enorme campo de florido, conhecido como Cidade das Rosas. Durante o passeio, um dos campos chama particularmente sua atenção. Era o campo das rosas experimentais: “It was a test garden, and the colors were... designed. Striped and layered. One color inside the petal and another color outside”⁵. As rosas despertaram em Al o pensamento de que a estranheza provocada pela não-naturalidade dessas flores era o que lhes conferia valor. E assim, pensou ele, talvez seres humanos pudessem ser também 'desenhados': “And I thought to myself, now *that* would be a rose garden worthy of a man's interest!”⁶

Al Binewski não tinha à disposição as mesmas tecnologias que temos hoje. Por isso, para 'criar' seus filhos, submetia sua esposa grávida – sob o consentimento dela – à radiação, à ingestão de drogas potencialmente perigosas e a outras técnicas médicas e farmacológicas subvertidas do seu propósito original. Contudo, as evoluções técnicas no campo da medicina, da engenharia genética e da farmacologia contemporâneas nos permitem pensar que podemos manipular a vida e desenhar nossos corpos, como Al Binewski. Há então, com o aparecimento dessas tecnologias, um juízo de uma obsolescência do corpo – para nos apropriarmos do precioso termo de Le Breton (2008). O enorme avanço da ciência evidenciou que o corpo poderia ser melhorado por novas peças, novas engrenagens; deixou evidente que o corpo, para acompanhar os avanços científicos que fizemos, precisaria de um *upgrade* completo. A obsolescência está dada na precariedade e na falibilidade do corpo perante as tecnologias de que os sujeitos dispõem para atuar em sua materialidade física.

Historicamente, já na antiga Grécia havia um gosto pela coisa médica, conforme examina Foucault na sua *História da Sexualidade* (2005). A medicina era tida como um

4 “Que presente melhor se poderia oferecer às suas crianças do que uma habilidade inerente de ganhar seu sustento apenas sendo eles mesmos?” (Tradução da Autora)

5 “Era um jardim de teste e as cores eram... desenhadas. Com listras e camadas. Uma cor na parte interna da pétala e outra na externa” (Tradução da Autora)

6 “E eu pensei comigo mesmo, este sim seria um jardim de rosas que valeriam os interesses do homem!”

conhecimento de interesse público, pois sua concepção cogitava uma definição de uma maneira de viver. A medicina seria um modo de relação refletida consigo mesmo; ela própria “sob a forma de um regime, uma estrutura voluntária e racional da conduta” (Foucault, 2005, p.106). A utilidade das tecnologias médicas ultrapassa a ideia de intervenções pontuais no caso de surgimento de doenças como estamos acostumados a pensar. Ela seria um conjunto de saberes que orientaria os indivíduos em suas práticas cotidianas que envolvem sua corporalidade.

Se a medicina já nasce com essa vocação, a modernidade só faz evocá-la: as técnicas estão à serviço dos indivíduos para poder transformar sua forma de viver. Essas novas tecnologias e descobertas científicas propiciaram uma mudança na maneira como observamos, transformamos e manipulamos nossas funções corporais, bem como do nosso conceito de corpo. Ao inserirmos esses avanços, o efeito que se tem é que o corpo passa a ser percebido como algo extremamente maleável. Está a nosso inteiro alcance modificá-lo a partir das evoluções tecnocientíficas. E é até mesmo desejável que se façam modificações.

Essa concepção de uma dietética, de que um trabalho de modelagem pode ser feito ao corpo também pode ser tributado à algumas contribuições de filósofos positivistas. Para além da concepção grega da coisa médica, a ideia do corpo como um projeto – muito similar a outros mecanismos criados pelo próprio homem – nasce com a perspectiva mecanicista descartiana. Julien de La Mettrie é um dos expoentes dessa lógica. Sua dupla formação de médico e filósofo permitiram a ele que comparasse o corpo a um sofisticado mecanismo, dando origem à ideia de um corpo-máquina. La Mettrie escreve, em 1748, o ensaio *O Homem Máquina*, no qual estabelece uma noção de que o ser humano tem suas ações totalmente governadas por uma instância fisiológica automática. O corpo seria uma entidade mecânica e metabólica complexa e os seres humanos seriam como animais autômatos. O principal artefato utilizado por La Mettrie para comparar com o corpo humano era, não despropositadamente, o relógio. O relógio é uma máquina compassada utilizada para medir o tempo, e foi durante o período da Revolução Industrial que esse dispositivo começou a fazer parte mais sistematicamente do cotidiano dos trabalhadores urbanos ingleses, como parte dos regimes disciplinares fabris. Coincidentemente, é nesse mesmo período que as ideias do filósofo conseguem ganhar espaço.

Se La Mettrie pensou o corpo como máquina, coube aos teóricos da psicologia pensar que também a mente e o comportamento eram produto de um mecanismo contido no cérebro.

La Mettrie serviu de base para duas das principais correntes de teorias psicológicas da atualidade: o Behaviorismo e o Cognitivismo. Ambas beberam das concepções mecanicistas e materialistas que o filósofo ajudou a desenvolver. As primeiras ideias behavioristas, por exemplo, surgidas com John B. Watson, foram oficialmente conhecidas através do artigo *Psychology as the Behaviorist Views it*, Publicado no *Psychological Review* de 1913. “Psychology as the behaviorist views it is a purely objective experimental branch of natural science. Its theoretical goal is the prediction and control of behavior”⁷, era a afirmativa de abertura do ensaio. Sua tese desenvolve-se afirmando que todos os animais são munidos, por herança genética, de reações automáticas, que denominadas *respondentes*. Os respondentes incluem reflexos do aparelho muscular-esquelético (como retirar a mão do fogo ao senti-la arder), reações emocionais imediatas (cólera, medo, alegria) e outras respostas (náuseas e salivação, por exemplo), todos eles controlados pelo sistema nervoso autônomo. O comportamento, para Watson, compõe-se inteiramente desses pares de estímulos-respostas, dos quais respondentes como secreções glandulares e movimentos musculares fazem parte. Portanto, para essa escola psicológica o comportamento é basicamente redutível a processos mecânicos físico-químicos. Embora tenha havido um extenso desenvolvimento dessa escola psicológica de 1913 até os dias de hoje, perdura ainda a noção da redução do comportamento a esses mecanismos físico-químicos, os respondentes, ou a mecanismos de aprendizagem voluntária também sujeitos ao par estímulo-resposta, chamados de *operantes* – noção que foi posteriormente introduzida por Skinner.

Com concepções que partem de premissas razoavelmente semelhantes, outra escola bastante influente da psicologia moderna é o cognitivismo, ciência que se propõe a estudar as operações da mente. Com sua metáfora do cérebro como um computador, os *inputs* e *outputs* do cérebro dimensionam o funcionamento da caixa preta. Assim, a ciência moderna, tanto no que diz respeito ao corpo como no que diz respeito à alma, vai aderindo à concepção mecanicista.

Desse modo, o pensamento do corpo enquanto máquina foi sendo disseminado. O corpo foi deixando de ser um destino, algo que não pode ser mudado, para se tornar algo em que podemos efetivamente intervir, como em qualquer máquina que construímos, como trabalha Le Breton (2008). Mudá-lo significa mudar nosso próprio destino. Se antes havia uma dicotomização corpo e mente, eis que hoje estamos diante de uma perspectiva que

7 “A psicologia, tal como o behaviorista a vê, é um ramo puramente objetivo e experimental da ciência natural. A sua finalidade teórica é a previsão e o controle do comportamento”

atomiza o corpo. O corpo físico funcionaria não mais como uma totalidade, mas como uma reunião de pequenas partes intercambiáveis e razoavelmente autônomas. De um reservatório para a alma, como entendia Descartes, o corpo passa a ser uma entidade que pode ser reprogramada, já que a autonomia dos componentes permite que eles sejam permutados para formar um novo arranjo. Mecanismo reprogramável: mais do que um corpo máquina, parece ser essa a ideia que vem predominando nos nossos dias, como caminha o argumento de Paula Sibilia (2002). Estamos vendo o surgimento da perspectiva de um corpo enquanto informação. Essa apropriação das metáforas da informática pela biologia – como no nosso exemplo do cognitivismo, ou mesmo na cibernética⁸ – naturalizam noções como a da inteligência artificial, a decodificação do DNA, as programações genéticas, a medicalização do corpo e a perpetuação do ser humano através da armazenagem do *res cogito* cartesiano em códigos binários. Tal qual La Mettrie, hoje poderíamos escrever uma nova obra que defendesse a noção de um *homem informacional*. Quanto às consequências, escreve Le Breton:

A informação não tem fronteira de espécies ou de reinos, não se preocupa com o singular, ao mesmo tempo em que apaga os corpos, elimina qualquer vestígio de ser. Sua antropologia torna-se uma física meticulosa dos elementos (...). Mesmo que estejamos no limiar do caminho, a figura humana resvala lentamente para o anacronismo (Le Breton, 2008, p.103).

Nessa mesma esteira de um corpo informação, José Gil (1990) vai trabalhar com o conceito de *significante flutuante*. Para o autor, o corpo só existe a partir de uma marcação para lê-lo – e por isso mesmo o corpo é uma entidade multidefinida. Porém, há uma defasagem entre o número de significados – signos – e de significantes – a materialidade – que o corpo pode receber. Ele escreve: “estes significantes flutuantes não designariam, por conseguinte, nada de preciso, tendo apenas um 'valor simbólico zero'; mas seriam de uma função fundamental porque permitiriam ao 'pensamento simbólico exercer-se” (Gil, 1990, p.204). A função significante do corpo é se oferecer como articuladora da linguagem e de suas significações. A informação é o próprio objeto, e não a coisa representada. Contudo, ao contrário de Le Breton e Sibilia, José Gil vê nessa possibilidade da flutuação do significante corpo um retorno à natureza e à produção de sentido:

8 A cibernética é uma concepção criada por Wiener em 1948 sobre como a comunicação humana é análoga às máquinas. Do ponto de vista da transmissão da informação, a diferença entre máquinas e seres vivos seria somente uma questão de semântica. A informação pode ser quantificada tanto quanto a energia ou a matéria. É essa analogia que tornou possível o desenvolvimento de uma diversidade de ciências, como a computação ou a própria comunicação, pois continha uma interessante aplicação da lógica dos autômatos.

Se, ao mesmo tempo, estes corpos estão ligados à um significante vazio ('flutuante') de modo que é a acção (de técnicas, práticas, disciplinas rituais e corporais) exercida sobre eles que provoca o aparecimento desse significante (do seu sentido), todo o regime de signos e da troca dos códigos é subvertido, porque esta acção, estas técnicas, estes gestos disciplinados, constituirão o meio de produção do sentido (de todo sentido que oriente a vida social): eles subvertem agora certos comportamentos sociais realmente valorizados. (...) aquele que detém a força dos corpos no campo social detém todo o poder (Gil, 1990, p.237)

Se o corpo possui inerentemente uma inscrição discursiva, o sujeito também a teria. Dessa maneira, dado o revestimento discursivo que colore o sujeito, podemos pensar que ele seria igualmente feito a cada instante em que se dá sua enunciação, embora a sua materialidade tenha um peso que transcende a representação discursiva. De certa maneira, pode-se pensar que seriam tantos os sujeitos quantos são os discursos.

Uma história bem curiosa a respeito de como modificamos nossa concepção de corpo, de saúde e de doença, transformando os limites para cada um desses conceitos, é lembrada novamente por Paula Sibilia (2002). Segundo a autora, na década de 80 foi produzida sinteticamente pela primeira vez o hormônio do crescimento GH. O hormônio era indicado para todos aqueles que possuíam a patologia nanismo, ou seja, que eram patologicamente baixos, possuindo inclusive alguns outros sintomas além da baixa estatura, que lhes são desconfortáveis. Contudo, em pouco tempo a indústria farmacêutica e os médicos começaram a reinventar a utilidade para o medicamento (uma subversão medicamentosa tanto quanto aquelas pensadas por Al Binewski). É sabido que o traço de uma altura inferior à média é considerado, nas sociedades ocidentais, um traço desvantajoso. Embora não seja propriamente uma doença, ser considerado baixo pode ser motivo de piadas, brincadeiras e até mesmo de preconceito. Assim, o hormônio GH começou a ser utilizado em pessoas que queriam modificar o traço desfavorável, muito embora não fossem os traços patológicos para os quais o medicamento foi inicialmente produzido. Eis que o corpo pode ser desenhado para além de suas qualidades biológicas. “A anatomia deixa de ser destino para ser uma escolha (...). O princípio de identidade torna-se tão obsoleto quanto as formas corporais infinitamente remanejáveis” (Le Breton, 2008, p.49)

Na produção das panaceias farmacológicas, o mesmo pode ser observado em uma série de outras áreas. A mais evidente, contudo, diz respeito ao uso de drogas psiquiátricas. A proliferação de drogas que visam a controlar o comportamento pode ser reconhecida a olhos vistos. A lógica dessas drogas funciona da seguinte forma: uma simples tristeza mais prolongada, algo a que qualquer pessoa estaria sujeita pelas próprias contingências da vida

mas que mesmo assim é percebida como desagradável, pode ser suprimida farmacologicamente; por que motivo não o faríamos? Assim, atendemos à ideia de um corpo dócil e útil, sustentado por Foucault ao falar dos regimes disciplinares. Não é mais necessário sofrer, e é desejável que se esteja bem, jovem, produtivo, e que a vida continue incessantemente. Como no filme *Brilho eterno de uma mente sem lembranças*, do roteirista Charlie Kaufman, à primeira vista pode ser mais fácil apagar as lembranças desagradáveis de um término de relacionamento, como tentam fazer os personagens Clementine e Joel ao procurar o Dr. Mierzwiak.⁹ Não há mais dicotomia porque o cérebro é reconhecido como uma parte do corpo. E, mais propriamente, como uma parte tão defasada quanto o seu restante. E a tecnologia pode e deve ser usada para alterá-lo.

O mesmo acontece nas técnicas de moldagem do corpo através de intervenções cirúrgicas. Dados da Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica revelam que o Brasil é o atual vice-campeão na realização desse tipo de procedimento, especialmente motivado por questões estéticas, que correspondem a 73% das intervenções realizadas.¹⁰ O montante total de cirurgias desse tipo realizadas no país entre setembro de 2007 e agosto de 2008 é estimado em 457 mil. E a maioria delas foi realizada em pessoas jovens – entre 19 e 50 anos – do sexo feminino. A mais comum das cirurgias é a de aumento das mamas (21%), seguidas pela lipoaspiração (20%), cirurgias de abdome (15%), redução das mamas (12%), pálpebras 9 (%), nariz (7%), e demais cirurgias faciais (7%). Alguns procedimentos não-cirúrgicos, apesar de não serem tão frequentes – correspondem a 14% das intervenções realizadas por profissionais plásticos – são bastante realizados. O preenchimento com colágeno e a aplicação da toxina botulínica, o botox – que paralisa os movimentos musculares promovendo uma espécie de suspensão dos efeitos do tempo – estão entre os mais procurados. É visível o interesse despertado pela possibilidade das intervenções cirúrgicas e por esse motivo esse é um ponto importante a ser discutido. Cada vez mais as pessoas percebem que podem atualizar seus corpos. Atrever-se a atualizá-lo para a mais nova versão é ter o poder de fazer como orientava Lord Henry em nossa epígrafe: *it should matter everything*.

A modificação corporal atua aqui como um modo de romper com a orientação da

9 É certo que no filme tal ato é problematizado de maneira bastante dramática, mas vale a lembrança da facilidade com que a técnica pode ser aplicada: ela parece simplesmente mais um produto a ser consumido.

10 Os dados aqui apresentados sobre cirurgias plásticas foram coletados pelo Instituto Datafolha de Pesquisa, à pedido da Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica. Os dados foram apresentados em janeiro de 2009 e correspondem ao período de setembro de 2007 a Agosto de 2008. Outros dados podem ser obtidos no site da instituição: <http://www.cirurgiaplastica.org.br>

existência do sujeito. Se há uma materialidade inerente à existência e se essa materialidade é modificável, existiria também uma possibilidade de modificação da própria existência. Há, nessa relação, uma certa presunção de plasticidade corporal, de uma maleabilidade de si próprio oferecida pelas cirurgias estéticas, pelas drogas farmacológicas, pela inserção de próteses de todos os tipos, pelos regimes alimentares e pelas possibilidades de recombinação do próprio DNA. É como se a partir do desenvolvimento dessas técnicas os seres humanos tivessem tomado para si o controle de sua própria existência. Ou pelo menos insinuam, nessas alterações, que assim gostariam de fazê-lo. E isso vai além: é como se a ideia de existir tivesse certa potência, uma virtualidade dada pela materialidade, mas que ao colidir com as possibilidades de alterações físicas termina por deixar a impressão de paridade entre a experiência física e existencial. Ao alterar-se fisicamente, altera-se também o curso do ser. A metamorfose corporal não é uma modificação banal de uma característica física:

Ela opera, em primeiro lugar, no imaginário e exerce uma incidência na relação do indivíduo com o mundo. (...) A cirurgia estética oferece um exemplo impressionante da consideração social do corpo como artefato da presença e vetor de uma identidade ostentada. (Le Breton, 2003, p.30)

Assim, a modificação corporal possibilitada pelas tecnologias médicas é encarada como um modo de romper com a existência, atuando primeiramente no imaginário e colidindo com a relação do indivíduo com o mundo.

2.4. Atualizações para o corpo

Ao longo desse capítulo, tentamos estabelecer os modos pelos quais a ideia de corpo foi se transformando ao longo do tempo. Partindo de Descartes, que pelo alcance de suas ideias é considerado um marco no estabelecimento desse pensamento, percorremos uma série de questões até a contemporaneidade que nos ajudam a delinear o modo como encaramos o corpo. Porém, mais importante do que uma certa teorização sobre o corpo é pensar na contemplação dessas ideias de uma maneira textual: a corporalidade, ou a possibilidade de inscrever sentidos para esse corpo, é o que marca para nós a importância da argumentação desenvolvida até o momento. Pensar na corporalidade é pensar nos corpos possíveis, onde a referência não é o próprio corpo, mas nos corpos que nos remetem a algum outro lugar, a algum outro sentido. É o que foi trabalhado nesse capítulo. Ao apontarmos para as mudanças no pensamento contemporâneo, que trabalha a noção de sujeito e de corpo de uma maneira

bastante diversa da estabelecida por Descartes, percebemos o porquê de uma importância tão grande dada à materialidade física nos dias de hoje. A materialidade, por exemplo, pode ser lida como uma ajudante na ancoragem de uma identidade que é cada vez mais móvel e provisória. E o corpo, que antes podia ser reconhecido apenas como um “acessório da presença”, passa a ser essencial para o entendimento da experiência. Por outro lado, quando trabalhamos com as possibilidades de insinuação de toda a vida cotidiana nas telas dos computadores, também aludimos a uma série de possibilidades de leituras para o corpo. Um quase-corpo, recheado de sabores, que se insinua nesses espaços não de maneira diversa daquela através da qual ele se coloca em outros. Um quase-corpo que se oferece ao outro nas interações como possibilidade agregativa e interativa, ancorado na subjetividade mas nem por isso prescindindo de sua materialidade; despindo-se de pequenas características e possibilidades de textualização para se revestir de outras. Um quase-corpo que no fim configura-se como um outro corpo. E as novas tecnologias médicas, de fármacos e de engenharia genética, no nascedouro da medicalização da intimidade e da regulação do prazer, já se constituem como um novo espaço interpretativo para nossas funções corporais. A “anatomia que deixa de ser destino” e inscreve-se como uma possibilidade de escrita da própria vida. Mas também deixa em evidência a fragilidade, o obsoleto pelo que passa o entendimento do que seja o corpo no contemporâneo. Existir fisicamente, nessa leitura, parece carecer dessas atualizações técnicas para que se faça plena a existência..

Os três principais enunciados propostos no decorrer da nossa argumentação se constituem, portanto, em formas textuais. São enunciados capazes de propor ações, chaves de leitura, possibilidades de performances para esses corpos. O corpo está performado em cada um desses discursos estabelecidos e é a partir de cada um deles que se abrem possibilidades de sentido; são corporalidades possíveis.

Dessa maneira, nosso argumento caminha para outra textualidade possível para o corpo: o corpo performado no discurso e nas imagens pornográficas. Ao tomarmos as possibilidades oferecidas neste capítulo, acreditamos que a articulação das capacidades textuais para os corpos erotizados poderiam ser entendidos com maior propriedade. Assim, propusemo-nos a analisar, no capítulo seguinte, as potencialidades dadas pela própria história da pornografia, articulada a um entendimento da mesma quando ligado ao contexto sócio-cultural e político, leitura também conectada aos dias de hoje. E, a partir daí, ofereceremos a ideia da experiência e da educação midiática, desenvolvidos nos capítulos anteriores, como

um modo de entendermos a dimensão sexual desses corpos que se oferecem nos discursos pornográficos, completando o elo entre os argumentos desenvolvidos neste trabalho.

Capítulo 3

Pornólogos

"Para que serve um livro", pensou Alice, "sem ilustrações ou diálogo?"

(Lewis Carrol, Alice no País das Maravilhas)

Na sua ingenuidade de menina prodígio, a personagem Alice, ao se deparar com um livro sem figuras e sem conversas entre os personagens, pergunta-se qual seria a utilidade desses objetos. À primeira vista, trata-se de uma pergunta inocente de uma garotinha que, frente a um mundo maravilhoso e colorido, valoriza as imagens e os diálogos típicos dos livros infantis. Alice, porém, estava na verdade percebendo a importância das imagens e da narrativa como forma de linguagem. Na sua esperteza, a menina sabia que o texto verbal é muito importante, mas que o sentido dele necessita das figuras, exige a ação do diálogo diversificado. Como bem nos lembrou Alice, a linguagem não se limita somente ao verbal. A coordenação entre o verbal e o não-verbal é fundamental para que haja uma completude de significação. Mesmo que não se materialize em palavras, o não-verbal possui uma valoração muito próxima ao verbal. As visualidades contam histórias como as palavras. A imagem sempre traz consigo a ideia de uma analogia, de nos remeter a algo do verbal.

Sob a imagem lúdica e sagaz das inquietações de Alice é que exercitaremos uma pequeno passeio pela história da pornografia, que já em seu nascedouro fazia a conjugação entre o verbal e o não-verbal. Tal surgimento conflui com uma série de questões já abordadas neste trabalho, como a diferenciação e delimitação das esferas pública e privada, o desenvolvimento do impresso e a ideia de uma mudança na concepção filosófica de sujeito.

Nos ateremos aqui em tentar traçar uma certa história da pornografia partindo do pressuposto que a sua existência de fato se dá no momento em que ela passa a ser reconhecida enquanto um gênero textual distinto dos demais. Representações de cunho sexual – verbais, e sobretudo imagéticas – possivelmente podem ser encontradas registradas em toda a parte do mundo, em qualquer época. Contudo, estamos chamando de nascedouro da pornografia especificamente este período no qual ela começa a apresentar uma certa sistematicidade, e um conjunto de características que nos permitem percebê-la como algo distinto de outros textos que circulavam.

A história da pornografia costuma ser tecida com algumas lacunas. Majoritariamente, as omissões aconteceram porque parte do acervo do gênero se perdeu ao longo dos séculos devido a

censores, cassa às bruxas e afins. O acesso aos livros desse gênero sempre foi restrito, e muitos deles costumavam ser queimados – as vezes por seus próprios donos, após a leitura, a fim de escondê-los. Outro ponto importante a se ressaltar é que parte do montante de obras que chegou aos nossos dias possuía, até bem pouco tempo atrás, uma série de restrições de acesso. Lynn Hunt (1999) conta que para se ter acesso a *Collection de L'Enfer* – acervo da Biblioteca Nacional da França que reúne as obras de cunho pornográfico – era necessário preencher um cadastro informando as razões pelas quais se desejava acessar o conjunto. Essas restrições deixaram de ser regra apenas no ano de 1994, mas é possível ver claramente como ainda perdura um certo tabu no que diz respeito ao acesso a esse tipo de material.

O tabu que cerca o gênero, porém, a princípio, não aparecia apenas porque essas obras estampavam representações obscenas, que faziam parte somente do campo privado. No seu início, a pornografia ultrapassava esse caráter da representação explícita do sexo cuja finalidade era apenas excitar e estimular sexualmente o leitor. Mais relevante talvez do que essa estimulação lasciva, o gênero se constituía como transgressor porque, ao tecer críticas mordazes aos regimes e às autoridades, ela desafiava as convenções políticas e sociais. O que caracterizava a pornografia, nesse contexto, era precisamente que ela possuía um caráter político muito forte, voltando-se sempre para a uma leitura crítica da sociedade. A aproximação com a sexualidade funcionava como uma analogia: era algo íntimo que merecia ser revelado em textos e imagens expressivas, assim como a sociedade e seu modo de funcionamento também deveriam ser escancarados. Ou ainda, o sexo poderia funcionar como forma de velar a crítica política que era feita em segundo plano. A pornografia, nesse momento histórico, pode ser lida como um modo de fazer analogias através de metáforas: utilizando-se do artifício do comportamento sexual, o pornô comparava o que política e socialmente acontecia em seu entorno. O fato é que tanto a crítica social quanto o comportamento sexual da época deveriam ser mantidos velados, fora de cena, longe do alcance da vista. Mas a pornografia teimava em torná-las ambas manifestas através da analogia metafórica; e por isso as obras pornográficas eram consideradas tabu, obscenas.

Como mencionamos brevemente no primeiro capítulo, o campo que reconhecemos como pornografia é circunscrito à noção de gênero literário. Tomemos aquela que é considerada a primeira obra do gênero, a já mencionada *Ragionamento*, de Pietro Aretino. Como havíamos descrito, Aretino vai desenvolvendo sua narrativa expondo três possibilidades para a vida feminina: o convento, o casamento, e o meretrício. Ora, na sua narração, a primeira coisa que podemos nos perguntar é sobre o âmbito religioso: se ele tece uma série de narrações sexuais, como elas poderiam fazer parte da vida religiosa das freiras? É porque este é exatamente o objetivo de Aretino:

expor questões sociais sobre o cotidiano dessas instituições, que na sua opinião eram recheados de hipocrisia. Ao tecer sua narrativa, Aretino termina por criticar as autoridades clericais e a instituição do matrimônio, comparando-as a prostituição.

Os comentários acerca do funcionamento da sociedade também são notados em uma série de outros textos e ilustrações do séc. XVI e XVII. A obra de Aretino servia como modelo nessa época. As publicações geralmente misturavam o uso dos diálogos com uma narrativa em forma de romance, gênero este que estava se desenvolvendo. Costumavam vir acompanhadas de ilustrações, ao modo das *Posições Aretino*, série de gravuras publicadas em conjunto com outra importante obra sua, *Sonetos Luxuriosos*. O principal propósito eram as críticas mordazes às autoridades clericais e do Estado, bem como da sociedade e de seus costumes de uma maneira geral.

As obras pornográficas, nesse primeiro momento, não se inscrevem particularmente em nacionalidades, mas sim são tidas como parte da cultura europeia. Os livros publicados neste período, como *L'ecolle de Filles* e *L'académie des Dames*, apesar de ficarem conhecidos com seus títulos em francês, foram provavelmente originalmente publicadas em latim e rapidamente traduzidas para outras línguas, como o francês e o inglês. Suas origens são controversas – conjectura-se que *L'académie des Dames*, por exemplo, possa ter sido originalmente publicada em Lyon, Grenoble ou na Holanda. Parte das controvérsias se deve ao posterior desenvolvimento do gênero na França. Particularmente lá, tanto a produção quanto o consumo da literatura pornográfica foi notável, havendo uma série de obras clássicas que são tributadas a autores franceses, especialmente após 1740.

O modelo de Aretino, que até então era o predominante, começa então a perder força e a se transformar. A partir de 1740, a produção da literatura pornográfica ganha novo impulso. É a época em que ocorre uma enorme crise na política e na sociedade, que culminam na ascensão do Iluminismo. *Histoire de Don Bugre, portier de Chartreux*, de 1741; *Le Sopha*, de Crébillon, publicada em 1742; *Les Bijoux Indiscrets*, de Diderot, que data do ano de 1748; *Thérèse Philosophe*, de 1748 cujo autor é desconhecido e *Fanny Hill* de 1749, de Cleland, reconhecido como o romance pornográfico mais lido da história (Hunt, 1999), são frutos desse novo impulso ganho e tornaram-se clássicos do gênero.

Thérèse Philosophe, por exemplo, ilustra bem essa fase da literatura pornográfica, a começar por seu título que nos deixa entrever uma certa ligação com o contexto Iluminista e o impulso ganho pela filosofia na época. A obra possui claramente uma estrutura de romance: narra a história de uma jovem ingênua, aprendiz de filosofia, que a partir daquilo que aprende e ouve consegue escapar de algumas contingências desfavoráveis impostas pela vida. Thérèse é guiada por alguns

preceptores e apreende o sexo por uma visão naturalista. Seus diálogos se dão principalmente com o pensamento do filósofo Thomas Hobbes, defensor da ideia do Estado de Natureza e do contrato social. Hobbes, ao partir da noção de direito natural, estabelece uma argumentação coerente com o Iluminismo: todos teriam por natureza direito à vida, à liberdade e ao que fosse necessário para a sobrevivência do corpo. Também pressupunha uma crença racional não determinista, onde os destinos não estariam traçados conforme uma atribuição divina, mas seriam frutos de causa e consequência que podem ser analisados racionalmente.

Hobbes – assim como muitos outros teóricos iluministas – partem, portanto, de uma concepção naturalista e materialista do mundo. A natureza e os sentidos passam a ser considerados legítimos. Além disso, esta é também uma época profundamente influenciada pelas filosofias materialista e mecanicista, cuja tradição se iniciou com Descartes. O mundo podia ser entendido tal e qual as máquinas e suas engrenagens, e o mesmo era possível entender com relação aos sujeitos, como defendemos no segundo capítulo. Os corpos sexuados e seus encontros, por exemplo, eram animados por uma visão de estes serem também mecanismos, os quais eram guiados pelos ditames do prazer.

A própria noção de sociedade é tributária das ideias de Hobbes: o direito natural e o contrato social não mais falam em termos de *comunidade* - o que era entendido como uma coletividade natural ou divina - mas em *sociedade*, formada por indivíduos independentes, dotados de direitos naturais e individuais que decidem por vontade própria tornarem-se sócios por interesses recíprocos, dando origem ao Estado. Tudo isso obviamente possuía especial impacto na sociabilidade que ia mudando a esta época: não mais os sujeitos eram arregimentados e reconhecidos por grandes instituições que os filiavam, como a família, a Igreja, o Estado e as corporações de ofício. Cada vez mais ganhavam proeminência outros aspectos da sociabilidade urbana que emergia a essa época. Eles se viam cada vez mais como compradores, frequentadores de determinados ambientes, como cafés, clubes, tavernas, ou leitores de determinados gêneros. Suas filiações eram cada vez mais diversificadas de acordo com as interações cotidianas. Viam-se, portanto, cada vez mais como indivíduos.

As narrativas pornográficas, como a de *Thérèse Philosophe*, expunham o novo contexto urbano, e uma grande discussão em torno dos arranjos das engrenagens sociais. Assim também aparece a concepção naturalista: a partir do pensamento que era desenvolvido na época, Thérèse defende o sexo e o corpo abertamente e vivencia a sexualidade como uma experiência pessoal, de uma maneira natural e legítima. Seus argumentos para isso giram em torno da crítica à moral cristã. Defende a personagem, de maneira um tanto sarcástica:

Segundo a religião cristã, é preciso tender para a maior perfeição. O estado de virgindade, segundo ela, é mais perfeito do que o do casamento. Ora, é evidente que a perfeição da religião cristã tende a destruição do gênero humano. Se os esforços, os discursos dos padres tivessem sucesso, em sessenta ou oitenta anos o gênero humano estaria destruído. Pode essa religião ser de Deus?

Que excesso de loucura acreditar que Deus nos fez nascer para somente fazermos o que é contranatural, o que pode nos tornar infelizes nesse mundo, exigindo que recusássemos tudo o que satisfaz os sentidos, os apetites que ele nos deu! O que mais poderia fazer um tirano obstinado em nos perseguir desde o instante do nascimento até o da nossa morte? (s/a, 2007, p.98-99)

Percebe-se que ainda neste período, apesar da nova estrutura dada ao gênero literário em questão, - mais calcado na estruturação típica do romance e menos no diálogo, como aparecera nos primeiros tempos – a questão política e social continua a ter uma importância muito grande. Não é de se espantar que estes livros fossem categorizados nas listas de livros proibidos sem distinção com a filosofia e a política. Não é somente o caráter transgressivo que consegue reunir os três gêneros. Essa mistura é também fruto da própria imbricação que os temas possuíam nessa época. Mesmo livros como o do Marquês de Sade, que é reconhecido como um dos mais famosos exemplos desse tipo de literatura, contém sempre um calço na crítica social e religiosa. Em *Os 120 dias de Sodoma, ou a Escola da Libertinagem* (2006), escrito às vésperas da Revolução Francesa enquanto Sade se encontrava preso na Bastilha, o famoso autor reúne quatro nobres devassos em um castelo isolado. Esses quatro nobres – sendo um deles um representante da igreja, conhecido como o Bispo – sequestram 8 moças e 8 rapazes virgens para este castelo. Junto a eles, levam também 4 prostitutas, que são encarregadas de narrar perversões para cada um dos dias; 4 criadas, para cuidar dos prazeres da mesa e 4 rapazes que recebem o nome de 'fodedores', por possuírem uma genitália com tamanho superior ao da média. Esta trupe se encarcera neste castelo, que serve de cenário para a devassidão. Grande parte da narrativa de Sade liga-se a uma ideia do erótico contido na aniquilação dos corpos – como a aproximação que faz Bataille (1987), – e por isso o livro conta com uma grande dose de violência, sendo geralmente tido como demasiadamente perverso, por vezes se afastando da ideia comumente tida de pornografia. Contudo, não passa despercebida a crítica social implícita no enredo. Como libertino, Sade ia de encontro as regras de conduta religiosa e moral vigentes, usando para isso o grotesco como forma de combate. Os quatro principais personagens da trama são representantes da nobreza e do clero e claramente é a eles e àquilo que eles representavam que a devassidão é associada. Os nobres são apresentados como moralmente corrompidos e depravados no seu comportamento, em sintonia com as ideias propagadas no contexto pré-revolucionário francês, que considerava a estrutura social deteriorada e perversa.

Também podemos perceber nas ilustrações e gravuras pornográficas produzidas neste

período a tônica satírica de crítica aos costumes sociais e políticos. É o caso, por exemplo, do rei Carlos II da Inglaterra, frequentemente retratado nessas ilustrações como impotente sexual, quando na verdade a crítica dizia de sua impotência política frente ao parlamento inglês. Ou da rainha francesa Maria Antonieta, representada nas figuras como uma mulher devassa, com seu bordel próprio onde se faziam orgias com os nobres e os padres. A equiparação da rainha e de cortesãs não é sem propósito: afinal, “a prostituta era a mulher pública *par excellence*” (Hunt, 1999, p.42), assim como a rainha.

Todos esses exemplos deixam entrever que a questão da crítica social e política era fortemente trazida por essas obras, com forte imbricação com o contexto urbano e todas as transformações que eram por este trazidos e se disseminavam. Porém, claramente este não se trata do modelo contemporâneo da pornografia. É preciso entender portanto as transformações pelas quais esta passou, a fim de compreender o estado da arte nos dias de hoje.

3.1. Das elites para as massas

No nascedouro do gênero pornográfico, a tônica da crítica dava norte àquilo que era produzido. Indiferenciada de outros títulos que abordavam política e filosofia, a pornografia se inscreve como um veículo relevante para se entender as mudanças no contexto social entre os séculos XV e XVIII. Nos exemplos que trouxemos, ficam claros a exposição de valores, ideais e de um modo de vida presente no contexto pré-revoluções burguesas.

Cabe ainda notar um aspecto com relação à distribuição e disseminação das ideias contidas no material pornográfico dessa época. Falamos, na maioria dos nossos exemplos, sobre materiais impressos. O advento da prensa de tipos móveis foi responsável por uma verdadeira revolução que acontece no campo do impresso com relação à reprodução das obras, impactando no acesso e distribuição. Porém, apesar da invenção sociotécnica da prensa, e de paulatinamente vermos a educação sair das mãos dos eclesiásticos para fazer parte do cotidiano das populações, devemos lembrar que grande parte da população ainda era iletrada em meados do século XVIII. Por essa razão, a imagem então também tinha um certo peso – peso este que se tornará especialmente importante no contexto de disseminação da pornografia. Foram produzidos nessa época muitos panfletos distribuídos à população, cujo mote principal eram as ilustrações político-sexuais produzidas. Esses panfletos costumavam retratar a realeza, fazendo analogias sexuais para dizer do poder que esta possuía. Como os registros verbais da literatura, essas ilustrações panfletárias também funcionavam ao modo da analogia pela metáfora.

As técnicas de reprodução imagética – como a xilogravura ou a gravura em metal – eram

conhecidas muitos séculos antes da invenção da imprensa. Havia, portanto, a disponibilidade do aparato técnico para a disseminação das imagens. Embora possamos vislumbrar que as imagens permitiam maior acesso do conteúdo pornográfico a uma população que ainda não conhecia por completo a alfabetização, cabe lembrar que ainda assim, no caso das imagens, a distribuição era feita de forma velada, já que seu conteúdo não permitiria maior abertura. Portanto, mesmo as imagens ainda possuíam a essa época um caráter restrito. O controle era feito especialmente por parte da realeza e das autoridades clericais, que dificultavam o acesso a esse tipo de gravura, bem como da literatura pornográfica. Muitas listas eram preparadas pela Igreja Católica, a fim de coibir a leitura de livros que fossem contra os costumes, as crenças e a moral vigente. Os livros pornográficos frequentemente eram encontrados nessas listas não só por ofender o pudor, mas especialmente porque faziam muitas críticas abertas à Igreja e aos valores morais e religiosos.

Por todos esses fatores, podemos inferir que esse tipo de publicação tinha uma circulação bastante restrita. Poucos tinham acesso a elas, e dentre os que tinham era preciso certo 'atrevimento' – ou amigos influentes que os defendessem caso fossem pegos – para efetivamente tomar parte na conversa que se travava entre a literatura pornográfica e seus leitores. O gênero pornográfico então, nesses primeiros séculos, pode ser considerado um gênero de elite. Uma leitura para poucos, com distribuição e acessos restritos.

E se a pornografia é contumaz nesses primeiros tempos ao examinar os valores disseminados na sociedade, não se estranha que ela vá se transformando ao longo do tempo, acompanhando as mudanças na sociedade. Entre os séculos XV e XVIII, anteriores às revoluções burguesas, a França se organizava de acordo com o Antigo Regime: o modelo de governo era o absolutista monárquico, com economia mercantil. A sociedade se organizava no clássico modelo piramidal: o clero no topo, a nobreza ao meio e a população, formada por pequenos camponeses – na sua maioria em regime servil –, trabalhadores assalariados e uma pequena burguesia urbana, na base. A aristocracia era conhecida pelo seu parasitismo. Não pagavam impostos e eram sustentados pelo dinheiro público da população da base da pirâmide. Porém, com a revolução francesa a lógica se inverte. Se antes a aristocracia era aquela que comandava, que ditava os padrões por ser a elite econômica e cultural, com a revolução francesa é a burguesia quem passa a dar as cartas. A propagação dos valores de liberdade, igualdade e fraternidade, a promulgação de uma constituição garantindo os direitos individuais, jurídicos e políticos, e mesmo a instituição do código civil, já na era napoleônica, foram determinantes para um série de mudanças sociais e políticas que se sucederam na França e influenciaram toda a Europa.

Os valores sociais vigentes passam então a não mais serem os da aristocracia, mas os da

burguesia. O liberalismo passa a ser o modelo filosófico em voga. Ele ensina que os indivíduos são livres e iguais. Os homens foram criados à imagem e semelhança de Deus, que deu a eles o mundo para que nele reinassem e conquistassem seus frutos através do suor de seus rostos. Na visão liberal, Deus teria instituído nesse momento o direito a propriedade privada, conquistada legitimamente com o trabalho. Por isso, este também passa a ser um direito natural, cujo Estado deverá garantir e resguardar aos indivíduos. Dessa forma, a burguesia faz frente ao preceito do sangue e da hereditariedade da nobreza. Consegue ainda se sentir superior a ela, uma vez que aquilo que ela tem é fruto de algo conquistado legitimamente, como Deus havia ordenado. Com este argumento, a burguesia também ganha status superior aos pobres e camponeses, que nesse momento constituíam a maioria da população, pois foram capazes de acumular riquezas através do seu próprio esforço e por isso essa teria mérito. É o argumento da prevalência burguesa sobre as demais esferas sociais.

Todas essas ideias modificam por demais os acontecimentos sociais em torno dos indivíduos. E a pornografia então passa por mudanças significativas, que refletem essas transformações e valores, que hora aparecem como dominantes. O desenvolvimento e, especialmente, a disseminação da pornografia estão intrinsecamente ligados à filosofia burguesa e ao desenvolvimento dos meios de comunicação. Se antes a luta da pornografia era de se expressar contra aquilo que estava estabelecido, contra os valores políticos e sociais em voga, nesse novo contexto burguês a pornografia, como produto das mentalidades urbanas burguesas dominantes, passa a corroborar com o sistema. Sua luta agora passa a de tentar ser aceita como um produto da burguesia.

A pornografia começou paulatinamente a adquirir um rosto mais familiar ao que conhecemos. Desaparecem, por exemplo, a tônica irônica ou ácida que se imprimiam às críticas, porque as críticas sociais e políticas deixam de ter sentido. “O riso deixa de evocar a transgressão, tornando-se muito mais um sinal de 'simpatia' burguesa” (Leite, 2003, p. 132). A literatura, que antes era o principal *locus* no qual o gênero se fazia conhecer, sai de cena para dar lugar às imagens. A imagem pornográfica – seja no recorte da fotografia ou no movimento do vídeo e do cinema – talvez possa ser identificada como a própria pornografia contemporânea. E nesse novo momento, ao invés de funcionarem como uma analogia através da metáfora, como havíamos identificado nos primórdios do gênero pornográfico, esses textos e (principalmente) imagens passam a trazer uma analogia que usa parte de um comportamento humano – o sexual – para retratar o estilo de vida ou o comportamento social urbano da época. A pornografia, então, se transforma numa forma discursiva que evoca a analogia simbólica através da metonímia. Uma pequena parte dos comportamentos que fazia parte da cultura urbana que ganhava força dizia de todo um comportamento e valores

burgueses que eram, de alguma maneira, esperados ou socialmente aceitos.

Uma outra característica importante que se modifica na pornografia moderna e que merece nosso exame é a questão do acesso. Num primeiro momento aquilo que demarcava a pornografia era essa espécie de proibição para o público em geral, uma vez que só se justificava o acesso a esse material para determinada elite e conhecedores de arte. A pornografia era um gênero feito pelas elites e para ser apreciado por ela própria. No contexto do surgimento dos grandes aglomerados urbanos em torno das fábricas, o medo das elites de que as massas se degenerassem ao ter acesso a esse tipo de material era grande. É um medo que pode ser justificado exatamente pelo apelo de transgressão política e moral que a pornografia fazia, conforme percebemos dentro de sua história. E por isso o controle era intenso por parte do Estado e da Igreja – reconhecidamente as elites pré-revoluções burguesas. É assim então que começa a surgir uma separação entre aquilo que teria um valor – geralmente artístico, estético, educacional – ou aquilo que não teria. As elites começaram, paulatinamente a estabelecer uma espécie de rotulação, na maioria das vezes de forma tácita, que emitia um juízo de valor sobre esses materiais. Mas essas categorias pouco tinham a ver com a legitimidade ou ilegitimidade dos textos e imagens em si, mas sim sobre a possibilidade de disponibilização de acesso. Quanto mais pessoas pudessem virtualmente ter acesso, mais negativo o rótulo que geralmente se imprimia. Esses julgamentos e rotulações manifestavam uma presunção do *status* sócio-econômico ou mesmo da corruptibilidade sobre aqueles que tinham acesso a esse material. Ao desvalorizar aquele material, rotulando-o como ilegítimo, não artístico, sem valor, sem qualidades, criava-se uma maneira de manter uma grande parcela da população longe deste tipo de publicação. Era uma forma, portanto, de controle discursivo.

Essa exclusividade contudo não conseguiu se manter totalmente. Com o desenvolvimento das cidades em torno das fábricas, e as novas necessidades do proletário urbano que eram exigidos para o trabalho fabril, aumentou-se a alfabetização. Junto a isso, deu-se o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, com a ampliação e melhorias nas técnicas de impressão e de reprodução de imagens – dentre elas, algumas que surgiram a essa época, como a fotografia e o cinema – fizeram mudar o cenário. A disponibilidade de material impresso fez com que cada vez mais pessoas tivessem acesso a esse tipo de material que antes circulava apenas restritamente entre as elites até o século XVIII. Mais do que isso: cada vez mais a pornografia deixa de ter um registro fortemente verbal, para ter um foco maior nas imagens. Se num primeiro momento a literatura é o grande mote do gênero, no contexto de disseminação e aceitação da pornografia como parte da cultura burguesa, as imagens, pelas possibilidades técnicas que vão sendo incorporadas, e pela facilidade com que dialogavam com o público ainda iletrado das camadas mais desfavorecidas,

tomaram definitivamente parte na pornografia. Por sua vez, numa espécie de círculo vicioso, a disponibilidade desse tipo de material também fez surgir maior demanda. E assim a pornografia se configura finalmente num produto; um bem cultural de massa, que a partir da disponibilidade de meios técnicos de reprodução ganha força e é disseminado e consumido.

Junto à proliferação da imagem na pornografia, os parâmetros de crítica social e política, que antes a caracterizavam fortemente, desaparecem por completo. Se antes a pornografia tinha esse caráter transgressor no qual os valores contrários àqueles que estavam no poder tinham um local para se expressar, dentro desse círculo o que temos é exatamente o oposto: os valores das elites dominantes postos em circulação, fazendo uso de regimes discursivos para controlar aquilo que a massa poderia ter acesso. Sobre esse mérito, o estudioso da cultura midiática Brian McNair (1996) também defende:

from this point of view, and without regard to the message-content of the image, the emergence of pornography as a cultural and legal category was part of the process whereby the dominant moral values of the time were imposed upon the public as a whole, and the subordinated working masses in particular.¹ (McNair, 1996, p.54).

A pornografia continua contendo em si alguma espécie de controle discursivo que vemos com clareza ainda nos dias de hoje. Ela aparece quando tentamos diferenciar o “erótico” do “pornográfico”, ou dentro da pornografia queremos distinguir o *softcore* do *hardcore*². São tentativas de separar aquilo que é válido daquilo que deve ser sancionado publicamente, afastado do público em geral que supostamente não teria condições de avaliar criticamente este material.

Contudo, isso explica parcialmente as mudanças que sucederam à pornografia para a termos na atual configuração. Com o passar dos anos e o desenvolvimento da cultura urbana burguesa, algumas características sociais são ainda mais acentuadas e se refletem no tipo de pornografia produzida nos nossos dias. É o que examinaremos em seguida.

3.2. *Homos oeconomicus* e Cultura de consumo

No mesmo esteio das transformações políticas que levaram à ascensão burguesa, tivemos mudanças na esfera econômica ligada a esta nova ordem social. A economia mercantil, que predominava desde o início da modernidade, se transformou no modo de produção capitalista. Sua visada principal é a propriedade privada e o acúmulo de bens e capitais, valor este que, podemos

1 Desse ponto de vista, e sem se ater ao conteúdo da mensagem contida nas imagens, a emergência da pornografia como categoria cultural e legal foi parte do processo no qual os valores morais dominantes deste tempo foram impostos sobre o público como um todo, e as massas de trabalhadores subordinados em particular. (tradução da autora)

2 De acordo com McNair (1996) a pornografia considerada *soft* é menos gráfica, e tem menor conotação do ato sexual em si do que a pornografia *hard*. Na pornografia *hard* geralmente são categorizados por exemplo, *closets* de penetração, e todo tipo de sexualidade considerada desviante do modelo heteronormativo – sadomasoquismo e *bondage*, homossexualismo, fetiches de todas as naturezas, penetração anal, bestialidade, etc.

pressupor, era caro à burguesia. Tudo aquilo que é produzido passa a ser trocado por um valor que é maior do que o custo da sua produção. Isso permite que se gere um montante excedente, que passa a ser reinvestido na produção ou acumulado. Assim, o consumo passa ser um importante ponto de ancoragem, uma vez que para existir esse acúmulo, que é a base do sistema econômico, é preciso que o produzido encontre um destino: o consumidor.

Zygmunt Bauman (2008), importante sociólogo contemporâneo, discursou em seus livros sobre o tema e é considerado um dos principais teóricos sobre consumo e modernidade. No seu argumento, existiria uma diferença entre sermos uma sociedade pautada pelo *consumo* e uma sociedade pautada pelo *consumismo*. O consumo sempre existiu entre os seres humanos. Consumimos o ar que respiramos, a comida que nos alimenta e uma série de outros recursos naturais. O consumo é essencial para nossa sobrevivência e sem ele não é possível conceber a existência humana. Contudo, a partir do modelo capitalista, e especialmente com o avanço deste modelo nos nossos dias, o valor predominante ultrapassou o mero consumo para se constituir em *consumismo*. No consumismo, o consumo não se traduz em mera sobrevivência, mas sim num processo de satisfação de necessidades constante, que termina por se constituir na “principal força propulsora e operativa da sociedade” (Bauman, 2008, p.41). Ou seja, a influência do modo de produção capitalista ultrapassa os limites da economia para incidir sobre o contexto político, social, e cultural:

A capacidade profundamente individual de querer, desejar e almejar deve ser, tal como a capacidade de trabalho na sociedade de produtores, destacada (“alienada”) dos indivíduos e reciclada/reificada numa força externa que coloca a “sociedade de consumidores” em movimento e a mantém em curso como uma forma específica de convívio humano, enquanto ao mesmo tempo estabelece parâmetros específicos para as estratégias individuais de vida que são eficazes e manipulam as probabilidades de escolha e conduta individuais (Bauman, 2008, p.41)

No consumismo, o próprio consumo então serviria de plataforma para se entender certas definições de pertencimento dos sujeitos, ou a construção da sua individualidade. A princípio, o consumo parece reunir características que exaltam as escolhas individuais, as preferências e as necessidades de cada um. Ora, os valores da economia de mercado ajudariam portanto a construir filiações para os indivíduos nessa nascente sociedade. E tal fato é corroborado por outros autores: a cultura de consumo é um dos parâmetros do sistema cultural para construção da identidade do sujeito pós-moderno, do qual fala Stuart Hall(2002), discutido no nosso segundo capítulo. Também nesse sentido caminha o argumento de Jean Baudrillard (2007). Ele tenta analisar o processo do consumo sob duas perspectivas: como um processo de significação e de comunicação, equiparando o consumo como uma forma de linguagem; e como processo de classificação e diferenciação social,

no qual os significantes sociais contidos nos objetos de consumo não se ordenam apenas de modo a diferenciar, mas contendo valores em si. Dentro da sociedade de consumo não se consomem nunca os valores de uso de cada objeto – seja ele material ou simbólico – mas sim os consumimos enquanto signos. Nesse sentido, o consumo não tem somente a finalidade de exibição pública dos bens adquiridos com o esforço, como a princípio se constituíram os valores burgueses ao término da Revolução Francesa. Ele é também um indicativo do pertencimento a grupos sociais, a valores, gostos. Como signos, podem ser manipulados infinitamente, para significar de acordo com o que nos interessa. Como nos lembra Featherstone (1995), as mercadorias nas lojas de departamentos podem ser tomadas como uma espécie de alegoria. O espaço urbano e sua configuração, a proliferação dos centros comerciais e a incitação constante do consumo que este mesmo espaço evoca são lidos e apropriados pelos passantes a todo instante:

Nesse mundo estetizado das mercadorias, as lojas de departamentos, galerias, bondes, trens, ruas, a trama de edifícios e as mercadorias em exposição, além das pessoas que perambulam por esses espaços, evocam sonhos parcialmente esquecidos a medida que a curiosidade e memória do passante é alimentada pela paisagem em constante mutação, onde os objetos aparecem divorciados de seu contexto e submetidos a associações misteriosas, que são lidas na superfície das coisas. A vida cotidiana das grandes cidades torna-se estetizada. (Featherstone, 1995, p. 44)

O consumo supõe então uma manipulação de signos. Diferenciar-se passa a ser adotar determinado modelo, produzidos e reproduzidos dentro da indústria. Há claramente uma contradição aqui, do qual Baudrillard (2007) nos chama atenção. Ora, a ideia de modelo é, por definição, a ideia de algo padronizado. A diferenciação, no entanto, significa exatamente o oposto da ideia de um modelo que é reproduzido. No entanto, o que mascara a contradição – inerente às sociedades capitalistas – é que esse modelo recebe sempre esta atribuição signíca. Embora os objetos de consumo possam ser hierarquizados de acordo com modelos pré-estabelecidos e reproduzidos industrialmente dentro da lógica capitalista, a forma com que consumimos estes objetos é sempre diferente pois enxergamos sempre *formas diferentes*. O próprio consumo torna-se então estetizado: os objetos podem ter idêntico valor de uso para diferentes indivíduos; porém, enquanto signos, eles são tomados de modos distintos, assumindo diferentes formas e hierarquias. É o efeito da personalização do consumo baseada na diferença frente a uma produção homogênea.

Por tudo isso, o consumo pode ser considerado um atributo social central e não somente uma característica ou uma ocupação humana com finalidade de sobrevivência. Evidentemente que o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa no século XX, e a proliferação de imagens somente acentuou a tendência. Com eles, esse paradigma da cultura de consumo não se restringiu apenas aos bens físicos, materiais. Essa nova realidade terminou por imprimir uma ideia de

mercadoria também aos bens culturais e simbólicos. Por isso mesmo, notamos a partir desse período, aliados ao desenvolvimento da indústria cultural uma crescente produção de bens simbólicos, imagens e informações.

Pensando nessa massificação do consumo que passa a fazer parte do cotidiano das sociedades contemporâneas, seria interessante pontuar algumas considerações para compreendermos a massificação das imagens sexuais circulantes. Há um ponto importante para compreendermos este processo. O período que precedeu a Segunda Guerra Mundial trouxe um novo impulso no campo da sexualidade. É a chamada “revolução sexual”. A partir de 1960, o comportamento sexual passou a ser considerado matéria de debate público especialmente nos seus aspectos educacional e de saúde pública. Alguns estudos famosos, como o de Havelock Ellis e o de Alfred Kinsey, foram pioneiros ao tentar entender o comportamento sexual humano, especialmente o feminino, sobre o qual poucas informações de caráter mais sistemático e científico existiam. Esses relatórios conseguiram mapear a existência massiva de diversos comportamentos antes considerados desviantes, ao ponto de se pensar neles como a norma. O prazer feminino no ato sexual, o homossexualismo masculino e feminino, os múltiplos parceiros fora do casamento, entre outros, foram vastamente encontrados e relatados nesses estudos.

Lado a lado a estes desenvolvimentos científicos, outros investimentos foram feitos nas esferas culturais e comerciais. A pílula anticoncepcional é um desses resultados. Inventada durante os anos 50, obteve rápida aceitação comercial na década seguinte, levando a um importante debate público sobre contracepção e comportamento sexual de modo geral. Aquilo que era reconhecido como referente à vida privada vai sendo aos poucos examinado e ao longo do tempo modifica-se o entendimento do que pertence a cada uma das esferas. Algumas coisas deixam de ser vistas como privadas para irem progressivamente fazer parte da pauta pública de discussão.

Culturalmente, algumas figuras como Elvis Presley, Marlon Brando, James Dean e Marilyn Monroe ficaram em evidência nos veículos de comunicação. Essas figuras, ícones de sua época, evocavam uma nova conjuntura social. Elas eram parte ativa do novo contexto político e econômico, que envolvia entre outros a Guerra Fria, bem como a política do *American Way of Life*, de expansão do estilo de vida americano como baluarte da vida capitalista. Essas personalidade eram a própria imagem do espírito dessa época. Nessas figuras públicas do entretenimento de massa, começamos a perceber uma certa tensão sexual que antes não era anteriormente facilmente encontrada de modo tão aberto. Fazia parte dessa lógica mostrar um comportamento de vanguarda, a frente do seu tempo – *desenvolvido*, por assim dizer –, e por isso, o espírito transgressor perpassava suas imagens. E a sexualidade fazia parte desse conjunto de aspectos que desafiavam as

normas, em sintonia com o quadro social maior, uma vez que cada vez mais alguns desses comportamentos eram colocados dentro da discussão pública.

Em outubro de 1953, por sua vez, foi publicada a primeira edição da revista *Playboy* nos EUA. Mais do que trazer imagens sensuais de mulheres semi-nuas nas suas páginas, a revista se propunha a trazer o mundo privado do lazer e prazer masculinos para a arena pública do discurso. Para isso, mesclavam a exibição dessas imagens com reportagens, entrevistas com personalidades e anúncios publicitários bem elaborados. “The success of Playboy signalled the onset of postwar sexual liberalism in the US (alongside Elvis Presley, Marlon Brando, the Beat movement, and other symbols of moral transgression)”³ (McNair, 1996, p.113). Seu sucesso foi tanto que na década de 70 personalidades como o então presidente dos EUA, Jimmy Carter, bem como o então presidente da Cuba socialista, Fidel Castro, aceitaram ser entrevistados para a publicação, ambos conscientes da grande influência que a revista exercia. “*Playboy* gradually become an accepted element of American male culture”⁴ (McNair, 1996, p.113)

Todos esses elementos, apesar de sua aparente transgressão, permitiam reafirmar uma certa normatividade quanto à sexualidade, a hierarquias sociais e aos papéis de gênero. Assim, se o julgamento que faziam de certos objetos da pornografia como sendo válidos/inválidos ou artísticos/sem valor permitiam delimitar o modo como esses valores eram disseminados entre as massas, o que se estabeleceu foi apenas um novo limite. Essas imagens sexualizadas espalhadas pela nascente cultura de massa, no cinema, na imprensa e em outras formas de cultura popular emergentes, demarcavam portanto, os valores dominantes burgueses, elegendo-os e reafirmando-os. De certa maneira, apesar de sua aparência transgressora, a pornografia nada mais é do que a reafirmação conservadora dos valores dominantes. A pornografia parece colocar em cena algumas questões privadas no campo público, o que faz com que seja entendida por muitos como uma transgressão moral. Contudo, dentro daquilo que ela se propõe a mostrar, apenas o estabelecido tem ampla aceitação. Práticas consideradas desviantes continuam sendo objeto de repreensão, evocando repugnância, rejeição e uma certa marginalidade tanto para aqueles que se envolvem quanto para os que a consomem. É o que mostra, por exemplo, o relato de Díaz-Benitez (2010) acerca da produção filmográfica pornô em São Paulo. No seu relato antropológico, a pesquisadora percebe que certas práticas – como o sexo anal – caso não sejam realizadas pelas atrizes dos filmes *mainstream*⁵, são considerados entraves para a ascensão nesse mercado. Já outras práticas consideradas desviantes –

3 O sucesso da *Playboy* assinalava o começo do liberalismo sexual pós-guerra nos EU (ao lado de Elvis Presley, Marlon Brando, o movimento Beatnik e outros símbolos de transgressão moral). (tradução da autora)

4 A *Playboy* se tornou gradualmente um elemento aceito da cultura masculina americana. (tradução da autora)

5 Os filmes considerados como parte do *mainstream*, ou seja, da corrente de produção principal, são exatamente os filmes que seguem um padrão bem estabelecido dentro da lógica heteronormativa: binaridade entre os sexos, com passividade feminina e atividade masculina.

como sexo com animais ou com “corpos bizarros”, como anões, gordos, ou velhos – são a porta de entrada para o submundo dos filmes pornô: cachês pequenos, estigmatização, marginalidade.

E é a partir desse contexto de trânsito entre o transgressor e o conservadorismo, para além da mercantilização que já havia se configurado no início do século para o gênero, surge a pornografia enquanto uma indústria. McNair (1996) vai afirmar:

In both Britain and America, 'between the 1920s and the 1970s, public sexual imagery moved from margins to the social centre, from a ghettoized, stigmatized sphere of representation to a legitimate multi-billion dollar business' (Seidman, 1992: p.37). Sexuality was commodified and subsumed within the normal rules of the capitalist marketplace.⁶ (McNair, 1996, p.11)

A pornografia passa então a ser encarada como uma *commoditie*, um produto cultural, um bem simbólico que como qualquer outro possui uma carga de representação aliada ao seu valor enquanto mercadoria.

Nesse sentido, podemos pensar que a pornografia, enquanto produto, não é única por realçar certos valores que fazem parte da sociedade. Todos os bens culturais trazem em si uma representação, uma performance social. Trazem valores, mesmo que não abertamente expressos, mas que podem facilmente ser interpretados por qualquer indivíduo que toma contato com tais bens. O que é único na pornografia talvez seja a sexualidade que ali aparece expressa, de maneira escancarada e como mote dominante, permitindo, como sugere McNair, que as pessoas possam negociar seus desejos e fantasias: “in these circumstances, it can be argued, pornography may have a socially useful role to play, precisely in its 'objetification' of sexual desire”, como o autor afirma. Como qualquer outro mercado, a pornografia se distribui numa série de nichos, de forma a atender seu público de modo segmentado, podendo alcançar melhor penetração. Assim, cada forma sexual, cada desejo ou ideia pode se traduzir em objeto, pode ser encarado materialmente, convocando para a mediação a fantasia.

E como em qualquer mercado, a pornografia contemporânea possui seus números. A título de comparação, Diaz-Benitez (2010) lembra o trabalho de Linda Williams, *Porn Studies*: em média, **400** filmes são produzidos nos estúdios de Hollywood por ano. Enquanto isso, a indústria pornográfica norte americana disponibiliza cerca de **11 mil** títulos no mesmo período. A organização norte-americana, Online Schools⁷, contabiliza sobre a pornografia na internet: a cada segundo, quase R\$ **7 milhões** são gastos em pornografia e estima-se que **28.258** pessoas estão vendo este tipo de conteúdo. Esses impressionantes números são justificados pela

6 Em ambas, Grã-Bretanha e America, 'entre os anos 1920 e 1970, a imagem sexual pública se moveu das margens para o centro social, de uma imagem de guetos, de uma esfera estigmatizada de representação para um negócio legítimo multibilionário' (Seidman, 1992: p.37). A sexualidade foi mercantilizada e englobados nas regras normais do mercado capitalista. (tradução da autora)

7 Os dados podem ser acessados em www.onlineschools.org

existência do montante de sites pornográficos disponíveis: **12%** dos sites do mundo são pornográficos, o que representa cerca de **24.650.000** endereços. **35%** de todos os downloads feitos no mundo são de conteúdo pornô. E **40 milhões** de americanos são visitantes regulares desses sites. Isso gera somente nos Estados Unidos quase R\$ **6 bilhões**. No mundo todo número as cifras chegam a quase R\$ **11 bilhões**. Com relação ao gênero dos que acessam esse material, definitivamente na sua maioria são compostos por pessoas do sexo masculino. Para a Online Schools, **2 em cada 3** usuários são homens. Já um artigo do periódico *Social Science Quarterly de 2004*, aponta vantagem ainda maior: há **uma chance em 6** de que quem esteja acessando material pornográfico na rede seja do gênero masculino. **20%** dos homens admitem que já viram pornografia online no trabalho. E ambas as pesquisas concordam: o aumento da idade leva a uma diminuição do acesso. **70%** dos usuários são jovens e têm entre **18 e 24** e há uma forte correlação entre conhecimentos informáticos e visita a sites pornôs.

Porque os números são importantes? Perceber como a pornografia se configurou no atual momento enquanto parte de um sistema – econômico, social e cultural – nos auxilia a perceber as interpretações que podem ser lidas nas imagens sexuais contemporâneas disseminadas pelos diversos meios de comunicação. O exame dessas imagens é aqui encarado como forma de compreender o corpo erotizado que perpassa esse sistema de signos que, como lembraria Baudrillard, sempre ultrapassa o mero imperativo funcional. Alguém está consumindo este enorme contingente sendo publicado. “Mesmo de modo marginal, a pornografia faz parte de nosso cotidiano, daquilo que convencionamos chamar de cultura”. E este mercado é delimitado por essa projeção que se faz do consumo, do que é moralmente aceito dentro do imoral e do que é socialmente bem estabelecido dentro de um mercado aparentemente – apenas aparentemente – pouco ordenado com relação as possibilidades do desejo sexual.

Afinal, a quem pertence o domínio discursivo quando a pornografia vai para a rede? O que este material nos diz da nossa própria concepção cultural sobre os corpos sexualizados, sobre a sociedade contemporânea e sobre o consumo cultural das imagens? E a pornografia é realmente mais conservadora do que efetivamente podemos a princípio julgar?

3.2. Um exemplo da pornografia na contemporaneidade

Para tentarmos compreender um pouco mais das mudanças que se operaram e que levaram ao que temos hoje como pornografia, exercitaremos a leitura de duas referências pornográficas presentes na *web*, dois conjuntos de imagens que serão por nós tomados como textos verbo-visuais. Pretendemos observar como operam as linguagens sobre os corpos nessas imagens, tentando

perceber os elementos que elencamos anteriormente como pertencentes ao gênero pornográfico contemporâneo. Neste sentido, o enquadramento, as poses, os sons, enfim, os elementos estéticos pertencentes à composição da paisagem balizam nossa análise.

O primeiro conjunto de imagens faz parte de um trabalho fotográfico feito por Alex Kliszynski e cujo conjunto pode ser visitado no site www.ask-art.net. A proposta de Kliszynski é, através da edição digital, imaginar corpos desnudos materializados na forma plástica da boneca *Barbie*, como pode ser visto no exemplo da Figura 1. São imagens de poses eróticas, mas que, como bonecas de plástico, não contêm genitais. A coleção de fotografias do artista funciona como uma espécie de crítica à maneira como as cenas de sexo são apresentadas atualmente à sociedade, e que trabalhamos na sessão anterior. As imagens comumente não nos falam sobre o poder da nudez, mas sobre as poses das modelos e as convenções visuais, a repetição, o poder entre sujeito e audiência.



Figura 1: My Luxuria 3, da galeria do artista Alex Kliszynski (www.ask-art.net)

O segundo conjunto pertence ao site *Beautiful Agony – facettes de la petite morte* – (www.beautifulagony.com) cuja proposta consiste em exibir imagens de pessoas comuns se masturbando. O peculiar desses vídeos é que somente o rosto das pessoas é focalizado. Do site, teremos como objeto de análise o vídeo de apresentação, composto por uma colagem de imagens

em movimento, com duração de 2'40". No vídeo, vemos cenas de orgasmos intercaladas com falas sobre a proposta do *site*. Em alguns momentos, o vídeo nos remete a um filme pornô. Porém, não vemos genitais, penetração ou outras imagens encontrados no gênero.

Nas imagens de Alex Kliszynski e do *site* Beautiful Agony os movimentos dos corpos podem ser interpretados como uma forma de inscrição. Congelados nas fotografias ou editados nas imagens do vídeo, estes corpos são gestos midiáticos que se oferecem à codificação. O gesto é aprendido pelo corpo e seu significado vai sendo tecido em cada instante da vivência sócio-cultural. A aprendizagem do significado do gesto decorre da exposição os corpos à visualidade e dos modos e situações em que eles se apresentam. O corpo encena a experiência. Nos dois conjuntos de imagens, o corpo experimenta a comunicação não-verbal.

Como acentuou José Gil (1995), a sucessão dos gestos guarda a possibilidade de cruzamentos entre si, transformando-os em significantes que comportam múltiplos significados. Os mesmo gestos podem, em culturas distintas, significarem coisas diferentes. O que os distingue na multiplicidade de sentido ou aquilo que os singulariza é o acréscimo da simbolização. O gesto é, como qualquer imagem, ao mesmo tempo uma metáfora e uma metonímia. É uma metáfora pois sua imagem é capaz de evocar uma representação sígnica. Ao vermos o gesto, conseguimos visualizar traços de sentido comuns com uma outra ideia. E o gesto também é metonímia porque sempre remete ao congelamento do movimento, que representaria o todo. O gesto fraciona e apresenta a parte para dizer do corpo todo. O gestual é sempre uma parte da escrita do corpo.

Nos dois objetos que tomamos para análise, temos a contraposição das imagens em movimento e dos cliques estáticos da fotografia. O ensaio fotográfico de Alex Kliszynski trabalha exatamente com a força metafórica das imagens. Ao congelar o instante do gesto na fotografia, o artista amplia aquele instante. A analogia metafórica sustenta o sentido na imagem. O mecanismo de subtração de propriedades, proposto por Abel Reis (2009) para compreender o funcionamento icônico das metáforas, nos auxilia no reconhecimento do modo de operação dos gestos e a potência contida neles. Para encaminhar sua proposição, Reis remonta ao pensamento de Tony Jappy⁸, em especial a equivalência das metáforas aos argumentos silogísticos:

(...) que o caráter icônico característico das metáforas admite um paralelismo com as formas de inferência dedutiva, indutiva e abdutiva. Essa equivalência apóia-se em um mecanismo de subespecificação (*underspecification*), a que chamaremos de **subtração de propriedades**. Tal mecanismo promove uma operação de projeção de propriedades de um conceito (origem) sobre outro (destino), migrando certas características próprias do conceito de origem, e omitindo outras, em prol da força expressiva final do signo, pretendida pelo agente semiótico. (REIS, 2009, p.06)

⁸ JAPPY, Tony. "Iconicity, Synchronicity", 2001. In **Digital encyclopedia of Charles S. Peirce**, ed. João Queiroz, São Paulo: Unicamp. <http://www.digitalpeirce.fee.unicamp.br/jappy/p-hypjap.htm>.

Ao considerar a proposição de Reis, entendemos que a ausência da genitália e o corpo plastificado têm seus atributos significativos reduzidos em favor do aumento da significação erótica efetuada pelo gesto. É justamente a partir da metáfora imagética dos corpos *barbie* que o fotógrafo evidencia a potência do gesto erótico. As poses das modelos direcionam o significado; criam caminhos nas lembranças eróticas, na memória dos encontros sensuais; são imagens capazes de aguçar o desejo daquele que as vê. A potência existente no movimento insinuado evoca o erotismo, a pornografia.

Se na metáfora há uma aproximação semântica, a metonímia reivindica a contiguidade. Para Greimas e Courtés (2008)

Interpretada no quadro da semântica discursiva, a metonímia é o resultado de um procedimento de substituição pelo qual substitui um dado sema por um outro sema hipotático (ou hipertático), pertencentes ambos ao mesmo semema. Desse ponto de vista, pode-se considerar a metonímia como uma metáfora “desviante”: C. Lévi-Strauss não pode deixar de assinalar que, no pensamento mítico, “toda metáfora acaba em metonímia” e que toda metonímia é de natureza metafórica. (GREIMAS e COURTÉS. 2008: 311-12)

No caso do vídeo de apresentação do site *Beautiful Agony*, é a metonímia que baliza a significação. Projetando apenas a face, os sons e as imagens das feições o vídeo consegue descrever um ato sexual. Ao isolar apenas um fragmento da imagem do corpo, o vídeo lança mão da metonímia como recurso narrativo. Este recurso, que toma a parte pelo todo, traz à tona a potência erotizante contida nas imagens. O uso da metonímia dispensa a contemplação do corpo inteiro. É através dela que se constrói o restante da realidade do ato, uma metonímia das emoções contidas nos gestos.

O corpo fracionado na imagem – como no caso do *Beautiful Agony*, os rostos – evidencia o modo metonímico pelo qual trabalha o dispositivo imagético. Contrariamente a uma suposta limitação, a fração da imagem amplia a visão do corpo. Porém, este corpo não se define por sua forma ou completude. Ele será definido pelos movimentos da cabeça, pelos sons emitidos e pelas expressões faciais. Tendo o rosto como o *display* comunicativo mais importante, o vídeo, carregado de signos lascivos, nos apresenta um corpo em potência. Um corpo feito pelos recortes e pelas velocidades da imagem videográficas.

Embora as imagens que tomamos como objeto de exemplo não possuam os índices comumente disseminados como erotizados – como a imagem do genital, ou o foco no fluido do gozo – há algo que faz com que as reconheçamos como imagens eróticas. O gestual erótico contido nas imagens, mesmo que subverta num primeiro momento a lógica daquilo que esperamos ver nesse tipo de produto, estão presentes. E mesmo que sejam apenas uma das dimensões possíveis de uma imagem, a metáfora e a metonímia acionadas dão conta desse significado. Entretanto, esse gestual

não nos aparece fora de um fluxo. Os índices não-verbais desses corpos parecem ser cultivados por diversos processos – midiáticos ou não; “a educação dos corpos imbrica-se 'ao que nós mais profunda e imediatamente somos', aos modos pelos quais as experiências são autenticadas” (LEAL, 2005, p.3). As imagens de Kliszynski fazem uso desse jogo do experienciado para tecer uma crítica ao regime de visibilidade midiático do erótico. Usando as convenções, o artista cria imagens explícitas mas que não mostram absolutamente nada do corpo das modelos. As imagens são tão “recatadas” que nem mesmo o umbigo as modelos exibem nas imagens. Dessa maneira, o artista consegue colocar em evidência o modo pelo qual a experiência erótica midiática funciona: seu gestual convencional, sua evidente repetição da experiência em forma de fluxo.

Se a partir da metáfora dos corpos plastificados das imagens eróticas Kliszynski destacou o processo pelo qual essas experiências ganham significado, o *site Beautiful Agony* propõe a ideia dos vídeos masturbatórios para tentar encontrar no orgasmo uma experiência singular. Por mais que os gestos se assemelhem, que a sucessão de caretas e contorções se repitam, há algo que vai para além de uma simples ritualização. A singularidade de cada vídeo – e que pode ser vista por apenas alguns segundos na coletânea do vídeo de apresentação do site – evoca a ideia do orgasmo como um momento singular e próprio para cada sujeito. O foco nos rostos nos possibilita trabalhar com a ideia de como a experiência de cada vídeo possui particularidades. Deleuze e Guattari (1996) atentaram para o fato das civilizações ocidentais terem escolhido o rosto como *locus* privilegiado para manifestarmos nossa identidade. A questão é colocada de modo cultural: nossa sociedade aprendeu a identificar no rosto essa expressão individualizada e individualizante; o rosto expressa a identidade pois singulariza. O rosto ganha *status* de um ícone, conforme César Guimarães (2001):

Se os primitivos têm as mais belas cabeças, se eles preferem a corporalidade, a animalidade ou a vegetabilidade ao rosto, entre nós, ao contrário, determinadas formações sociais e seus agenciamentos de poder fizeram do rosto o meio privilegiado de expressão da significância e de subjetivação (GUIMARÃES, 2001, p.87)

Nessa medida, o rosto constitui justamente esse espectro do singular. Este *display* comunicativo, individual, específico, oferece a oportunidade de vislumbrarmos algo que é singular no outro. Em *Beautiful Agony* cada experiência de gozo se apresenta como única. As possibilidades do dispositivo incrementam as formas de descrição visual do orgasmo ao permitir que cada participante possa escolher um ângulo, um cenário, um tempo, uma atuação. Mesmo que nessa atuação esteja estabelecida uma certa *mis-en-scène* para o outro, o significado não parece estar centrado na encenação, mas sim no compartilhamento. Encena-se para compartilhar, ao contrário do que comumente se espera nos vídeos eróticos/pornográficos, onde a fantasia é que é convocada pela mediação.

Cabe aqui então tentarmos compreender em que medida essa singularização que aparece nas imagens do corpo podem ser compreendidas enquanto expressão subjetiva dos indivíduos filmados. Nas fotografias de Kliszynski, por exemplo, o significado parece estar contido justamente na negação de um território próprio. Ao metaforizar o corpo e isolar o gesto, aumentando-o, o artista parece também “plastificar” os territórios individuais. Para criticar a repetição das imagens midiáticas, ele faz uso da mesma lógica, o que também contribui para o aumento dessa sensação de que as imagens eróticas comumente veiculadas não contêm uma singularização. Mas a pergunta não se esgota aqui; pelo contrário. É a partir daqui que partimos para um problematização das imagens eróticas. E também é a partir desses casos que formulamos uma possível resposta. Nos dois casos analisados, vimos que a possibilidade de aparecimento de um sentido próprio (no sentido de subjetivo) para a experiência erótica pode ser conseguido a partir do encontro que se efetiva com o outro. O referencial da experiência erótica comumente posto em circulação nas diversas mídias, ao invés de nocivo, “contaminante” ou mesmo conformador de sentidos, aparece como possibilidade de tessitura de um caráter singularizante do significado erótico. Sem essa “educação midiática”, não haveria a possibilidade de extrapolarmos a leitura e de propormos o reconhecimento nas imagens de territórios próprios – subjetivos. Afinal, parece ser para isso que servem os livros com ilustrações e diálogos – responderíamos à menina Alice.

Capítulo 4

Corpo(s) anônimo(s) se mostra(m)

Como pensar o gozo envolto nestas tralhas? Nas minhas. Este desconforto de me saber lanoso e ulcerado, longos pêlos te crescem nas virilhas se tu ousas pensar, e depois ao redor dos pêlos estufadas feridas, ousa pensar me digo, a boca desdentada por tensões e vícios, ousa pensar me digo e isso não perdoam.

(Hilda Hilst, Cartas de um Sedutor)

Captar o que está nas imagens. Ouvir o que ousam pensar. Ler o registro sobre o impacto que as imagens causam. E, principalmente, perceber o diálogo que ocorre entre o texto verbo-visual de cada postagem. Nosso olhar procura esses corpos anônimos que se mostram, e tenta ouvir as questões que decorrem desse nosso encontro. Percebemos um fluxo entre os conceitos do estar junto da erótica – que também aparece na própria gênese da comunicação – e da marca que a experiência deixa nos sujeitos, bem como da importância da subjetividade nesse composto. Nesse fluxo, o corpo aparece o tempo todo: como forma de percebermos as experiências, a partir do proposto pela fenomenologia de Merleau-Ponty; como *locus* primário para o estabelecimento de relações comunicativas, na fala de Harry Pross; como objeto que pode ser investido de uma qualidade erótica e, por isso, seria um corpo erotizado. Inevitavelmente é preciso dizer que o corpo está em pauta em nosso mundo e, por isso, aparece refletido como foco central nas páginas deste trabalho. Por isso, o objeto que destacamos aqui é o próprio corpo. O corpo tem toda uma importância na mediação simbólica das relações entre o sujeito e os outros porque o corpo é o limite concreto dos sujeitos. Assim, para entendermos o corpo na pornografia, é preciso entender primeiramente o próprio corpo, pois é ele que aparece como instância interativa, capaz de congrega os sujeitos em torno de seu significado, em torno de sua mediação.

A partir desse objeto, nossa proposta é tomarmos como empiria as imagens e os discursos expressos em sites pornográficos. Queremos compreender os modos de interação do corpo textualizado no fluxo da experiência cotidiana. Elegemos o *site Diário da Putaria*

(www.diariodaputaria.com) para entendermos, afinal, a quem pertence o domínio discursivo quando a pornografia vai para a rede. O que esse material nos diz da nossa própria concepção cultural sobre os corpos sexualizados, sobre a sociedade contemporânea e sobre o consumo cultural das imagens? Em que medida a construção de um significado subjetivo para a experiência erótica pode ultrapassar aquilo que nos é dado previamente como erótico ou pornográfico? Essas são as perguntas que norteiam nossa proposição.

Para o *site*, propusemos como recorte a seção “as mais mais do ddp”. Trata-se de um link na página principal que lista os 20 *posts* mais comentados do site. “As mais mais do ddp” é apenas uma página que arrola essas postagens, destacando a posição no *ranking* que a postagem possui. Para nossa análise será considerada a página em que são listados os *links* para essas postagens em destaque, com seus respectivos textos de apresentação e 6 postagens selecionadas dentre essas 20 *rankeadas*.¹ Cabe evidenciar que fazem parte do nosso recorte tanto a materialidade do dispositivo *site* como as imagens dispostas e os comentários deixados pelos leitores. O conjunto é o que será tomado para a análise. O conjunto texto de apresentação-imagem-comentários-dispositivo é a empiria do nosso estudo. Mais uma vez, partimos do princípio de que a linguagem não se limita somente ao verbal: a articulação entre o verbal e o não-verbal é que nos dá o sentido cheio, possível. Por isso é importante analisar o conjunto. Cada uma dessas postagens possui uma média de 10 imagens e de 200 comentários. Uma imagem será extraída de cada conjunto para uma análise mais detida. A imagem extraída obedecerá a alguns critérios de iconicidade e pregnância.

Esses critérios para a escolha são embasados pelas ideias do semiólogo Roland Barthes (1990) sobre a retórica da imagem. Barthes argumenta que todas as imagens fotográficas possuem uma dimensão denotativa, que se refere à analogia que a imagem evoca. Essa dimensão corresponderia à iconicidade da imagem fotográfica. É a correspondência com a presença física que se insinua no registro fotográfico. Porém, as imagens também pressupõem uma dimensão conotativa, que é a maneira pela qual se oferecem à leitura pelo corpo social. Isso quer dizer que esse significado conotativo, que “é constituído por uma simbologia universal, seja por uma retórica de época, em suma, por uma reserva de estereótipos (esquemas, cores, grafismos, gestos, expressões, agrupamentos de elementos)”

¹ Algumas das postagens possuíam links quebrados ou para as imagens ou para os comentários. Esses casos foram excluídos. Como todas as postagens dessa sessão possuem número muito semelhante de comentários, cremos que não haverá nenhum tipo de prejuízo na globalidade do conjunto do recorte.

(Barthes, 1990, p.13). A conotação da imagem, pressupõe, portanto, o “saber” do leitor ou de uma “cultura” da sociedade. E perpassa não só a percepção, mas também a cognição e uma certa carga ideológica. Nesse sentido, pensar em critérios de iconicidade e pregnância é levar em conta as argumentações contidas nas visualidades tendo em perspectiva tanto os aspectos denotativos quanto os conotativos da imagem escolhida.

Com relação aos comentários e seu extenso número, a imensa maioria deles é extremamente sucinta, limitando-se a uma linha, e no conjunto tais comentários possuem certa repetição, o que nos permitiu agrupá-los em rótulos para posterior análise. Criamos três grandes grupos de comentários, que em alguns casos foram subdivididos para permitir uma análise mais detalhada. Ao primeiro deles chamamos de **comentários de contato**. Nesse grupo, a lógica dos comentários está para além de uma conversação com os textos imagéticos e verbais. Nesse grupo, embora sempre haja uma percepção clara de conversação estabelecida, os sujeitos que escrevem procuram, através dos seus comentários, a possibilidade de se engajar em uma atividade sexual. Geralmente esses comentários são marcados pela inserção de um e-mail pessoal, que evidencia com clareza a finalidade e o engajamento do leitor ao comentar.

Ao segundo grupo, por sua vez, chamamos de **comentários de natureza sexual**. Nos comentários de natureza sexual, a discursividade dos sujeitos perpassa a menção às partes do corpo, aos gestos fotografados, ao erotismo contido em alguma parte das imagens ou do texto de apresentação. O comentário traria em si uma forte carga sexual, o que justificaria sua inserção no grupo. Esses comentários, para além da natureza sexual, também são marcados por um certo apelo fático. Essas mensagens geralmente possuem certa redundância, pouco cuidado na escrita, e também pouco conteúdo conotativo pode ser lido. Parecem apenas querer demonstrar a presença do interlocutor que escreve. Essa é a principal marca dos comentários que foram agrupados sob esse rótulo.

Por fim, o terceiro grupo foi chamado de **comentários metalinguísticos** por conter um forte apelo autorreferencial ao *site*, às imagens, à chamada de abertura do *site*. Ou seja, o dispositivo parece ser o grande mote que configura essa categoria de comentários, que por isso mereceram uma categoria à parte. São mensagens que funcionam como uma regulação para os próprios comentários. Elas evidenciam que para esse conjunto de leitores o *site* funciona como mais do que um simples instrumento: é também parte das práticas dos sujeitos,

que conseguem perceber os contratos comunicacionais com maior clareza e por isso mesmo podem regulá-lo.

E por estarmos falando de algo que é dado previamente, de uma repetição que faz parte do funcionamento midiático de modo geral, da dimensão conotativa das imagens e de seu modo de alimentação capitalista é que demarcamos a necessidade da busca de referências para contraste. Assim, enumeramos algumas referências que nos pareceram significativas para usá-las como contraponto às imagens do recorte empírico inicialmente proposto. As imagens de referência distinguem para nós a construção de uma rede sócio-simbólica que marca o desejo. É preciso lembrar que as mensagens contidas nas imagens fotográficas são sempre mensagens sem código, como lembrava Barthes (1990). Num primeiro momento, o que essas imagens evidenciam é apenas sua face analógica: o sentido é dado pela simples correspondência com a presença física que pode ser percebida no fotografado. No entanto, junto com essa analogia, cada imagem desenvolve, de maneira evidente e imediata, uma mensagem suplementar. Esse segundo sentido encontra-se sempre revestido por códigos – ideológicos ou estéticos – que dependem da cultura da sociedade. O local onde a imagem está inserida, por exemplo, constitui uma fonte para se pensar nessa dimensão de significados da imagem. Dentro dos dispositivos, uma imagem vai sempre remeter a algo mais, justamente por estar colada ao dispositivo. Ela vai sempre se ancorar em algum código, em algum saber do sujeito ou na historicidade da cultura, no qual cada imagem constitui um pequeno nó que se entrelaça a tantos outros. Cada uma das referências que escolhemos representa o modo como estamos construindo essa rede sócio-simbólica do desejo, que é sempre próprio de cada época e de cada cultura.

A primeira referência que tomamos foram algumas imagens de *pin ups* do artista americano Gil Elvgren, considerado um dos artistas mais importantes na criação de imagens do gênero. As ilustrações conhecidas como *pin ups* são representações femininas sensuais feitas com intuito comercial. As imagens eram produzidas em larga escala e o nome *pin up* origina-se dos primeiros usos que essas imagens tinham: eram ilustrações de calendários, feitos para serem pendurados (no inglês, *to pin up*). Elvgren publicou um dos mais importantes livros sobre a temática, *The Great American Pinup*, que influenciou a pop arte, como no trabalho do artista Mel Ramos, e a cultura popular de uma maneira geral. As imagens *pin ups* geralmente mostram modelos femininas em poses displicentes, como se por

acaso aquilo que não devesse aparecer se revelasse: uma brisa marítima mostra as ligas de uma modelo; um descuido revela a lingerie de outra. Geralmente sorriem, aparecendo em situações cotidianas, e costumam estar vestidas, sendo por isso geralmente consideradas apenas insinuantes, eróticas. O gestual e as poses das modelos femininas nas imagens evidenciam sempre determinadas partes do corpo, gesticuladas em poses que sagraram-se como sendo sensuais. Pernas nuas, colo descoberto, nádegas insinuadas; a boca marcada em “o”, uma certa leveza nos movimentos congelados das poses ou os pés em ponta pelos sapatos de salto alto são algumas dessas características canonizadas culturalmente como símbolos que remetem instantaneamente à sensualidade feminina.

A segunda referência que tomamos para a análise provém da publicidade de moda. Duas campanhas em particular chamam nossa atenção quanto ao uso do aspecto erótico. A campanha publicitária de lançamento das fragrâncias masculina e feminina do designer de roupas Tom Ford, lançada em 2007 causou grande polêmica em todo mundo. Muitas revistas se recusaram a publicar a campanha, argumentando que se tratava de material pornográfico, e que objetificava as mulheres. As fotos masculinas foram ainda mais rechaçadas pelas editorias, o que, segundo o próprio designer, não foi nenhuma surpresa: publicidade com nus masculinos costumam ter dificuldade de aceitação no mercado de revistas, e por isso a rejeição causaria menor alarde. As fotos mostravam mulheres nuas, em *close*, com o frasco do perfume na virilha, ou entre os seios, com a boca aberta em 'o', imitando o gesto congelado de uma boneca inflável.

A terceira referência que usamos vem de um fotógrafo de moda também, conhecido por ser um fotógrafo “pornô *fashion*”. Terry Richardson foi responsável por editoriais para várias revistas da área, como *Vogue* e *Harper's Bazar*, e também por outros em algumas revistas consideradas pornográficas, como a *Penthouse*. Em 2007, Richardson, que é americano, esteve no Brasil para produzir um livro sobre o país e fotografou uma série de lugares na cidade do Rio de Janeiro – como as praias, as favelas e os bailes funks – além de várias personalidades brasileiras. Dentre as fotos mais polêmicas, que exatamente por essa característica e por sua tônica erótica são as escolhidas para integrar o conjunto de imagens que usaremos nesse trabalho, estão as fotos das modelos Luiza e Yasmin Brunet. Mãe e filha posaram nuas para o livro *Rio Cidade Maravilhosa* (2007) e provocaram grande *frisson*. As imagens de ambas possuem claramente uma inspiração na estética caseira/amadora,

lembrando um flagrante sexual ou uma brincadeira erótica em casa. Com uma porta ao fundo, as modelos – uma em cada fotografia –, aparecem abaixando sua roupa íntima, revelando os pêlos pubianos. As imagens tiveram ampla divulgação na *internet*, e foram longamente comentadas em *blogs*, *e-mails*, e reportagens jornalísticas, e também por isso entraram nesse recorte.

A próxima imagem que faz parte do conjunto referencial do imaginário erótico são as fotos produzidas pelo fotógrafo alemão Helmut Newton. Newton faleceu em 2004, mas suas fotografias ainda são exibidas em museus por todo o mundo², dada a influência de sua obra. Trabalhou como fotógrafo de moda, porém seu trabalho ficou conhecido especialmente após a série *Big Nudes*, publicada em livro em 1981, no qual Helmut explora a estética sadomasoquista e fetichista em fotos eróticas. Escolhemos uma imagem dentre as 46 que foram originalmente publicadas, mostrando mulheres em ambientes internos, como casas, quartos e cozinhas, todas em situações fetichistas porém razoavelmente cotidianas. A estetização é evidente, mas ainda é um cotidiano estetizado. O trabalho parece oferecer um interessante contraponto ao de Terry Richardson.

Outra referência importante advém do maior representante da *pop art*, Andy Warhol. O movimento é conhecido por fazer uso de traços de produtos e outros ícones da cultura de massa deslocados de seu lugar de origem como forma de arte. As duas obras mais famosas são o retrato da atriz americana Marilyn Monroe em quatro composições cromáticas distintas, e a repetição da ilustração da embalagem da lata de sopa de tomate *Campbell*. Ambos são ícones da cultura de massa, produtos de consumo. São levados à tela exatamente numa repetição que oferece uma reflexão sobre esse universo que faz parte do nosso dia a dia. A pornografia, como produto da indústria cultural, também aparece como temática de Warhol. Algumas gravuras, intituladas *Sex Parts*, de 1978, trabalham com o tema, estetizando imagens comumente encontradas na pornografia, com seus *closes* genitais de atos sexuais. Escolhemos duas imagens dessa série para fazer parte deste trabalho.

Por fim, escolhemos duas imagens da revista *Playboy* brasileira. A revista *Playboy* é uma das mais famosas do gênero, e sua marca é conhecida internacionalmente. Criada, como dito anteriormente, em 1953 nos EUA pelo americano Hugh Hefner, a revista surge no Brasil seguindo os moldes da americana, porém recebe inicialmente o nome de “A Revista do

² Algumas das exposições das fotografias de Helmut Newton em museus e galerias nos últimos 15 anos podem ser encontradas na página <http://www.artfacts.net/index.php/pageType/artistInfo/artist/3942>

Homem”, já que os censores da ditadura militar não permitiram que a publicação recebesse o nome original. A marca *Playboy* só passou a ser utilizada em 1980, com o abrandamento da censura do regime militar. No Brasil, a *Playboy* é tida como uma revista que retrata o gosto médio do brasileiro em fotos eróticas, especialmente se comparadas com outras publicações do gênero. Isso significa dizer, mais uma vez, que a revista aciona um imaginário simbólico bastante reconhecido sócio-culturalmente. Escolhemos três edições para fazer parte das fotos de referência. A primeira são as fotos da atriz Claudia Ohana, publicadas em fevereiro de 1985. As fotos produzidas para a *Playboy* são bastante lembradas porque a atriz mostrava os pêlos pubianos ao natural, sem depilação. Na época não eram incomuns, mas especialmente quando a atriz posou novamente para a revista em 2008 suas fotos de 1985 foram amplamente lembradas pelo público. A segunda capa escolhida foi a da modelo Joana Prado, conhecida como a personagem Feiticeira, que posou em dezembro de 1999 e é, até os dias atuais, o recorde de vendagem da revista no Brasil³. Por serem ambas de grande repercussão, foram escolhidas para representar o imaginário das fotos eróticas publicadas pela revista, fechando o acervo de imagens referenciais.

4.1. Sobre o método

Nosso intuito é compreender o objeto e a empiria propostos para este trabalho utilizando o aporte da hermenêutica em profundidade. A ideia do método é *dar uma interpretação para a interpretação* contida nas práticas cotidianas. De acordo com Thompson (1998), a referência da hermenêutica muitas vezes alude às condições propostas por métodos de pesquisa sócio-históricos. A historicidade da experiência humana ganha contornos importantes na fala de Thompson: “a experiência humana é sempre histórica, no sentido de que uma nova experiência é sempre assimilada aos resíduos do que passou” (THOMPSON, 1998, p.360). Articulam-se, desse modo, nossa perspectiva teórico-conceitual e o método analítico: a experiência, enquanto mediação da estrutura social, é a chave para compreendermos os fenômenos do mundo cotidiano em seus campos de interação. O cotidiano, assim, é uma fonte primordial de saber; “em outras palavras, a hermenêutica da vida cotidiana é um ponto de partida primordial e inevitável do enfoque da hermenêutica em profundidade” (THOMPSON, 1998, p. 363). Ao modo de Certeau (2002), o movimento desse

³Os dados são da própria Playboy (www.playboy.com.br)

procedimento nos mostra a importância de olhar para além do discurso. É preciso ir no encaixe das práticas, do experienciado. Para este historiador, de acordo com Bretas,

as práticas cotidianas – conversar, ler, cozinhar, caminhar, etc – são atualizações do conhecimento comum, propiciadas pelo exercício de competências e habilidades. Este tipo de conhecimento, que fundamenta e participa da invenção do cotidiano, para ser conhecido e potencializado, necessariamente, deve passar por um processo de explicitação. Ou seja, deve materializar-se em formas expressivas que dêem conta de apresentá-lo e a partir daí possibilitar a crítica e seu desenvolvimento. Certeau (1994) confere a estas práticas o estatuto de objeto teórico e as analisa numa tentativa de capturar a realidade móvel, compreendendo-as como efêmeras e pertencentes à ordem das astúcias dos atores comuns. (BRETAS, 2006, p.34)

Em *A invenção do Cotidiano*, Certeau (2002) faz um elogio ao cotidiano e afirma que os discursos têm o poder de nos situar no mundo. Mas, para além dos discursos, é preciso perceber também as práticas dos sujeitos – a materialidade – e as astúcias que essas práticas contêm. Nas suas palavras,

trata-se de *um saber não sabido*. Há, nas práticas, um estatuto análogo àquele que se atribui às fabulas ou aos mitos, como os dizeres de conhecimentos que não se conhecem a si mesmos. Tanto num caso como no outro, trata-se de um saber sobre os quais os sujeitos não refletem. Dele dão testemunho sem poderem apropriar-se dele. São afinal os locatários e não os proprietários do seu próprio saber-fazer. A respeito deles não se pergunta *se há* saber (supõe-se que *deva haver*), mas como este *é sabido* apenas por outros e não por seus portadores. Tal como o dos poetas ou pintores, o saber-fazer das práticas cotidianas não seria conhecido senão pelo intérprete que o esclarece no seu espelho discursivo, mas que não o possui entre a inconsciência dos praticantes e a reflexão dos não praticantes, sem pertencer a nenhum. Trata-se de um saber anônimo e referencial, uma condição de possibilidade das práticas técnicas ou eruditas. (CERTEAU, 2002, p.143)

Dessa maneira, nossa formulação é de que esses sujeitos - a despeito de certo agenciamento midiático sobre os corpos erotizados - possuem uma astúcia que os faz construir sentidos de maneira própria. Os indivíduos apreenderiam os conteúdos exaustivamente veiculados sobre o corpo sexualizado pelas mídias para deles se apropriarem de uma maneira singular, para construir seu discurso que, embora seja perpassado pelo discurso midiático, não deixa de possuir em si certa astúcia cotidiana, própria dos sujeitos comuns. Novamente, é preciso destacar que o corpo está na ordem do dia nos canais midiáticos. Todas essas categorias materiais – como o peso, altura, a pele, os cheiros, o sexo – aparecem como possibilidades de se entender as representações de corpo. Mesmo que não se possa falar em uma representação única, ou mesmo dominante, o que salta aos olhos é o grande destaque que o corpo recebe nas esferas midiáticas.

Nossa análise parte do princípio de que todo o texto verbo-visual contido nas páginas, bem como as imagens referenciais que estamos utilizando, fazem parte de um contexto maior e podem ser tomados enquanto discursos-objetos. Nota-se, portanto, a importância que adquire o estudo teórico-conceitual e as amarras que foram estabelecidas no início desta nossa proposta para o bom funcionamento do nosso procedimento metodológico. Outra ferramenta que utilizaremos para empreendermos nossa análise são as ferramentas de análise semiótica de imagens. Como uma possibilidade dentro dos métodos hermenêuticos, a semiótica evidencia a dimensão contínua do sentido que existe em qualquer tipo de texto – imagético ou não. Partimos do pressuposto de que as imagens funcionam por analogia e, para além dessa analogia, dessa dimensão denotativa, as imagens muitas vezes referenciam a si próprias. São também conotativas. Assim, as imagens referenciais tomam uma grande relevância em nosso trabalho.

Nosso intuito então é, a partir da empiria proposta, desenvolver uma narração para cada um dos conjuntos de imagens, ao modo de um observador do *site*. Cada um dos dez conjuntos de textos verbo-visuais nos mostra um corpo ou alguns corpos, nos conta uma história, recebe comentários que ampliam ainda mais a história das imagens e remete ainda a outras imagens. Tudo isso se configura como fenômeno. Como se fôssemos um espectador, a partir do contato com a empiria teceremos uma narrativa que aos poucos vai dando significado a cada conjunto de textos verbo-visuais, encadeando imagens, textos, dispositivos e novas imagens, num fluxo de experiência. A partir disso, a experiência de cada um desses conjuntos de imagens vai ser narrada de modo analítico, para que o eixo teórico conceitual erótica-experiência-subjetividade possa aparecer com sentido, aplicado ao objeto corpo que tomamos para a análise.

4.2. Empiria

A primeira coisa a destacarmos sobre o site *Diário da Putaria*, escolhido como nossa empiria, é a questão do seu domínio. Apesar de não conter a terminação .br, que configura sites nacionais, um dos critérios para a escolha do site foi ser de conteúdo nacional, em língua portuguesa, uma vez que esta pesquisa é financiada por dinheiro público em uma instituição pública. A falta do marcador .br provavelmente ocorre devido ao tipo de conteúdo que o site veicula. Retirá-lo é usualmente uma forma de driblar as leis e ter facilidade de publicação.

O *site* em questão apresenta-se como de conteúdo pornográfico de fotos e vídeos, de gênero amador, sem que seja preciso pagar para ter acesso a ele. Articula-se sobre o seguinte fundamento: as pessoas enviam fotos ou vídeos para o *site* via *e-mail*, que então são direcionado a um de seus moderadores – as pessoas responsáveis por publicarem as postagens. Posteriormente, essas imagens são publicadas, acompanhadas do relato verbal também enviado no *e-mail*. As fotografias são consideradas amadoras por não fazerem parte de uma indústria, mas sim serem fotos produzidas em ambiente doméstico, com câmeras comuns e, principalmente, por sujeitos comuns, com poucos conhecimentos técnicos para a produção dessas imagens. Cabe perguntar, porém, até que ponto as fotos não fariam parte de uma certa “indústria” ou não estariam dentro do regime de visibilidade imagético contemporâneo que destacamos no capítulo dois, uma vez que essas são imagens feitas com o intuito de serem vistas e divulgadas dentro do *site Diário da Putaria*.

Em cada imagem publicada existe a “autoria” da fotografia ou daquele de quem parte a contribuição para o *site*, além do acompanhamento de um pequeno texto, enviado pelo contribuidor, no qual explicita a situação em que a imagem foi feita e os objetivos da imagem estar sendo enviada para publicação. Tudo isso é feito apropriando-se de um discurso que faz referências explicitamente sexuais e lascivas, com o intuito de seduzir e provocar aquele que lê o texto e deve olhar as imagens.

Na página principal, conforme podemos ver na figura 1, existe um cabeçalho de identificação, predominantemente azul e cinza, onde encontramos o título “*Diário da Putaria*”, juntamente com o endereço URL (www.diariodaputaria.com). Ao lado, imagens de mulheres nuas em poses consideradas eróticas e vários cadernos de páginas que lembram jornais, fazendo alusão ao termo “diário” do nome do *site*. As páginas parecem ter sido afixadas por fita adesiva, o que confere certa característica de rusticidade ou de amadorismo, o que também está de acordo com a proposta que o *site* faz a quem o acessa. Compõem ainda o cabeçalho, na lateral direita, dois *links*: “clique aqui para acessar o Escritório do Sexo”, página coligada ao *Diário da Putaria*, onde estão armazenados os vídeos mostrados em ambos, e “clique aqui para acessar o Putas Caseiras”, também *site* parceiro, muito semelhante ao que estamos analisando - inclusive no *design* da tela - mas que utiliza mais o recurso da postagem de vídeo do que de fotografias. Por fim, ainda no cabeçalho, aparece um código de barras onde se registra o tempo de existência do *site* (ano 7. edição 2009). O código de barras

é interessante pois já nos remete à ideia do *site* enquanto um produto. Criado em 1974, a finalidade do código de barras era facilitar o reconhecimento de um produto para sua venda, armazenagem e deslocamento, de modo a tornar qualquer produto reconhecível internacionalmente⁴. O código de barras sinaliza então para a ideia de uma indústria em escala mundial, à qual responde também a pornografia.



Figura 1 – página principal do *site* Diário da Putaria

Na lateral esquerda vê-se o *menu* de navegação. Com o *design* também imitando uma página rasgada – ainda na temática do jornal/diário – uma série de itens vão sendo listados. O primeiro deles é a sessão “as mais mais do ddp”, seguida por “sexo & swing”, “escritório do sexo”, “aumente seu pênis”, “planet poker”, “videos amadores”, “tela sexy”, “site g”, “fale conosco” e “envie suas fotos”. É interessante observar que dos itens do menu, dois deles trazem explicitamente anúncios publicitários: “aumente seu pênis” e “planet poker”. São

⁴ As informações sobre a criação do código de barras foram retiradas do verbete *Código de Barras* da Wikipedia lusófona. (www.wikipedia.com.br)

anúncios com temáticas distintas daquela do *site* e por isso mesmo podem ser reconhecidos facilmente enquanto tais. Nos demais itens do *menu*, é necessário certa curiosidade para clicar e ver de que se tratam. Contudo, todos os demais *links*, com exceção do primeiro - “as mais mais do ddp”, que será tratado mais à frente por compor o nosso recorte – também são anúncios publicitários. “Sexo e Swing” leva ao site Adultfinder.com, dedicado ao encontro de parceiros sexuais; “Escritório do sexo” remete, novamente, a outro parceiro do *Diário da Putaria* (que já havia recebido uma chamada no cabeçalho do *site*); “vídeos amadores”, apesar de inicialmente parecerem fazer parte do *site* também leva a outro *site* (videosamadores.tv); “tela sexy” está linkado ao site telasexy.com, que também oferece vídeos pornográficos; e “site G” linka a um site de um *sex shop* do Rio de Janeiro. Todos esses anúncios, porém, ainda estão na mesma temática proposta pelo *Diário da Putaria*: sexo, erotismo, pornografia. Por fim, os dois últimos *links* “fale conosco” e “envie suas fotos” nos levam ao *e-mail* do *site*, que apresenta a possibilidade de se comunicar com os responsáveis, seja para algum comentário ou dúvida, ou para dar sua contribuição na alimentação das postagens. Abaixo desse menu, encontramos alguns outros com viés claramente publicitário: “*site* do mês”, que mais uma vez nos leva ao *link* externo adultfinder.com; “parceiros”, com um enorme *roll* de *sites* que possuem ou não temática sexual; “encontros”, com *banners* e fotografias que levam a outro *site*.

O relevante é que o *Diário da Putaria* já se configura mesmo como um produto não só na inserção de um código de barras no cabeçalho: como num supermercado, o *menu* parece uma prateleira com vários *produtos-sites* disponíveis. Dos 11 *links* do menu, apenas 3 referem-se a conteúdos do próprio *site*, sendo os demais *links* externos, *links* publicitários. Lembra os antigos *webrings*, que auxiliavam a mapear e manter coesas as comunidades em torno de determinado *site*, como as blogosferas. A blogosfera do *Diário da Putaria*, porém, ocorre de forma comercial. E aparece camuflada como sendo do próprio *site*, pois é o que usualmente se espera de um *menu*: que ele contenha *links* para as sessões internas, reunindo-as e possibilitando a navegação de maneira mais fácil.

Abaixo do *menu*, temos dois *links* publicitários que remetem para outros *sites*, com a indicação de “*links* patrocinados”, que mais uma vez já nos dão o indicativo de que se tratam de *links* com intuito comercial. Abaixo desses links é que encontramos uma caixa onde é possível adentrarmos o conteúdo do *site*. Os dizeres “seja bem vindo ao *site*”, dispostos na

parte superior esquerda nos indicam que aquele é o lugar em que o site se inicia propriamente – já que seu conteúdo começa ali. Abaixo dos dizeres encontram-se três outras caixas de escolhas que, quando clicadas, desdobram-se numa série de itens que podem ser escolhidos para acessar o conteúdo. Cada uma dessas caixas contém a indicação escrita “posts de (mês) de (ano) – clique aqui e escolha!”. Assim, as postagens dos três últimos meses ficam facilmente localizáveis para quem está navegando. As postagens ali ficam descritas em títulos, como, à exemplo das postagens do mês de junho de 2009, “depiladinha é BEM melhor”, “Made in Brasil”, “coletânea gozadas”, e assim por diante. Descendo ainda mais um pouco, agora usando a barra de rolagem da página, chegamos até um novo quadro que descreve o site: “amadoras caseiras em fotos e vídeos totalmente grátis”. Essa descrição é seguida pelo aviso do conteúdo sexual que pode ser ofensivo, e que não é autorizado para menores de 18 anos. Após isso, seguem-se novos links e quadros com anúncios publicitários, todos ligados à temática sexual. O menu pode ser visualizado na Figura 2, logo abaixo:

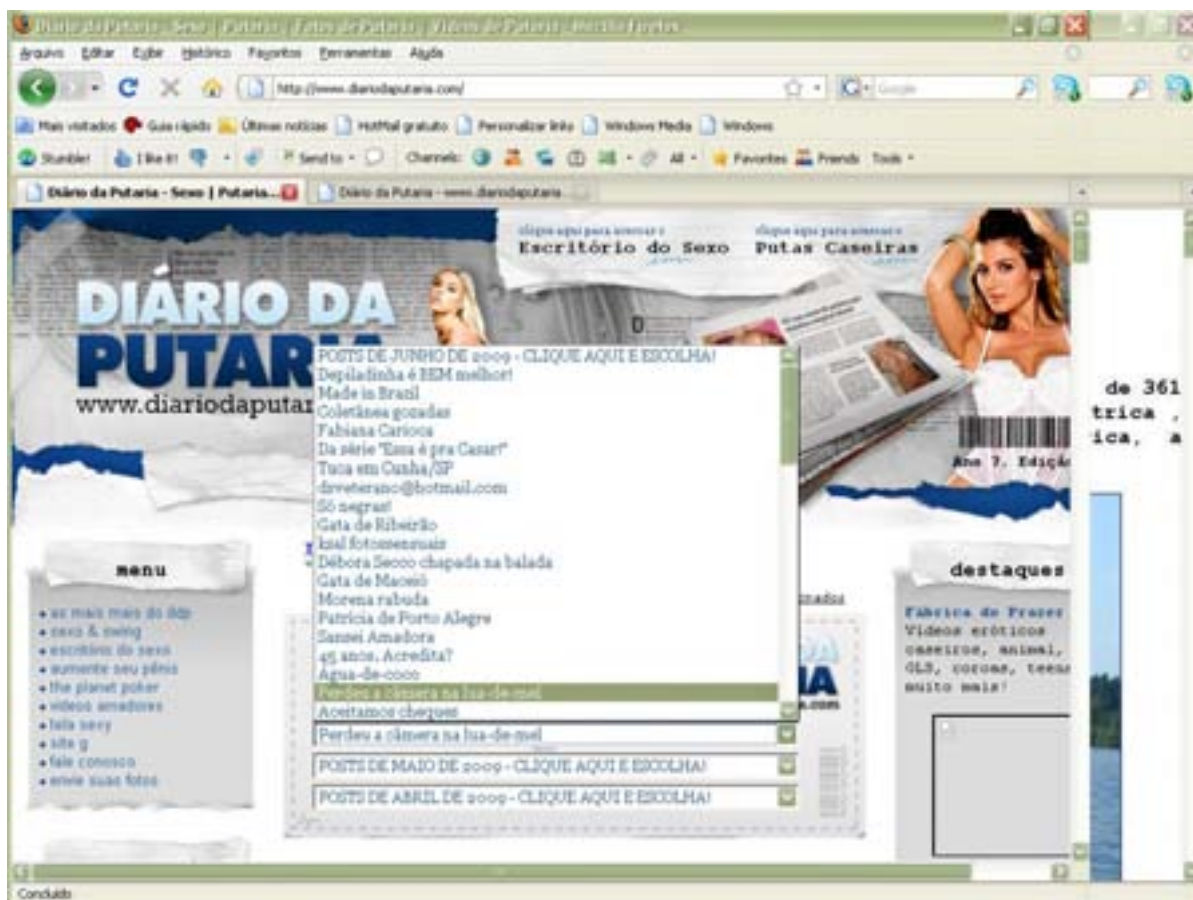


Figura 2 – Página de abertura com os submenus das postagens anteriores

É embaixo desse último quadro que finalmente estão dispostas as postagens mais recentes do *site*. O *design* das postagens continua seguindo a proposta do cabeçalho de identificação: predominantemente cinza e azul, o quadro que delimita cada uma delas imita uma folha de jornal rasgada, e alguns tipos podem ser vistos em transparência. Num formato de *blog*, cada postagem recebe uma caixa onde alguns itens podem ser identificados, conforme vemos na figura 3: o dia e mês da postagem, sendo que o mês aparece sempre em inglês; o título da postagem, a pessoa que a enviou, junto com o horário – mas vale dizer que são pessoas ligadas à equipe do próprio *site*, uma vez que as postagens passam por moderação. O número de comentários é registrado abaixo, seguido por uma descrição das imagens – geralmente a fala de quem as enviou, narrando um pouco da situação em que foram geradas, ou das intenções ao publicá-las e, finalmente, uma fotografia.

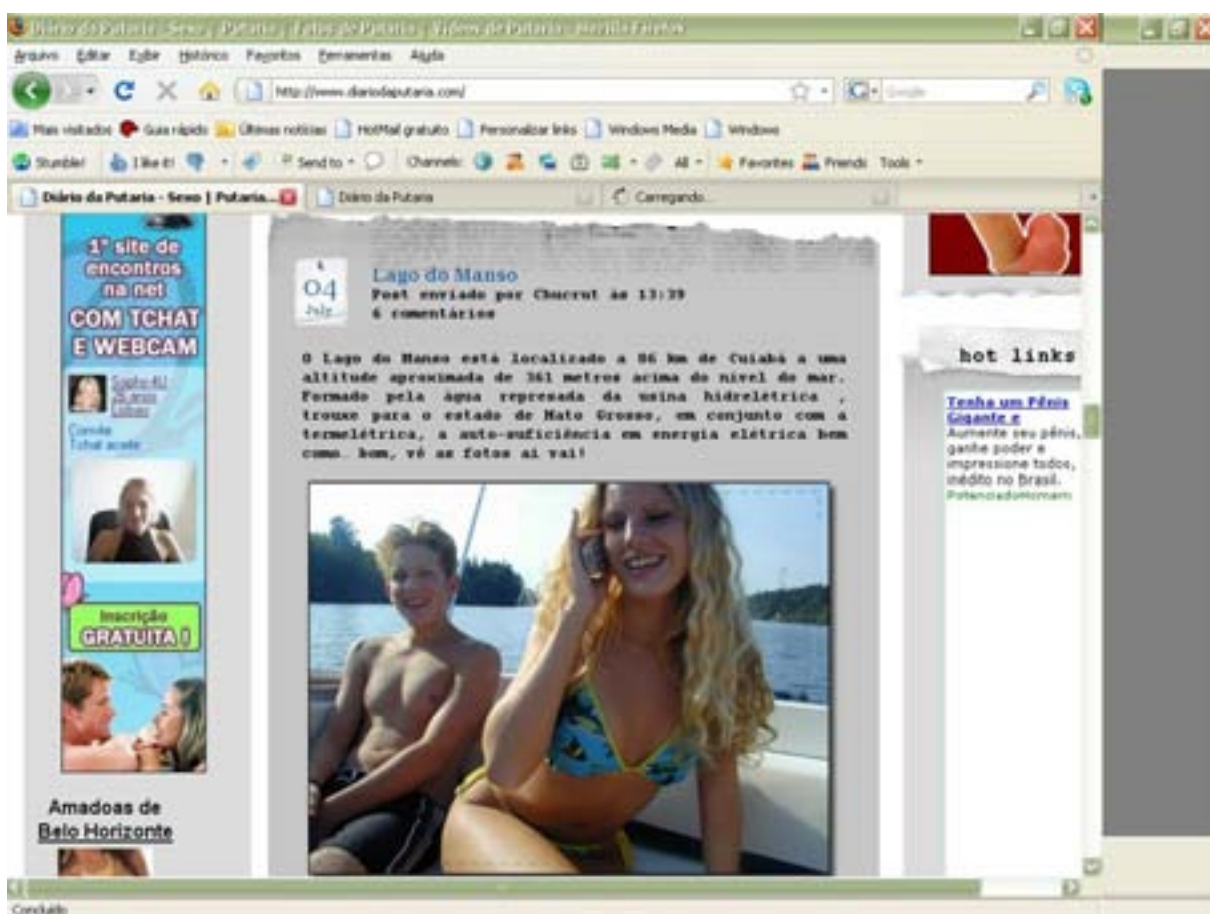


Figura 3 – modelo das postagens no Diário da Putaria

Clicando nessas imagens que se pode ver um determinado conjunto de fotos. Nunca é apenas uma imagem, mas sim um conjunto, que parece contar um pouco do episódio sexual em que elas foram feitas. A página que se abre ao clicarmos em cada uma delas é extremamente simples, e lembra inclusive as primeiras páginas que eram feitas por usuários comuns no início da década de 90, com a abertura da *internet* comercial no Brasil⁵. Trata-se apenas de uma página com fundo branco, com uma logomarca do site *Diário da Putaria* distinta da mostrada na página principal, ao lado de dois *links* publicitários, seguida pelas imagens enviadas, centralizadas, uma abaixo da outra. A página contendo a postagem pode ser vista na Figura 4.

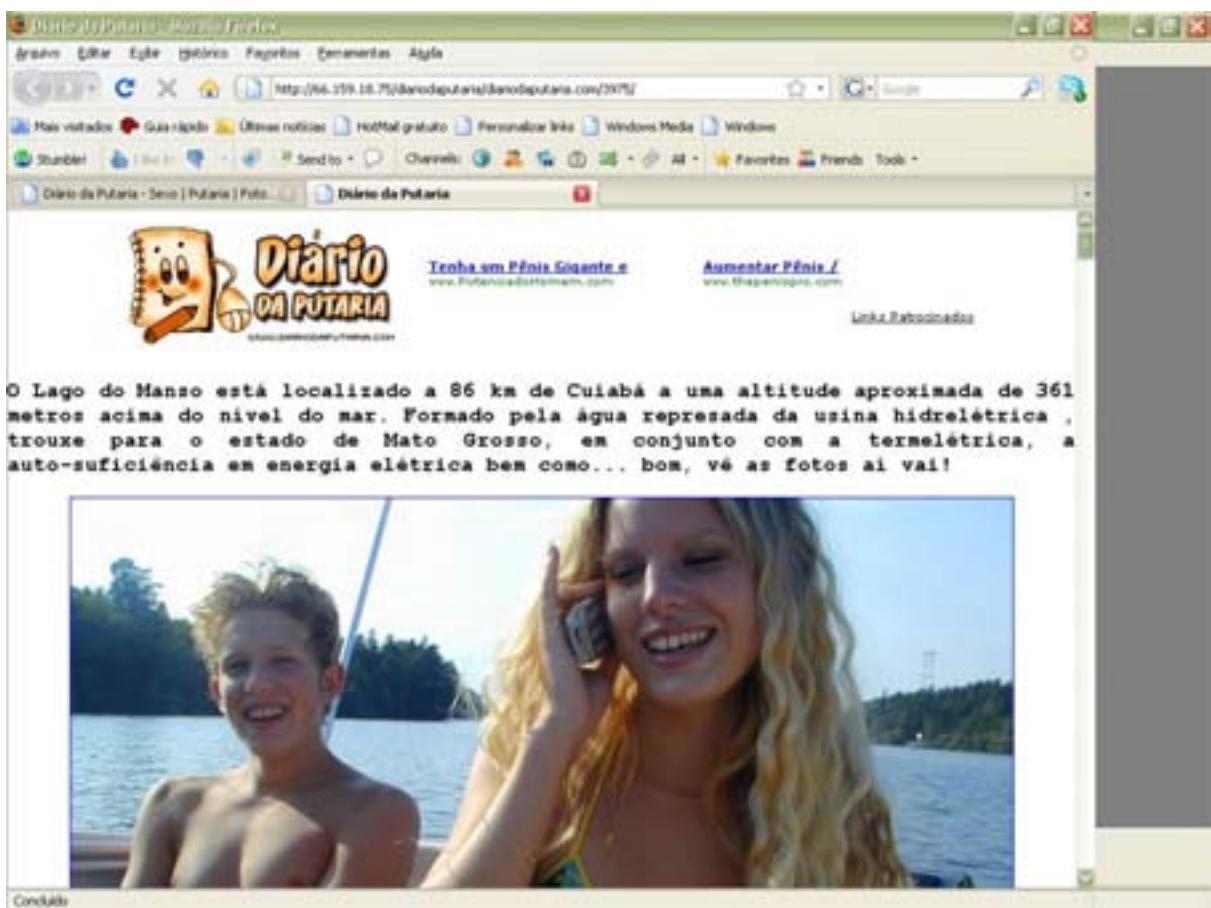


Figura 4 – A página no qual o conjunto da postagem se encontra

⁵ O trabalho *Interações Telemáticas: estudo sobre jovens internautas de Belo Horizonte(2000)*, da professora Maria Beatriz Bretas, traz uma amostra do modo como essas páginas se apresentavam na década de 90.

No final, há um quadro identificativo onde se vê uma moça nua com uma placa: “gostou? Quer mais? diariodaputaria.com”. E essa imagem é o que *linka* de volta para a página principal.

Passemos então para as postagens que nos propusemos a analisar neste trabalho.

4.3.1. A campeã

Daniela é casada, tem 37 anos e mora em Brasília. Dani, alcunha que, segundo o *Cara do Distrito* (nome do autor da postagem), só deve ser utilizada pelos íntimos, é a campeã do *Diário da Putaria*. Foi a postagem que recebeu o maior número de comentários (373 ao todo). Na página onde estão listadas “as mais mais do ddp”, na chamada de abertura, encontram-se também algumas outras informações sobre o casal: estão interessados em conhecer outros homens, e o homem que aparece na imagem não é o seu companheiro, mas sim um “amigão” que conheceram na *internet*. Em seguida, a mensagem convida a quem estiver vendo as fotos a deixar seu *e-mail* para que o casal possa eventualmente entrar em contato e, quem sabe, vir a conhecer um novo “amigão”.

A primeira impressão sobre essa descrição da postagem é de que ela tem uma estratégia inteligente. Ela potencialmente pode gerar a ideia de identificação naquele que a lê do outro lado da tela: aquele ali na foto poderia ser qualquer um que acesse as imagens e se interesse em comentar e deixar seu *e-mail*. Dessa forma, então, não parece estranho que essa seja a mensagem mais comentada. A partir daquilo que o seu autor disse, o interesse em se fazer comentários foi exponenciado. Vale a pena comentar não só para oferecer uma opinião sobre as fotos mostradas: há também a possibilidade de se conseguir um parceiro sexual, a realização de uma fantasia, uma ocupação para a próxima visita a Brasília.

É o que efetivamente vão mostrar os comentários. Clicando no *link*, a impressão que tivemos ao ver a primeira narração do autor para essas imagens é extensivamente confirmada. Numa rolagem rápida dos olhos, uma a uma as 22 telas com os comentários vão mostrando como o interesse por esse possível encontro é um grande motivador dos dizeres dos visitantes: “ola cara vc tm uma grande sorte sua mulher é muito gostosa quem dera eu come-la eu nunca realisei uma fantasia assim com uma mulher casada eu tenho vontade come-la e o marido olhando ou seja ele comendo eu olhando o meu email é febhrow@hotmail.com o meu nome é aluizio um abraço”; “Também moro em Brasília, adoraria onhecer essa gata, adoro gatas mais

maduras e você é um tesão.”; “Adorei ela é MARAVILHOSA quero ser seu eterno amigo aguardo resposta.”; “linda demais sua gata gostosa mesmo moro em bsb podemos comer juntos amigao”⁶. As imagens, nesse momento do comentário, parecem ser quase esquecidas. Não vemos muitas referências a elas em si. Os comentários se lembram de elogiar a mulher que aparece nas imagens – pois provavelmente ela também foi motivadora dos comentários – mas a nós os comentários parecem muito genéricos. Apenas dizem que Dani é “muito gostosa”, “muito linda”, ou outro comentário do gênero. Seus atributos físicos, por exemplo, quase nunca são mencionados. Seus cabelos pintados de loiro, compridos, seu corpo, obviamente moldado pela malhação, ou sua roupa íntima preta e pequena, que não é retirada mesmo durante as fotos de penetração, não parecem fazer parte dos comentários. Seus seios, aparentemente cirurgicamente siliconados, o *piercing* na região genital, a depilação genital de toda a virilha, deixando o brinco ainda mais à mostra, também são atributos parcamente mencionados nos comentários. A única exceção para comentários sobre os atributos físicos parece se restringir à idade de Dani. Seus 37 anos, que a transformam numa “coroa” nos próprios dizeres de abertura do *Cara do Distrito*, são notados por alguns participantes que utilizam o adjetivo para se referirem à moça.

Resolvo nesse instante me ater mais detidamente aos comentários. Deixo as primeiras impressões e resolvo dividir os comentários em grupos. Imprimo os comentários, recorto em pequenas tiras – quase todos são compostos por uma ou duas linhas – e fisicamente os coloco em espaços separados. Queria visualizar como os comentários se agrupam. Basicamente dois grandes grupos se formam. O primeiro deles é composto pelos **comentários de contato**. Esses comentários, em sua maioria, são compostos por frases elogiosas para a Dani ou para o comportamento do casal e pelo *e-mail* de contato, respondendo à chamada do *Cara do Distrito* para um possível encontro com um novo “amigão”. Alguns poucos comentários nesse bloco restringem-se efetivamente apenas a um *e-mail* de contato. A grande maioria dos comentários está agrupada aqui: 287 ou 76% dos comentários fazem parte desse grupo. A impressão inicial é, portanto, confirmada.

No segundo grande grupo, os *e-mails* que faziam apenas **comentários de natureza sexual**; 69 mensagens compuseram esse montante (18%). Nesse grupo, estão comentários

⁶ Todos os erros de grafia, semântica, gramática, pontuação e acentuação foram mantidos nas mensagens, de modo a manter a fidelidade ao conteúdo enviado. O pouco cuidado com as mensagens, afinal, também é passível de análise.

como o de um visitante do *site* que se identifica como leao: “Poh cara tu tem uma bela de uma mulher. vou ver as fotos dela e vou bater uma pra ela”. Ou o de Claudio “Adorari trepar com essa coro, ela deve ter um fogo na buceta de matar qualque um de inveja!!!”. Geralmente os comentários nesse grupo parecem-se muito com esses. São comentários que parecem por demais generalistas, que serviriam a qualquer outra imagem pornográfica encontrada no *Diário da Putaria*. Apesar da palavra “coroa”, por exemplo, aparecer em um dos comentários, a informação pouco acrescenta sobre que imagem estamos vendo. E não nos ajuda a compor um diálogo mais preciso com as imagens. A impressão inicial acaba sendo novamente confirmada.

Há, no entanto, mensagens que não se enquadram em nenhuma dessas duas categorias, e que inicialmente não identificamos na fase exploratória do conjunto. São os **comentários metalinguísticos**. Contudo, é possível perceber uma diferença entre os comentários que podem ser agrupados nessa categoria e, por isso, resolvi subdividi-los. O primeiro deles é formado por 4 mensagens (1%) que aludem ao próprio número de comentários existentes para a postagem. São **comentários do dispositivo**. E existem ainda 12 comentários (o que representa 3% do total) que chamamos de **comentários de questionamento** e se atêm a chamar a atenção para o fato das fotos serem falsas.

O que esses usuários querem dizer com falsas? Olhando o que argumentam nos comentários, esses visitantes estão questionando que essas imagens, a rigor, não poderiam ser encaixadas no *Diário da Putaria*, pois ou não são amadoras, ou a narração que as acompanha não é real. É o que alerta, por exemplo, o comentário do dr. Luis: “Só tem um problema ... ela não é sua mulher ... é uma puta que já comi aí em Brasília Ela trabalha em uma boate de um hotel Meu irmão, seja honesto , pagando qualquer um come ela !!!!”; ou o do gustavo: “Q historinha mais fajuta heim? Vc deixa qqr um que conheceu pela net comer sua mulher sem camisinha ? Me engana q eu gosto...”. Há ainda comentários como o do Anonymous, que tentam dissuadir os demais de continuarem postando seus *e-mails*. Para isso, usa letras em *caps lock*: “FAKE !!! ACORDA SEUS OTARIOS !!!” Note que a falsidade das fotos, nesse caso, não está exatamente nas imagens. Não são elas que são falsas, mas sim a narração que as acompanha. Mas a referência à falsidade parece estar deslocada para as imagens. Há ainda mensagens como a de ivan, que parecem fazer uma referência à qualidade das imagens: “as fotos são profissionais. da próxima vez tenta enganar outro !”. Nesse caso, a falsidade está na

forma de apresentar as imagens, já que elas, supostamente, deveriam ser amadoras. Apesar de aqui termos uma maior atenção voltada às imagens – para esse tipo de comentário, certamente o visitante precisou olhar a qualidade estética das fotografias apresentadas – ainda assim o caráter falso/verdadeiro se dá a partir da narração que é contada na postagem. O juízo que se faz aqui está ligado à postagem em si, ao conjunto narração + fotografias. O verbal continua tendo muita importância.

Sobre essa importância mais circunscrita que recebem as imagens, resolvo voltar minha atenção para os dizeres dos comentários que fazem referência aos corpos que são ali mostrados. São poucas também as mensagens que fazem menção a um atributo físico dos personagens – ou no caso desse *site* em particular, especialmente da personagem – das fotos. Eles aparecem distribuídos do seguinte modo: 4 comentários mencionam os seios, 3 o seu *piercing* genital, um faz referência à barriga, um fala sobre os cabelos loiros e um fala ainda sobre as posições performadas nas imagens. Tratam-se de menos de 3% dos comentários. É como se apenas esses 10 comentários estivessem concretamente falando de atributos singulares que podem ser vistos nas imagens; enquanto isso, todos os demais comentários estariam dialogando em maior medida com os dizeres iniciais ditados pelo *Cara do Distrito*, ou mesmo com qualquer outra foto pornográfica que pudéssemos encontrar na *web*. Há apenas a exceção do atributo referente à idade, que também é confirmado nessa nossa visada. 30 comentários aparecem fazendo referência a esse adjetivo. Alguns o rechaçam, argumentando que a mulher da foto é ainda muito jovem. Outros – a grande maioria – apenas parecem usar a palavra “coroa” para se referir a mulher que está nas imagens – como é o caso deste comentário de um visitante que se identifica como alex: “Cara parabéns, é mesmo tua coroa se for, vc é foda hein parabéns.”. Mas neste caso cabe lembrar que a apresentação já faz menção explícita ao termo: ela identifica a mulher das fotos como “uma coroa”. Por isso, apesar de ser um atributo físico, o diálogo propriamente não parece se dar com a imagem, mas sim, mais uma vez, com os dizeres que a acompanham.

Os comentários parecem então não compor um diálogo com as imagens que estão sendo mostradas. Se tivéssemos tido contato primeiro com esses comentários, pouco conseguiríamos imaginar sobre as imagens. A narrativa que parece se compor nesse primeiro conjunto é do verbal com o verbal. E a imagem ficou apenas no segundo plano. O interessante em se perceber essa composição é exatamente pelo espírito da pornografia na

contemporaneidade. Como delineamos, a pornografia encontra-se hoje fortemente pautada pela composição imagética. A imagem é possivelmente reconhecida como sendo o próprio gênero pornográfico. Quase esquecemos os textos, a literatura e outros registros verbais e nos atemos a um reconhecimento imagético instantâneo como sendo a pornografia. Aqui, embora as imagens sejam de certa forma o mote para a própria existência da postagem, é como se elas fossem apenas secundárias. Se as imagens que lá estão fossem substituídas por outras, o conjunto da postagem possivelmente ainda teria sua força conservada, e geraria número semelhante de comentários. O pornô, portanto, não parece estar nas imagens. Parece que a natureza sexual desse conjunto perpassa com muito mais intensidade o registro verbal que acompanha as fotografias postadas.

Ora, mas por que o verbal teria aqui uma importância tão grande? Tomemos uma imagem de referência, apresentada logo abaixo na figura 5. As imagens abaixo, retiradas do livro *Rio Cidade Maravilhosa*, do polêmico fotógrafo Terry Richardson, situam-nos sobre a importância do verbal dentro das imagens pornográficas. Terry, por ser um fotógrafo profissional, observa uma série de parâmetros estéticos para os quais os amadores, em geral, não atentam: o enquadramento, a iluminação, a cartela de cores que compõe a imagem, o ângulo e a composição. Em ambas há toda essa preocupação. Notem que a iluminação é feita de baixo para cima na imagem, proporcionando que os seios das modelos sejam fartamente iluminados. Isso também faz com que eles pareçam mais arredondados, pois esse é um tipo de iluminação que acentua a curvatura dos seios. A maçaneta da porta ocupa uma parte da imagem na qual ela se destaca e sua forma arredondada, em conjunto com a abertura da fechadura, parece remeter à sexualidade da imagem. O escurecimento da parte de cima da foto também parece ser proposital, e ajuda a criar uma certa atmosfera na imagem. É nesse ponto que aparece o que mais chama atenção na foto: apesar de Terry Richardson ter uma série de preocupações estéticas, a lógica dessas imagens é a de uma estética amadora. Terry planeja para que a imagem tenha um quê de furtivo, anunciado pela pose das modelos, que parecem estar sendo flagradas timidamente na intimidade, e é fortemente marcada por essa composição estética que também remete a esse espaço do íntimo, das fotos que não são feitas para serem publicadas, que não integram a indústria pornográfica.



Figura 5 – Luiza e Yasmin Brunet, Rio Cidade Maravilhosa, de Terry Richardson

É possível, a partir dessa constatação, inferir o porquê do acionamento do verbal ser tão importante. As imagens no *Diário da Putaria* parecem servir apenas como um complemento ao contexto acionado pelos dizeres verbais. A estética do amator, justamente por ser algo que parece na verdade prescindir de uma estética ou de uma técnica, é facilmente imitável. E o valor que as fotos amadoras têm está nessa aproximação com a narratividade do real. As fotos precisam narrar algo factível. Mas não só isso: a imagem contextualiza o verbal e lhe confere ainda maior veracidade.

Voltemos nossa atenção para uma das fotos do conjunto de imagens da postagem, a fim de melhor analisarmos o modo como nele está inserida. Embora tenhamos percebido que há uma certa carência de interligação entre as fotografias e os comentários que acabamos de analisar, focar em uma delas pode nos ajudar a perceber mais sistematicamente o fio que é tecido entre a narração de apresentação e as imagens. É importante ainda pois ela pode nos ajudar inclusive a perceber a falta de conectividade a que aludem os comentários.

A imagem escolhida, apresentada na Figura 6, mostra o casal em um sofá. Não é possível dizer se está ou não acontecendo penetração, embora a imagem seja bastante sugestiva. A mulher aparece horizontalizada, ocupando o primeiro plano da imagem, enquanto homem, ao fundo, está em pé, bem verticalizado na imagem. A bloco branco da camisa se

destaca. Há alguns outros elementos de composição da imagem chamam a atenção: um abajur ao fundo traz maior veracidade à cena, pois a impregna com a realidade cotidiana de uma casa qualquer. Parece que há também um computador entre o braço e o tórax do rapaz, que teria também o mesmo valor do abajur. Os personagens, por sua vez, aparecem de modo muito similar àquele narrado na apresentação da postagem: Dani tem nome e rosto, enquanto o homem, com a cabeça cortada, é apresentado apenas como “amigão”.



Figura 6 – a campeã

Pensando na dimensão contínua do sentido, ao molde da semiótica tensiva, partimos para uma análise das relações que a imagem parece suscitar. Como uma imagem de encontro sexual heterossexual, a fotografia parece transitar entre o contínuo do feminino - masculino. O feminino parece ocupar o pólo de extensividade da imagem, enquanto o masculino pontua alguns espaços de intensidade na foto. O corpo feminino é o foco da tematização. Mas ele só parece fazer sentido porque há também um homem na imagem. A presença do homem no segundo plano é fundamental para a identificação como uma possibilidade real de estar naquele lugar. E para isso, o homem é também parcialmente cortado. Seu rosto, que o identificaria como sendo nominável e não mais qualquer um, é limado da imagem. O corpo, que poderia representá-lo metonimicamente, também aparece coberto por uma camisa branca,

que se mimetiza com o fundo claro das paredes do ambiente. O uso da camisa evidencia que o corpo da mulher é o que deve ser valorizado na imagem.

Ainda sobre esse contínuo, é também possível ler que onde o masculino ganha terreno, o feminino parece minguar. O torso do homem, coberto pela camisa branca, opõe-se à calcinha preta da mulher que aparece na imagem. As mãos masculinas seguram a mulher, apagando a visão erógena do ângulo de trás. Por sua vez, o primeiro plano da imagem se mostra extensivamente feminino: os cabelos que esvoaçam propositadamente nas laterais do rosto, e a boca entreaberta no gesto erotizado tipicamente feminino tonificam sua relevância na imagem. Os objetos que aparecem na composição – o sofá, o abajur e os indícios de um computador –, por sua vez, estariam dentro do panorama do não-masculino e não-feminino. Contudo, são importantes por conferir à imagem uma carga semântica de realismo.

A continuidade entre feminino e masculino expressa na imagem, no entanto, nos deixa uma questão quanto à conformação de gênero dentro da pornografia. Na imagem em questão, pelo contínuo que se delineia, não parece haver um momento em que o masculino ou o feminino se encontrem isolados. Pelo contrário: para haver o feminino, a imagem parece não poder prescindir da intensidade do masculino, que furtivamente aparece no segundo plano da imagem. Já o masculino não parece precisar da extensividade do corpo feminino para ser definido como intensidade na imagem. A camisa branca e sem estampas, a posição vertical, as mãos que denotam força, tudo isso já parece conter em si certa expressão intensa à imagem masculina da fotografia. E essa intensividade aparece de maneira controlada. O rosto, que teria uma carga expressiva muito forte, é apagado da imagem na sua parte masculina. Os órgãos sexuais ou a visão da penetração igualmente não aparecem. Tudo isso facilita que o leitor confira intensidade própria à imagem, podendo se colocar mais facilmente na imagem em questão.

4.3.2. Esposa Carioca

“Só sei que sou louco por ela/ E pra mim ela é linda demais/ E além do mais/ Ela é carioca, ela é carioca”. A música de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, *Ela é carioca*, é a primeira coisa de que lembro quando leio a descrição da segunda postagem “das mais mais do *Diário da Putaria*”. O *Marido Feliz* é quem a apresenta: uma garota linda, mas da qual não poderemos ver o rosto. Tem 25 anos, chama-se Gabriela, gosta de sexo. E é carioca. O casal

não faz *swing* ou *mènage*. O sexo que ela gosta é só com ele. “Ela é meu amor, só vê a mim”, como lembra a bossa. Estão ali, aparentemente, apenas para o desfrute alheio das imagens. Seguem-se então adjetivos elogiosos à Gabriela: “a amadora mais gata e gostosa”; para o *Marido Feliz*, ela é linda demais. Ela é tão linda que o *Marido Feliz* faz uma sugestão ao moderador do site: por que não criar uma espécie de *ranking* no *Diário da Putaria*? As postagens mais comentadas ficariam no topo. E, em seguida, ele lança um desafio: Gabriela, na sua opinião, com certeza ficaria bem avaliada e apareceria no topo da lista. Ao menos, ela é a primeira candidata para sua sugestão.

Ora, temos então um certo estranhamento. A postagem com as fotos de Gabriela está exatamente numa espécie de *ranking*. Talvez tenha sido a partir da sugestão desse participante que essa sessão tenha sido criada. E sua profecia, de que Gabriela apareceria no topo, se concretiza. Lá está ela, no segundo lugar da lista.

Vejamos então as imagens de Gabriela. Percorrendo o conjunto, vemos uma jovem que vai timidamente se despindo, como num *strip tease*. Nas primeiras fotos, Gabriela está totalmente vestida. Usa uma blusa de alcinhas, que deixa entrever o sulco entre seus seios, e uma calça jeans. Em seguida aparece somente de *top*, em outra usa um vestido, mas o levanta, revelando assim sua intimidade. Chama atenção, no conjunto das fotos, a quantidade de objetos pessoais que aparecem ao fundo. A sensação é de inundação: as fotos estão inundadas, impregnadas desses objetos. E o efeito disso é o efeito do real, do factível, da proximidade. Ao contrário do primeiro conjunto de imagens, no qual é possível perceber algum cuidado estético, uma preocupação com os ângulos e em limar traços que permitam uma identificação pessoal, nessas imagens esses objetos gritam e brigam pelo espaço com a figura principal. Numa das imagens há inclusive uma placa com os dizeres “Meu quarto sem espaço para bagunça”, evidenciando o pertencimento do espaço.

Escolhi a última imagem (Figura 7) para nela me deter mais profundamente. Não é a imagem na qual mais aparecem esses objetos, embora eles também estejam presentes. Mas há uma preocupação da moça com a pose e seu rosto virado tem forte presença conotativa.

A primeira coisa da qual me que ressinto é o fato da logo do *site* estar inserida na imagem. E num lugar e tamanho que, de algum modo, também me fazem pensar na palavra “amador”. A logomarca é muito grande e sua proximidade do corpo de Gabriela, chegando a encobrir parte dos quadris, incomoda.

Após registrar a presença gritante da logo, tento perceber em que ambiente Gabriela está. O excesso de elementos me confunde. Ao examinar os planos da imagem, nota-se perfeitamente no primeiro deles um objeto branco, claramente estourado pelo *flash* ou outra fonte de luz, que parece ser uma pia. Mais ao fundo, a figura que aparece é a de Gabriela, nua, com o rosto virado e coberto pelos cabelos, com as pernas levemente abertas e as mãos apoiadas sobre o que parece ser uma mesa de alvenaria azulejada, coberta por uma toalha azul. E atrás de Gabriela, uma enxurrada de objetos pessoais: um aparelho de som com um alto-falante, a parte de cima de um cesto vermelho, uma pilha de roupas dobradas, um gaveteiro (quase totalmente encoberto pela logo), uma estante com um objeto reluzente que não consigo identificar, uma cortina de renda e a parte de baixo do que parece ser um aquecedor a gás. Possivelmente Gabriela está no banheiro de sua casa. O cesto vermelho é o cesto de roupas sujas. O aparelho de som, um hábito da garota: tomar banho ouvindo música. As roupas dobradas, o que ela deve vestir depois do banho, ou que ela acabou de despir. O aquecedor a gás, particularmente, me chama atenção. Em Belo Horizonte, construções que tenham um aquecedor a gás são difíceis de encontrar, independente do extrato social. Já em metrópoles como Rio de Janeiro e São Paulo é praticamente impossível não se ver a presença delas nas casas. O aquecedor a gás, então, configura-se, para mim, como um signo do carioca, descrito nos dizeres do *Marido Feliz* ao apresentar o ensaio.

Apesar da delimitação que fizemos os planos continuam razoavelmente confusos. O excesso de objetos dificulta a visualização da imagem em camadas. Ela se insinua como um grande bloco raso e liso. Isso dificulta perceber a figura de Gabriela como uma figura central na imagem. Quase me esqueço dela: meu olhar sempre está às voltas com o entorno. Tenho pistas sobre sua classe social, seus hábitos e sua vida. Mas o corpo de Gabriela evanesce. O que caracteriza esse corpo é o seu entorno: mais que os gestos e as formas, o corpo dela comunica ao apontar difusamente para esses objetos pessoais que estão à sua volta. O corpo se abre para eles: as pernas apontam para fora, o rosto, fugidio, olha para o lado e se encobre. A tensão da imagem está nesse ponto: entre a pessoalidade e a impessoalidade. Alguns desses objetos parecem, por vezes, flutuar entre os dois pontos, não se configurando como nenhum deles (não-pessoalidade e não-impessoalidade). É o caso da pia, ou do cesto vermelho. Assim, conforma-se a continuidade de sentido por toda a imagem, numa espécie de curva convexa. A pessoalidade ocupa a extensão da imagem enquanto a impessoalidade é o lugar da tensão.



Figura 7 – Ela é carioca

O rosto de Gabriela, nesse sentido, parece ser o ponto da tensão por excelência. O rosto, como aquilo que nossa civilização escolheu como signo do sujeito, capaz de identificá-lo e caracterizá-lo, está encoberto. E ironicamente a rostidade da imagem se encontra em todo seu entorno: toda a personalidade dos pertences que gravitam em volta da garota são determinantes na imagem. O rosto encoberto de Gabriela, prenunciado nos dizeres do *Marido Feliz*, nos remete à questão do público e do privado. Enquanto sua genitália, parte que às vezes nomeamos como “partes íntimas” está descoberta, tornando-se pública, seu rosto, que é a face pública da pessoa de Gabriela, está encoberto para os leitores do *Diário*. É mantido privado para o *Marido Feliz*. Aparentemente ocorreria aqui uma inversão. Mas somente aparentemente. Ao invés de tornar a imagem pornográfica mais impessoal ou genérica, a impersonalização aparente dada pelo rosto que se esconde termina por pessoalizar ainda mais a foto. Trata-se de uma foto tão íntima, tão real, que é preciso se esconder em algum lugar. O pessoal está tão escancarado que é preciso esconder seu rosto. O rosto já está dado em toda a imagem.

Passemos aos comentários feitos sobre as fotos. Abro-os. É com os dizeres que as apresentam que ocorre o grande.. Neles, o *Marido Feliz* exalta a figura de Gabriela, como na música de Tom e Vinícius. E, para ele, ela é linda demais, tanto que deveria estar no topo do *ranking* das amadoras. Mas somente para ele. O movimento dos leitores parece ser o de destituir o *Marido Feliz* de seu enunciado. Ao contrário da imagem campeã, o *Marido Feliz* não quer dividir sua esposa; não se engaja na fantasia da procura por outros parceiros ou casais. Ela é seu amor e só vê a ele, e por isso nem mesmo encara os leitores. E o *Marido Feliz* se exalta: ela é linda demais, a mais mais. É aí que aparece o contraponto dos leitores, estabelecendo uma linha de diálogo: “É gostosinha, mas não achei isso tudo que ele diz não... mas é legalzinha!”; “concerteza ela vai ficar no ranking da mulher mais cabeluda rrsrsr!!!”; “AMiGAO..ranking de que vc quer coloca-la ? tem que passar uma gilettezinha la na Floresta..pra começar ne ? depois uma maneirada na Feijoada faz bem tambem...ela ate que pode fazer a alegria de muita gente sim/ Mas nao sem antes de uma Boa melhorada que ela tem potencial ..porem TOPO de Ranking e Forcar demais...menos amigao menos”; e o cara achando que tava abafando... deve tá numa decepção com os comentários que deve até ter arrependido de sugerir ranking!”

Como podemos perceber, os comentários fazem referência explícita ao que é narrado no início do *post*. Mas as imagens parecem não desaparecer por completo. Há, ao menos, um atributo presente. Uma característica em especial parece chamar a atenção dos leitores: a depilação da moça. Ao passar os olhos pelos comentários, nota-se que substancialmente faz-se referência a eles. É com certeza o comentário mais frequente dessa postagem.

Junto a essa temática recorrente, delinea-se à nossa frente uma espécie de diálogo nos comentários. Para além da conversa estabelecida com a apresentação do *Marido Feliz*, há um diálogo travado entre os próprios comentadores, que discutem sobre os pêlos pubianos da moça da foto. Enquanto a imensa maioria os reprova, como pudemos ver em alguns comentários acima, há aqueles que ressaltam o caráter realista que os pêlos possuem. No argumento dos leitores, para além de uma preferência estética, os pêlos pubianos parecem indicar mais uma marca do real, do amador, do possível, assim como a ambientação proporcionada pelos vários objetos dispersos que notamos ao analisar a imagem: “Este pessoal não entende nada de buceta. É maravilhoso uma buceta com esta floresta q a tua tem. Elá e gostosa demais. Eu acho q você deveria dividi la com outros, ela merece mais rola.

Pense bem no assunto.”; “Ô marido feliz, não liga para o que esses punheteiros escrevem, a maioria só viu mulher pelada nos sites pornô, quando enviei as fotos de minha mulher também me zuaram pela xana peluda dela, não tiveram paciência para esperar a sequência, na segunda vez, só teve elogios. A sua gata é linda, mas a minha é muito melhor, e esse negócio de ser só sua já era, tem que aprender a dividir, garanto que vcs vão se divertir muito mais. Abraços.”; “TOTALMENTE APROVADA!! MTO BOA, GORDINHA VERDADEIRA, LINDA MESMO!!! O PROBLEMA É ESSE PESSOAL QUE TÁ ACOSTUMADO E VER A BELEZAS DE PHOTOSHOP DA PLAYBOY!!!! ISSO SIM É MULHER DE VERDADE!!!!”; “adoro comer mulher assim q nem vc, toda gostosa, adoro mulher q não se depila tb, acho mais natural e sexy, muito sexy, vc é uma delícia de mulher parabéns viu pelo corpa gostoso. se quiser me add pode add no msn pra nos nos falamos, bjós molhados”.

Natural e verdadeiro. Como os elementos dispersos pela imagem, o púbis não depilado também é índice do factível das imagens. E embora estes comentários estabeleçam um diálogo muito claro com o restante das mensagens que insistem em destituir a exaltação inicial que se faz a Gabriela, é curioso notar que não sai de cena a apresentação do *Marido Feliz*. Ele continua sendo respondido aqui. E chega inclusive a ser explicitamente mencionado. Quando os leitores pedem que ele se engaje na fantasia do *mènage* ou *swing*, mais uma vez continuam dialogando com a apresentação. O *Marido Feliz* não aparece em nenhuma imagem; mas sua apresentação o coloca no centro da discussão estabelecida. Ele parece ser parte inextricável da experiência erótica que se estabelece com os leitores. Talvez muito mais do que a própria imagem.

Resta olharmos detalhadamente para os comentários a fim de perceber outros detalhes dessa experiência. Do universo de 217 comentários recebidos para a postagem, a imensa maioria faz menção à (não) depilação de Gabriela, reprovando-a ou aprovando-a. Em 139 mensagens, ou 65% do total, isso é mencionado. É de longe, o signo mais reconhecido na imagem.

Nesse instante, relembro as fotos da atriz Cláudia Ohana para a revista *Playboy*, como pode ser visto na Figura 8. Há inclusive um comentário que chega a fazer referência a essas imagens, ou ao menos a reconhecer a não-depilação como algo comum em décadas anteriores. Isso nos revela um pouco sobre a educação midiática e a estética do pornô. Longe de serem processos a-históricos, desvinculados de seu contexto e feitos somente de modo massivo, a

percepção de que a exibição dos pêlos pubianos ao natural era comum mesmo em fotos profissionais nos dá parâmetros para perceber que as imagens pornográficas possuem contornos que nos falam do seu contexto de produção. Sim, as imagens podem se repetir infinitamente no processo industrial, mas é possível perceber certo encadeamento e variação entre as épocas.



Figura 8 – Claudia Ohana posando para a Playboy em 1985 e seus pêlos pubianos sem intervenção.

O reconhecimento desse signo corpóreo por parte dos visitantes do *site* é tanto que resolvo utilizá-lo como parâmetro para subdividir as mensagens. Do montante de 139 **comentários de natureza sexual**, 90 deles - ou 41% - reprovam a não-depilação íntima. Agrupei-os em **comentários reprovadores**. Algumas das mensagens dessa categoria referem-se somente a esse aspecto. Outras reprovam ainda outros aspectos da garota, especialmente a forma do seu corpo.

Num outro subgrupo estão as mensagens que, apesar de aprovarem a imagem da garota continuam mencionando os pêlos pubianos, reprovando-os. 29 mensagens alinham-se a esse rótulo, que chamei de **comentários aprovadores com restrições**. São mensagens como a do anonymous, que diz “porra meu irmao, se tua mulher se depilasse todinha ia ficar perfeita. parabens, muito gostosa.”; ou do capixaba: “Até q é gostosinha, mas uma depiladinha ã faria mal algum.”. Por fim, o restante das mensagens – 20 no total – são **comentários**

aprovadores, pois reconhecem os pêlos como signo que remete ao real à personalidade que destacamos ao analisar a imagem.

Há, no entanto, uma outra categoria majoritária que não menciona os pêlos. Agrupei-as sob o rótulo de **comentários de contato**. 43 mensagens foram identificadas nesses moldes. E elas nos interessam por que seu grande mote é o diálogo que estabelecem com os dizeres de abertura do *Marido Feliz*. São as mensagens nas quais as fotos parecem ser mais abandonadas. As imagens aqui pouco importam; interessa mais responder ao texto verbal apresentado. Isso não significa que as demais mensagens também não o façam. O diálogo que se estabelece continua sendo majoritariamente entre os registros verbais. Mas, nessa categoria, as imagens não existem. Ainda nessa categoria, noto que 6 mensagens preocupam-se apenas em pedir uma participação ainda maior do *Marido*: que ele saia do registro verbal e adentre o universo imagético. São comentários que pedem imagens de Gabriela fazendo sexo com o *Marido Feliz*. Conforme notamos antes, o *Marido* fazia parte da experiência erótica vivida pelos comentaristas do *Diário*, pois estava sempre presentificado através de seu relato. Essa categoria de comentários apenas corrobora e reafirma essa impressão.

Por fim, apesar de novamente ser uma categoria que se restringe numericamente – 7 comentários no total –, vemos a presença dos **comentários metalinguísticos**. Tratam-se, por exemplo, de comentários sobre as imagens produzidas. O destaque aqui é para a qualidade estética das imagens, e pedidos explícitos de que sejam feitos *closes* genitais ou uma maior aproximação do corpo da garota fotografada. Ou ainda, existem comentários que marcadamente funcionam como reguladores, pois comentam o próprio conjunto de comentários. São comentários como o do visitante que assina como “Não sei”: “Galera oia so. a mina so fikou em primeiru pq vcs fikam mandando umbucado de comentarios, se vcs naum tivessem comentado ela nem em 10° fikaria ne?”. Mais uma vez, o dispositivo é notado pelos participantes e merece ser considerado.

O interessante dos comentários, no entanto, é a percepção desse estar junto da erótica, que parece perpassar o diálogo verbal que se estabelece. Vale notar que as mensagens de cada categoria estão razoavelmente agrupadas: quando um leitor defende Gabriela e exalta o realismo, sempre se segue algum outro comentário nos mesmos moldes. Quando outro leitor adjetiva os pêlos púbicos de Gabriela como “mata atlântica”, há sempre outro comentário que usa o mesmo adjetivo. Eles parecem claramente dialogar uns com os outros. O erótico, para

esses leitores do *Diário da Putaria*, parece ser dado especialmente no diálogo e no estar junto através dos registros verbais.

4.3.3. O sorriso de Julieta

Mais uma vez o conjunto de fotos é apresentado por um homem. Dessa vez, porém, ele não se identifica com nome algum. A mulher da foto, no entanto, continua sendo nomeada. O anônimo, que começa cumprimentando o *site* com certa intimidade, como se fosse um velho conhecido, em seguida nos apresenta sua esposa Julieta, de 30 anos de idade. Segundo ele, Julieta gosta de todas as modalidades de sexo. E avisa: “Se a galera quiser mais fotos é só pedir aí nos comments. Quem quiser falar mal eu recomendo q nem perca tempo com comentários desnecessários...”. O anônimo, embora desestimule os comentários negativos, qualificando-os como desnecessários, parece usar os comentários como uma espécie de termômetro. É como se ele já estivesse ciente da importância que os comentários possuem no *Diário*. Ele capta o diálogo claro que se estabelece entre sua narração, as imagens e os diversos visitantes do *site*. Nesse sentido, seu cumprimento amistoso no início da postagem reforça a ciência do anônimo sobre o contrato comunicativo estabelecido. Para fechar sua apresentação, o anônimo se despede elogiando o *site*, reanimando ainda mais essa impressão.

Ora, a mensagem inicial, dessa vez, antecipa que aquele que apresenta parece conhecer as regras tácitas que são estabelecidas no *site*. Desse modo, imagino que as postagens receberão uma avaliação positiva, inclusive porque os leitores são desestimulados a fazer o contrário. Clico então no *link* logo abaixo dos dizeres, para finalmente conhecer as imagens.

Sem grande trabalho encontro uma imagem que me chama muito a atenção, e que pode ser vista na Figura 9. Julieta está sentada na cama do que parece ser um quarto de motel, com as pernas cruzadas e os braços apoiados sobre as coxas. As mãos estão enlaçadas e por causa da posição escondem sua genitália. Sua pose é bastante descontraída, relaxada e casual. Seu corpo é marcadamente bronzeado e notamos facilmente as marcas do biquíni nos seus seios. Aliás, é como se Julieta estivesse sentada na praia: quase nos esquecemos de sua nudez, tamanho o conforto e a naturalidade que Julieta apresenta. Sua barriga revela uma pequena dobra devido à postura, e Julieta parece não se importar ou mesmo se esforçar para apagar essa marca. Os olhos, no entanto, estão pixelados, numa tentativa de esconder parcialmente sua identidade. E, no seu rosto, o que se destaca é o seu sorriso.



Figura 9 – O sorriso de Julieta

O sorriso de Julieta é, para mim, sem sombra de dúvida, o *punctum*⁷ da foto. Ele se destaca porque se diferencia do que geralmente vemos nas imagens pornográficas. Seu sorriso é tão descontraído quanto sua postura. Ao contrário das duas primeiras imagens, cujos gestos congelados pareciam propositadamente se oferecer como erotizados, Julieta não parece estar preocupada com o sensual. A proposta da imagem é a da naturalidade, explicitamente inscrita no gestual do seu corpo.

O segundo plano da imagem também denota clareza, em consonância com a imagem do corpo descontraído de Julieta. A cama com os lençóis brancos, assim como parte do chão e da parede; o quadro com tons vermelho-amarelados, a parede na qual está afixada uma prateleira que contém uma televisão e o que parecem ser duas toalhas brancas compõem a mesma atmosfera clara, quase praiana.

⁷ O *punctum* e uma fotografia, analisa Barthes em *A Câmara Clara*, é o ponto do qual a cena parte, um aspecto que o catalisa. “O *punctum* de uma foto é esse acaso que nela me punge (mas também me mortifica, me fere)” (Barthes, 1984, p.46).

Mas Julieta é o próprio sol e concentra em seu sorriso toda a atenção da imagem. No plano conotativo, a remissão que tenho é a das imagens da sensualidade típica das *pin-ups*. Embora as *pin-ups* tragam a ideia de uma sensualidade que é muito mais posada do que a descontração gestual de Julieta, uma das características mais marcantes dessas figuras está na displicência mostrada. A imagem de Julieta - assim como as das *pin-ups* - consegue se destacar porque exala descontração e ingenuidade. Se há algo que parece convocar o leitor nas imagens é a sua personificação gestual da naturalidade. A figura 10 deixa entrever a proximidade entre as duas figuras femininas:



Figura 10 – As pin-ups de Elvgreen: a personificação da sensualidade inocente e descontraída

Mais uma vez, a personificação aparece como elemento importante para compreender as imagens amadoras da pornografia. Mas será que dessa vez os leitores foram efetivamente convocados pelas imagens e deixaram essa marca gravada nos comentários?

O primeiro contato com os comentários me dá a impressão de que o suposto conhecimento do anônimo sobre o contrato que se estabelece entre os postadores e leitores do *Diário da Putaria* faz com que os comentários sejam ainda mais capitalizados para um diálogo com o enfiante das imagens. Percebo que a imagem aparece comentada, mas novamente, o modo dos comentários é tão generalizante que estes poderiam ser encaixados em outras imagens sem uma perda do sentido. As pistas que os comentários me dão são, quase

sempre, sobre o relato verbal. A imagem, mais uma vez, não parece convocar o leitor para comentar; o que justifica o grande número de comentários é mais uma vez a apresentação verbal e, possivelmente, o conhecimento do anônimo sobre as regras tácitas do funcionamento das postagens.

Assim, a categoria dos **comentários de contato**, é, mais uma vez, a categoria numericamente mais bem representada: 112 mensagens ou 69% do total. A categoria, porém, até mesmo pelo grande volume, merece ser subdividida para permitir uma percepção melhor de sua composição. Vislumbro três diferentes tônicas: **comentários dialogando com a apresentação verbal; comentários dialogando com as imagens; comentários dialogando com a apresentação verbal e as imagens**. A tentativa dessa separação é perceber o apelo que os diálogos e as imagens têm junto aos comentadores. Quantitativamente, as categorias são preenchidas pelos seguintes números: 68 dos 162 comentários - ou 42% das mensagens - estão clara e unicamente dialogando com a apresentação verbal no início da postagem, escrita pelo anônimo. Por sua vez, 30 dos comentários - ou 18,5% deles - foram inseridos na categoria **comentários para o anônimo com referência à imagem**. Isso significa que essas mensagens estão explicitamente dialogando com o autor da postagem, porém a referência da imagem não é totalmente esquecida. São comentários que mencionam partes do corpo, ou mesmo um que comenta conhecer o motel onde a foto foi tirada. E existem ainda 14 mensagens onde o diálogo com a imagem e com os dizeres de abertura do *post* parecem estar contemplados. Isso corresponde a somente 8% do total. São mensagens como a de outro anônimo: “Quem se expõe tem que estar preparado para as opiniões desfavoráveis . É claro que tem gosto para tudo mas , convenhamos , a patroa está muito acima do peso e falta uma depilação básica . Enfim, não sou eu que como e se o marido e parte da galera gosta , relaxem e gozem.” O autor do comentário faz explicitamente menção à apresentação do *post*, na qual o anônimo dissuade outros leitores de fazerem comentários negativos sobre sua esposa. Mas também compara esses comentários com aquilo que vê nas imagens.

Em seguida, há os comentários que chamamos de **comentários de natureza sexual**. São, por exemplo, comentários como o do Filho, que afirma: “Essa sua mulher é simplesmente uma delicia, ah se eu pudesse, bati três punhetas para ela. MUITO GOSTOSA”. Nesse caso, o diálogo continua acontecendo com o autor do *post*, e isso é dado pela marca linguística do pronome possessivo *sua*. Porém, no sentido de se pensar uma conversa, não

parece haver nada além disso. O comentário traz alguma referência sexual, mas parece estar respondendo quase a uma função fática da linguagem. Não representa a imagem, não dialoga com a apresentação da postagem, e também pouco nos diz sobre quem a escreve. Esse comentário poderia estar inserido em qualquer outra imagem do *site*, sem prejuízo de sentido. Sua fala parece muito mais próxima de um “estou aqui e estou vendo”.

E não são só as mensagens direcionadas para o anônimo – como é o caso do exemplo anterior – que parecem exercer uma função fática da linguagem. Há mensagens que não contêm nem mesmo esse tipo de marca linguística do pronome, que termina por endereçar a mensagem. Fazem parte desse grupo comentários como “essa aí eu lambia todinha”. Essa percepção marca um lugar importante dentro dos comentários e talvez sirva até de hipótese sobre o porquê da pobreza e o desleixo com o uso da língua. Aparentemente pouco importa o que se comenta ou qual o conteúdo do comentário, mas o mais importante é marcar o lugar, comentar. Comentar ali parece ter essa função de poder se conjugar com seus pares, de poder dividir essa perspectiva do exercício da sexualidade. Possivelmente por isso, esses comentários acabam sendo pobremente redigidos, com enormes problemas de gramática e semântica, e que apenas remetem a lugares comuns e clichês do pornô. Não é preciso ir além: basta dizer que faz parte.

Nesse sentido, os comentários parecem ir ao encontro do que discutimos sobre a pornografia na contemporaneidade. Se a pornografia tenta reforçar um lugar dos valores instituídos que estão disseminados pela cultura, os comentários das imagens disponibilizadas na rede parecem estar reafirmando sua pertença a esta mesma cultura. Fazer uso, por exemplo, de vocábulos próprios desse universo, apenas reforça ainda mais essa lógica. Nesse sentido, por mais que as imagens estejam num outro universo - o do amorismo - a repetição da lógica da indústria prevalece e isso emerge com clareza no modo como os comentários são construídos.

Ora, mas poderíamos nos perguntar sobre o grande número de comentários que parecem estabelecer algum tipo de conversa com as imagens e os dizeres da apresentação do anônimo. Primeiramente, creio que seja necessário analisá-los de modo mais qualitativo para conseguirmos entendê-los. Por exemplo, como se dá, efetivamente, o diálogo com as imagens? Vejamos alguns dos comentários que representam o grupo dos **comentários de contato – subgrupo com referência nas imagens**: “Eu passo a vara nessa gordinha! Fácil

fácil!"; "só faltou raspar a buceta, raspa e manda outras pra eu bater outra punheta e gozar novamente pra vc"; "Cara, a sua esposinha é uma delicia. A fotografia dela chupando seu pau é maravilhosa. Até imagino ela me chupando com essa boquinha de veludo, na sua frente. Parabéns pela esposa. Abração pra vc. Beijo nos grandes lábios ela.". A primeira coisa que salta aos olhos é que, por mais que esses comentários façam referência à imagem em si – como comentar sobre a depilação da moça, ou sobre o modo como ela aparece fazendo sexo oral – as referências ainda assim parecem conter em si uma marca muito forte de generalidade. Elas ainda nos dizem muito pouco sobre o que vemos nas imagens. E isso ocorre por que talvez isso seja pouco importante. Fato que, dentro da lógica da pornografia contemporânea, parece fazer muito sentido. E por mais que o lugar aqui seja marcado pelo amadorismo, não é essa a diferença que se faz transparecer.

Para entender um pouco mais o lugar do amador nas imagens, vamos tomar uma outra categoria que apareceu nos comentários desse conjunto de imagens. Nos **comentários metalinguísticos** (8 no total), aparecem, novamente, algumas perguntas sobre o realismo das imagens apresentadas. Aqui, no caso, a principal pista que aparece como passível de questionamento é a presença de um preservativo em uma das imagens. Um dos primeiros comentários a aparecer diz: "Axo que o cara que ta comendo ela nao é o marido, ta usando camisinha". Um pouco abaixo, mas separados por um lapso temporal de alguns dias, surgem outros: "Você come sua esposa de camisinha seu otário??? Agora o Ricardão ela libera sem,né? Huahuahauhauhaaa"; "ESPOSA NADA!!!!!! HISTORIA DA BRABA.ESTAS FOTOS JA RODAM NA NET FAZ TEMPO. BAITA MENTIROSO. MESMO ASSIM, BAITA DE UMA BARANGA!!!!!!". Ora, qual seria a veracidade exigida para as imagens amadoras? Não se trata de uma veracidade imagética, no sentido de pensar imagens que não sejam manipuladas, alteradas digitalmente. Nem mesmo uma veracidade no sentido de realismo de corpos, pois o descontentamento recorrente mostrado por algumas marcas corpóreas dos sujeitos fotografados também nos dissuade de assim pensarmos. Esteticamente, eles parecem exigir corpos torneados e depilados para reconhecê-los como sensuais. A veracidade exigida, então, parece estar contida na narração, nas histórias contadas, na situação. É a experiência que precisa ser real: os comentários reclamam que a experiência precisa de certa veracidade para que possa seduzi-los. E aqueles que percebem alguma marca que contradiz a possibilidade de concretude dessa experiência deixam impressos seus

comentários de descontentamento. Assim, a experiência erótica dos sujeitos fotografados parece incidir diretamente sobre a possibilidade de experiência erótica para aqueles que navegam no *site*.

4.3.4. Juliana e a estética do cotidiano

Como todas as anteriores, a moça da Figura 11 também tem nome. Esta é Juliana, casada, 29 anos, mora em Brasília. E também como as outras postagens, seu marido se apresenta com um *nickname*: *Futuro Corno de Brasília*. De acordo com o que a narração nos apresenta, Juliana está ansiosa para ter suas fotos divulgadas no *Diário da Putaria*. E seu marido aposta que ela com certeza deverá figurar entre as “mais mais”, e, por isso, pede muitos comentários. Como estímulo, afirma que enviarão mais fotos caso estas sejam aprovadas.

A narração assemelha-se bastante às anteriores. A moça da foto é apresentada como alguém à vontade com sua sexualidade; um bom número de comentários positivos pode render um novo conjunto de imagens, e aquele que apresenta o *post*, o homem, apesar de não se apresentar explicitamente como alguém que procura a fantasia do sexo a três, ou de ver sua esposa com outro parceiro, sugere esse contexto no modo como se identifica – Futuro Corno de Brasília.

Observando as imagens, a composição traz situações extremamente cotidianas e triviais. As duas primeiras apresentam Juliana numa situação ordinária, cozinhando ao fogão. Em seguida, Juliana está no quarto, na cama, já totalmente nua. Mas foi uma das imagens da cozinha que separamos para a análise. É inclusive a foto utilizada para apresentar a postagem, abaixo do que escreve o *Futuro Corno de Brasília*.

A imagem mostra Juliana de pé, num espaço que é claramente o de uma cozinha. À direita, vemos uma bancada de granito com um escorredor de pratos contendo algumas vasilhas. Acima desse escorredor, um armário e uma parede de azulejos. No centro da imagem, um fogão branco e Juliana à frente dele, usando uma blusa de alcinha listrada de azul e branco, que deixa entrever o fecho de seu sutiã preto, e uma tanga branca de rendas.

O sentido denotativo da imagem é dado especialmente pela banalidade da situação. A foto não parece ser propositalmente posada. O gesto dos braços parece indicar que Juliana efetivamente faz algo ao fogão. Os pés, virados para dentro, não parecem ser percebidos

dentro da consciência corporal da garota. O excesso de elementos na composição da imagem e o ângulo escolhido também não parecem ser uma preocupação, nem da garota, nem de quem fotografa. É portanto crível que a situação narrada pela imagem faça parte do cotidiano do casal, como uma cena costumeira e banal.



Figura 11 – Juliana e a estética do cotidiano

Ainda nos sentidos que aparecem na imagem, para além do denotativo da banalidade, é possível enxergar um *continuum* com o seu extremo oposto, o extraordinário, que estaria contido principalmente no extra-campo da imagem. Apesar de se tratar de uma situação

ordinária, fotografá-la parece ser inserir a marca do extraordinário na própria imagem. É transformá-la em algo que foge do comum, do anódino que o cotidiano poderia a princípio impor ao quadro. Não há nada dentro da imagem que denuncie o extraordinário. Os objetos são comuns, a situação é comum, por mais que tenhamos uma moça seminua. Mas o *continuum* com o extraordinário é o conotativo acionado pela imagem.

Nesse processo, sou tomada pela lembrança do trabalho do artista Helmut Newton (Figura 12).



Figura 12: Helmut Newton e o cotidiano estetizado

Newton, ao contrário da foto de Juliana que traz para perto a estética do cotidiano, trabalha com um cotidiano estetizado. Nas imagens de Newton, sempre percebemos um apreço estético que incide sobre objetos comuns. E essa estetização do cotidiano sempre é amparada pela tônica do erotismo. A imagem trazida, retirada do livro *Big Nudes*, representa um pouco dessa estetização do cotidiano. Há um cuidado estético da composição e da iluminação. No entanto, por mais que o cotidiano esteja presentificado nessas imagens, os

objetos nunca são realmente pessoais. A estetização do cotidiano ocorre porque de algum modo Helmut consegue trabalhar com a tônica pessoalidade-impessoalidade de modo bastante perspicaz. Assim, ao contrário da imagem de Juliana no *Diário*, a temática contínua percebida do ordinário–extraordinário parece se dar de maneira oposta: o extraordinário é que parece ser o campo extensivo da imagem, uma vez que a estetização é o polo expressivo. O ordinário seria o intenso da imagem, dado por objetos, como a máquina de lavar roupa, ou a roupa displicentemente espalhada pelo chão. Mas mesmo esse ordinário está sempre tingido pela extensão do extraordinário, pois por mais ordinários que os objetos sejam, eles nunca são pessoais.

Voltemos para o site e a imagem de Juliana. Sim, não há um apreço estético evidente nessa imagem. Ela parece ter sido tirada ao acaso. No entanto, isso propicia que o cotidiano seja mais e mais evocado. E que isso dê ainda mais veracidade ao conjunto narrado. Percebendo isso, imagino que não teremos mensagens questionando o factível dessa postagem. Vejamos.

Nessa postagem, os comentários se dividiram de modo parecido entre duas categorias majoritárias. Dos 157 comentários postados, 61 deles se referem a **comentários de contato** e 74 foram classificados como **comentários de natureza sexual**. Isso significa, respectivamente, 39% e 47% dos comentários. Dentro desses comentários, pudemos notar que 5 deles fizeram menção explícita à imagem de Juliana ao fogão – imagem que escolhemos para nossa análise. Isso confirma a representatividade icônica e pregnante dessa imagem que, para além do seu sentido denotativo, traz um forte apelo aos leitores do *Diário*. A ideia do apelo do real é cumprida fielmente pela imagem. Ela parece se encaixar perfeitamente na proposta. Isso parece ser corroborado por um fato curioso: não há nenhum comentário negativo a respeito do conjunto de fotos de Juliana. Ao contrário de todas as anteriores, onde sempre havia algum tipo de discussão acerca dos corpos e das poses, nesse conjunto há um uníssono ao se referir à garota. A proposta parece conseguir o engajamento positivo dos leitores exatamente porque consegue preencher fielmente os critérios contratuais do *site*. E a imagem que escolhemos para análise, no seu quadro conotativo, se satisfaz como uma síntese do apelo que o *site* exerce sobre os sujeitos.

Há um comentário na classe dos **comentários de contato** que nos parece singular e merece ser pontuado. É o comentário de um leitor que se identifica como Rodrigo, que diz:

“Demais essa sua gata hein? Delícia mesmo... essa bocetinha inchada dela é demais... Vem cá, o nome ae tá "futuro corno de Brasília"... bom amigo.. eu sou do DF... se tua gata tiver precisando de companhia é só dar um toque...kelevra2@hotmail.com... abraço pra tu e uma chupada na xana dessa gata”. O leitor parece ter feito explicitamente o mesmo movimento que fizemos. Ao perceber a assinatura, ele se engaja na fantasia do encontro, mesmo que ela não esteja colocada na apresentação. E assim como Rodrigo conseguiu percorrer esse caminho, possivelmente também outros o fizeram, uma vez que notamos que na maioria dos comentários de contato, a despeito do *Futuro Corno de Brasília* não ter falado sobre sua postagem como modo de conseguir outros possíveis parceiros para o casal, há um expressivo número de comentários que se engaja nesse comportamento. É que ilustram os comentários abaixo: “Muito gostosa e safada sua esposa. Somos um casal de Aracaju-SE e temos interesse em conhecer casais de outras cidades. Aguardamos seu contato q retornaremos com fotos nossas.”; “Sou de Brasília também... add no msn pra conversarmos! ieudf@hotmail.com”; “SOU DE BSB! SE QUISER POSSO FAZER VC O CORNO MAIS FELIZ DA CAPITAL FEDERAL!!!!!!!!”

Há ainda outro fato interessante a ser ressaltado que se refere aos **comentários metalinguísticos** dessa postagem. Primeiramente, cabe pontuar que nossa percepção é confirmada: não existe nenhum comentário do tipo questionador, que se pergunta sobre a veracidade ou factualidade das imagens e da narração contida na postagem. Novamente, isso se deve ao próprio uníssono existente entre os conteúdos conotativos e denotativos da imagem e do seu acordo com o contrato comunicativo tácito.

O que então existiria no conteúdo desses comentários? Bem, majoritariamente esses comentários se referem à qualidade estética das imagens. A maioria delas se refere à precariedade da iluminação das fotografias realizadas. O curioso é que a reclamação parece contradizer a expectativa do real. Ora, é factível que imagens amadoras não tenham apreço estético, nem uma iluminação calculada. Mas os leitores a reivindicam. Podemos supor, então, que há um certo limite aqui. Do mesmo modo que nem todos os “corpos amadores”, que poderíamos supor que estariam sujeitos a imperfeições completamente condizentes com a realidade dos corpos menos “fabricados”, são vaiados pela audiência – ou no mínimo levam ao debate sobre o real X fabricado – a qualidade estética das imagens também possui certos limites de tolerabilidade. O amadorismo presente nelas não pode impedir a contemplação dos

corpos e das poses. Caso isso seja dificultado, a contestação aparece, como é o caso desse conjunto de imagens.

Outro ponto forte dos **comentários metalinguísticos** diz respeito aos comentários sobre o *ranking*. Existem mensagens que incitam o aumento de comentários - como forma de permitir que esse conjunto possa integrar “as mais mais” - ou que elegem alguns critérios para que a garota possa fazer parte do grupo: “essa foi uma das melhores... vamos comentar para ela subir de posicao!!”; “Se não levar ferro , não entra , so quando ela começar a dar bem a xota e o rabo que vai entrar para as mais”; “Olá amigo, realmente a sua mulher é muito gostosa e se porta como uma verdadeira vadia, agora entrar pro seletor grupo das top mais, sem mostrar o rosto, SEM CHANCE!!! Falow!!!”. Novamente, esses comentários funcionam como reguladores. Os critérios que elegem como indispensáveis para que uma imagem entre no ranqueamento proposto – como ter fotos de penetração ou que o rosto seja mostrado – dizem da expectativa que os leitores têm ao entrar no *site*. E, ao explicitarem sua opinião, eles tentam reforçar o comportamento para as próximas postagens. Os leitores parecem então mostrar em seus comentários suas expectativas, não por que subjetivamente elas pareçam importantes, mas como forma de modelar o comportamento dos participantes do *Diário da Putaria*.

4.3.5. O corpo convida

O próximo conjunto verbo-visual a ser analisado é uma postagem que convoca os leitores a comentar. Logo no início sou atraída pelo endereçamento evidente que o autor da postagem, que se nomeia como “o marido”, faz aos leitores do *site*. A estratégia se assemelha muito à da terceira imagem analisada por nós. Assim, aponta o texto de abertura: “Fala Galera DDP, minha fantasia é ver minha esposa transando com outro, ela acha que não é gostosa suficiente para isto, então peço que me ajudem à convencê-la! Alguém se habilita??? (casal-interiorsp@bol.com.br) Abraços... O marido.”. A convocação feita se dá de modo explícito. É preciso convencê-la a entrar na fantasia. Logo, esperamos que explicitamente haja engajamento por parte dos leitores para exercer esse convencimento nos argumentos verbais dos comentários. Nossa expectativa é que haverá um grande número de comentários de contato, que estarão explicitamente conversando com os dizeres acima.

Para além desse engajamento na conversa entre quem posta e quem visita o *site*, dado

pelo contrato comunicacional - e que parece se repetir-, vemos algumas características diferentes daquelas das postagens anteriores. Primeiramente, esta é a primeira vez que a mulher apresentada não possui nome. Em todas as demais postagens, a mulher era sempre apresentada por algum nome próprio, mesmo que seu rosto não aparecesse em nenhuma das fotos. Além do nome, outras informações pessoais acompanhavam a apresentação, como a idade e o lugar de domicílio da mulher ou do casal. O homem, no entanto, sempre permanecia de alguma forma resguardado. Era sempre identificado por um apelido, que nos dava pistas apenas sobre suas preferências, fantasias e engajamentos eróticos. Nada mais. Nas imagens, a visão do homem era sempre fugidia: um pé que se insinua, um tronco ao fundo, o órgão sexual ou ainda apenas o extracampo. Aqui, no entanto, tanto a mulher quanto o homem nos parecem mais apagados enquanto sujeitos. Na apresentação, não há nada propriamente pessoal sendo revelado. Vendo o e-mail, sabemos que possivelmente se trata de um casal, e que este é um casal do interior do estado de São Paulo. Nada mais. O marido também revela uma fantasia sexual, que aparentemente é bastante recorrente entre os participantes do *Diário*: ver sua parceira em um ato sexual com um terceiro. As imagens, na maioria das vezes, parecem ser enviadas com o intuito de se conseguir um parceiro. E no jogo verbal feito pelo *o Marido*, a proposta é ser elogioso à mulher da imagem como resposta. Avaliar positivamente a imagem parece ser o primeiro passo para se fazer compreendido. É o que torna real a possibilidade de extrapolação dos jogos verbais da experiência erótica para jogos verbais que procuram um encontro sexual. Ou ao menos é o que nos deixa entrever a convocação feita: convença-a e assim a terá.

Neste momento, resta-nos avançar em direção às imagens. E elas parecem estar em consonância com a apresentação da postagem, que não avança no sentido de uma personalidade maior. A figura 13 representa a escolha imagética proposta para este conjunto. E não só representa nossa escolha como talvez represente o próprio conjunto das imagens apresentadas na postagem. As imagens deste conjunto são bastante repetitivas; são muito semelhantes àquela que escolhemos. Todas elas mostram um mulher loira, trajando um corpete branco e meias 7/8 rendadas, com os braços apoiados no que parece ser uma parede forrada com um pano branco. Em algumas imagens a moça aparece também usando uma calcinha, branca como as demais peças. Mas na maioria delas aparece como na foto abaixo.

Primeiramente, podemos pensar no plano de fundo – que se constituí ironicamente

num “pano de fundo”. O pano remete aos fundos infinitos, geralmente usados em imagens fotográficas de estúdio, com finalidade comercial ou publicitária. A técnica do plano infinito consiste em fazer com que um cômodo fique sem quinas – tanto nas laterais quanto nos rodapés – modificando sua arquitetura. Geralmente nas quinas são embutidas estruturas curvas, que posteriormente são pintadas da mesma cor do restante da parede. Esses estúdios permitem que as fotografias realizadas possam passar por processos de iluminação e edição posteriores com maior facilidade. Esse tipo de composição denota, obviamente, um certo cuidado estético na elaboração da imagem fotográfica, que a transforma no que reconhecemos como sendo uma imagem profissional. Além disso, o fundo infinito permite que o plano de fundo de qualquer imagem fotográfica seja substituído por outro sem muito trabalho, pois pode ser fotografado como homogêneo mais facilmente. Ora, o fundo infinito é ao mesmo tempo uma preocupação estética profissionalizada e uma marca de impessoalidade conferida à imagem, uma vez que a partir daí ela poderá aceitar uma enorme diversidade de fundos, desvinculando-a do seu processo de produção.



Figura 9 – O corpo convida

Voltemos novamente à imagem publicada no *Diário da Putaria*. Obviamente não se trata de um fundo infinito, mas sim de uma emulação desse tipo de fundo. Porém, essa tentativa se mostra importante na medida em que parece configurar uma tentativa tanto de profissionalizar a imagem, quanto de torná-la mais opaca, impessoal, e isso mesmo que a tentativa não tenha obtido sucesso pois a modelo, ao apoiar os braços, amassa o tecido e provoca dobras, e a precária iluminação do ambiente cria uma série de sombras no fundo. Ela se torna um signo importante na fotografia em questão.

É preciso também falar da qualidade precária da imagem mostrada. Dentre todas as imagens que apresentamos nesta análise, esta é possivelmente a que apresenta a maior precariedade técnica, tanto no que diz respeito à iluminação, quanto à apresentação de uma evidente granulação na imagem, que poderia ser provocada – no caso da imagem digital – pela pouca iluminação, ou pela baixa qualidade do equipamento – como baixa resolução de *megapixels* – e, especialmente pelo tamanho do sensor de imagem.

Atentar para este aspecto parece relevante, uma vez que ele evidencia a extensão do sentido contido nesta imagem. Poderíamos dizer que a imagem transita entre o amadorismo e o profissionalismo. Por mais que sua qualidade fotográfica seja muito ruim, podemos perceber uma série de signos que nos permitem pensar que, apesar disso, foram feitas tentativas de profissionalização da imagem. A primeira delas diz respeito ao já mencionado “pano de fundo”, que emula toscamente os fundos infinitos das imagens comerciais. Outro signo importante são as vestes utilizadas pela modelo da foto. Eles foram evidentemente compostos e pensados para se fazer a imagem. Todos eles são brancos, combinando, e evocam a ideia média do que seria sensual nas roupas íntimas. As *lingeries* utilizadas na fotografia brincam com a conotação imagética dada por peças sumárias, enfeitadas de modo tido como “feminino”- há a presença de rendas e laços, culturalmente estabelecidos como signos da feminilidade. O branco das peças, que na tradição ocidental cristã representa a pureza e por isso é utilizada pelas noivas no dia do casamento, é ostentada pela modelo e também evoca o feminino. E faz uma importante contraposição com a pose da mulher, que parece uma tentativa de imitar um lugar comum da indústria pornográfica.

O gestual da mulher da imagem evidencia suas nádegas e sua genitália, deixando-as em primeiro plano. É um gesto que ocorre com bastante frequência em imagens pornográficas, pois simula uma posição possível para o ato sexual. Dessa forma, é um gesto

estabelecido como erótico. E sua repetição configura-o como um signo da tentativa de profissionalização da imagem. Nesse ponto, a imagem nos remete a outras. O gestual é muito semelhante, por exemplo, às imagens da Feiticeira publicadas na Revista *Playboy* de 1998, e que podem ser vistas na Figura 14.



Figura 14 – O gestual erótico da Feiticeira na revista *Playboy*

Apesar da evidente evidente entre a qualidade estética das fotografias, parece que ambas possuem uma visualidade semelhante, seja no gestual da figura fotografada, seja na composição imagética. Na imagem da *Playboy*, Joana Prado – a Feiticeira – parece convidar o leitor a fazer parte da experiência erótica com o olhar e o sorriso. Mas o convite pouco funcionaria se o restante do corpo não estivesse em consonância com o que se espera desse convite. Por isso, a pose da modelo é tão provocativa, além de ser muito bem estabelecida como uma pose que emula o ato sexual. Outra reminiscência importante é a fotografia de Alex Klisynsky, que trabalhamos no capítulo anterior. Alex, que tematiza as poses sexuais como modo de crítica ao estabelecido, coloca uma de suas modelo nesta mesma posição, com as nádegas expostas e a genitália sendo entrevista por trás. Na dimensão conotativa da imagem

parece que o apelo que esse gestual erotizado evocado grita o convite sexual explícito.

Não é à toa que nessa postagem do *Diário da Putaria* a modelo apareça em todas as fotos repetindo o mesmo gesto com seu corpo. A mulher fotografada espera ser convencida de que é convidativa o suficiente para ter dois parceiros simultâneos. Por isso, ela precisa, com sua imagem, convidar o leitor a fazer parte da fantasia e a de alguma maneira, engajar-se. No *site*, o modo de engajamento, como já percebemos, é dado pelos comentários e pelo diálogo que eles conseguem estabelecer entre a narração inicial e os leitores. E a imagem oferece suporte a esse diálogo. O que a mulher da fotografia faz então é convidar o leitor a ingressar nesse campo discursivo. Por isso, de algum modo ela parece prescindir do seu rosto. Não é necessário mostrá-lo; é necessário apenas convidar para a atividade sexual. Seu corpo, portanto, encontra-se em boa consonância com a abertura verbal: pouco transparece de pessoal, apenas é um corpo que se mostra porque convida.

Nos comentários, pouco mais da metade deles são **comentários de contato** (51%). São comentários que dialogam muito claramente com o convite que lhes é feito. São leitores que respondem ao convite verbal feito na apresentação, seja com seu *e-mail*, seja com o aceno de que compartilham o mesmo tipo de fantasia do *Marido*. Nos **comentários de natureza sexual**, no entanto, foi necessário estabelecer dois diferentes subgrupos. Ao primeiro deles chamamos de **comentários de natureza sexual com referência ao verbal**, composto por 12 comentários (8%). Apesar de tematizarem muito mais a referência sexual do que propriamente responder ao contato que o *Marido* procura estabelecer para um engajamento sexual, esses comentários referendam a provocação que o marido faz: seria a minha mulher convidativa o suficiente para entrar nessa fantasia do sexo com mais de um parceiro? Nesse sentido, ao modo do que geralmente ocorre nos comentários de natureza sexual, essas mensagens exercem uma função fática. No entanto, elas parecem conversar mais fielmente com o texto verbal de apresentação da postagem, o que geralmente é feito pelos **comentários de contato**. Estariam talvez entrevistas entre as duas categorias majoritárias: estabelecem um contato, mas é um contato fugidio. Os comentários mais testam o canal do que efetivamente constituem uma aproximação: “Que mulher boa da porra irmão, pra ela naum se achar gostosa suficiente, sei naum, nesse cú ai cabe um dois e olhe lá...”; “Gostosa? Gostosa é pouco... Ela é maravilhosa, estupenda.. e com uma bunda de tirar o fôlego de qualquer mortal... Adoraria mordiscar essa bunda e chupar muito a bucetinha dela..”; “Não é gostosa ???? Será que sua

mulher é deste planeta ???? Só se for de outro, porque pelas mulheres que eu conheço ela está bem a frente :)”.

Mais do que o olhar qualitativo/quantitativo dessas mensagens, é interessante observar a distribuição dessas mensagens ao longo dos comentários. Ao contrário do que poderíamos supor – que a distribuição seria razoavelmente aleatória e por isso estaria bastante dispersa –, notamos que há uma concentração desse subgrupo. Grande parte desse tipo de mensagem foi encontrada nas 6 primeiras páginas que listam os comentários. Progressivamente, as referências ao texto verbal de apresentação vão desaparecendo. No entanto, os leitores parecem continuar a conversa. Alguns fazem comentários sobre a postura *do Marido*, por exemplo: “ou corno se quiser dou um trato , ma fica sabendo que vc nao e homem nao, já que nao da conta da propria mulher.....palhaço.....ainda vai perder ela.....”; “Ai, tú eh uma bicha msm de ficar excitado em ver sua mulher dando pra outros!!!Vlw Chinfronézioziozio”. Esse tipo de comentário está localizado mais ao final do conjunto, a partir da página 6. Cabe dizer que há uma separação temporal evidente entre eles, que pode ser vista na data e hora que ficam registradas logo abaixo do texto. Esse dado nos faz supor que sejam comentários feitos por pessoas diferentes, mas que parecem dialogar. A partir da iniciativa de se escrever mensagens como estas, repreendendo *o Marido* pelo comportamento e pela fantasia que ele compartilha com os leitores na sua narração de apresentação, outros visitantes conseguem tematizá-la. Esse movimento, mesmo que não explicita o diálogo estabelecido através de marcas linguísticas ou de uma clara alternância nas falas, deixa-nos entrever que os leitores leem uns aos outros. O diálogo verbal é de uma importância tão fundamental para a experiência erótica no *site* que não se restringe a quem posta e quem visita, mas corre em todas as direções. Efetivamente, é o diálogo de todos com todos, como poderíamos esperar do dispositivo telemático.

No segundo subgrupo dos **comentários de natureza sexual** os comentários foram chamados de **genéricos**. Nele, como geralmente ocorre, os comentários são vagos e parecem apenas reforçar a presença dos interlocutores do processo como pertencentes a um determinado grupo, que divide preferências, valores, gostos e fantasias.

Quanto aos **comentários metalinguísticos** (0,5% ou 6 comentários) dessa postagem, o interessante é que a regulação, mais uma vez, não aparece através do questionamento da realidade, seja ela a realidade das imagens, do relato ou de ambos. Nessa categoria, todas as

mensagens aparecem fazendo menção à baixa qualidade da fotografia exibida nas páginas do *site*. Novamente, o dispositivo estabelece certos limites entre o amadorismo e o trabalho de má qualidade. E por mais que o casal que produziu as imagens pareça ter tentado emular algumas características que características com o objetivo de profissionalizar a imagem, essa tentativa não é percebida pelos visitantes do *Diário*. Assim, os participantes fazem comentários negativos a respeito da qualidade das imagens como forma de fazer expressos os limites do que é amador para eles, e principalmente, do que desejam ver no *site*.

Há ainda uma interessante regulação oferecida pelos **comentários metalinguísticos**, que não havíamos notado em nenhuma outra postagem. Nesses comentários, o diálogo regulador não é estabelecido entre os leitores ou entre aquele que posta e os observadores. O diálogo proposto se dá com o próprio *site Diário da Putaria* e os moderadores que disponibilizam as imagens: “Parabens Felipão onde vc arrumou essa maravilha, desta vez vc judiou de nois!!!!!!”⁸; “Pessoal do site por favor não tira essa delicia da tela, toda noite chego da faculdade e acesso só pra ver esse rabão e bater um punhetão.”. Esse tipo de comentário dialoga com comentários sobre o dispositivo *site* e a possibilidade de ranqueamento nas “mais mais do ddp”, que também faz parte dos comentários metalinguísticos: “Definitivamente temos q eterniza-la nas mais mais do DDP, q protranca de mulher, manda mais fotos p nos dela chupando e trepando!”. Este comentador percebe a possibilidade que o ranking oferece. A partir dele, as fotografia possuiriam uma acessibilidade muito maior. Como o *site* funciona ao modo de um *blog*, com postagens sendo disponibilizadas sucessivamente, as mais recentes sempre aparecendo no topo, colocar a postagem nas “mais mais” é, ao torná-las mais acessíveis, “eternizá-las”. Essa acessibilidade do dispositivo é notada pelos leitores e aparece nos comentários. São formas de regular o comportamento dos demais visitantes. Para eles, o *Diário da Putaria* faz parte de um circuito usual. Faz parte da sua prática cotidiana. Muito mais do que um visitante, esses sujeitos dos comentários metalinguísticos tornam-se, através da apropriação, leitores.

4.3.6. Bonequinha de Luxo

Não estava sozinha. Atrás dela vinha um homem. O modo como sua mão segurava a cintura dela parecia inadequado; não moral, mas esteticamente falando. Ele era baixo e

⁸ Felipe é o nome do moderador do site que postou o conjunto em questão. Seu nome aparece em uma caixa ao final da postagem, junto a informações de data e hora em que a entrada foi realizada.

corpulento, bronzeado e engomado; usava terno risca de giz com ombreiras e um cravo murcho na lapela. Quando chegaram à porta, ela remexeu na bolsa à procura de uma chave, e não deu a menor atenção aos lábios carnudos que fuçavam sua nuca. Mas enfim, encontrando a chave e abrindo a porta, disse-lhe cordialmente: “Deus lhe pague, meu querido, você foi muito gentil de me trazer em casa”.

“Ei, docinho!”, ele dizia, enquanto a porta se fechava na sua cara.

“Sim, Harry?”

“Harry era o outro. Meu nome é Sid. Sid Arbuck. Você gosta de mim?”

“Eu adoro você. Mas boa noite, sr. Arbuck.”

O sr. Arbuck olhava incrédulo a porta que se fechava com firmeza. “Ei, docinho, me deixe entrar. Você gosta de mim, docinho? Todo mundo gosta de mim. Pois eu não fiz o cheque... cinco pessoas, seus amigos... que eu nunca vi na vida? Isso não me dá o direito de você gostar de mim? Você gosta de mim, docinho.”

Ele bateu de leve na porta, depois mais alto; por fim, deu vários passos para trás, arqueado e agachado, como se quisesse arremeter, deitar a porta abaixo. Em vez disso, precipitou-se pela escada, esmurrando a parede. Justo na hora em que chegou ao térreo, a porta do apartamento da moça se abriu, e ela pôs a cabeça para fora.

“Ah, sr. Arbuck...”

Ele se voltou, com um sorriso de alívio lambuzando o rosto: fora tudo brincadeira.

“Aceite meu conselho, querido: da próxima vez que uma garota pedir um troco para o toalete”, ela disse, sem sombra de brincadeira, “não dê vinte centavos!”

A cena do livro de Truman Capote, *Bonequinha de Luxo*, eternizado nos cinemas pela atriz Audrey Hepburn em 1961 no filme homônimo, é a lembrança que me vem ao ler o relato da próxima postagem. Na cena acima, que acontece logo no início da história, a srta. Holly Golightly (personagem principal da trama, vivida por Audrey no filme) chega em casa acompanhada pelo sr. Arbuck. Contudo, a srta. Golightly não cede aos seus galanteios. Ela é uma moça caprichosa: é preciso agradá-la, cortejá-la e enchê-la de luxos para conseguir ser notado por ela. Apesar da personagem estar à margem da vida “respeitável”, suas exigências não são menores, nem mesmo menos caprichosas. E quem não segue seus caprichos, não cai em suas graças.

O encanto da personagem de Capote está justamente nessa dubiedade: Holly é ao mesmo tempo ingênua e desiludida; exige e é exigida por todos os personagens que gravitam em torno dela. E o mesmo capricho da personagem pode ser percebido na narração da postagem do *Diário*. Novamente temos uma mulher sem rosto e sem nome, que é apresentada por um homem, que também não assina nem mesmo com um pseudônimo. Ele inicia o texto elogiando o *site*, dando a entender que é um leitor, e não somente um visitante. Em seguida, justifica o porquê do envio das imagens: “Ela fica louca quando le os comentários e se tiver

bastante vamos enviar mais fotos.”. A mulher da postagem parece ser como Holly: uma mulher caprichosa, que é preciso satisfazer, agradar. Quando agradada, ela nos oferece aquilo que procuramos. Por isso, não daremos apenas vinte centavos, mas muitos comentários - ou *money shots*⁹, como ela deseja.

Ao mesmo tempo em que a mulher da postagem parece ser uma pessoa caprichosa que devemos procurar satisfazer com nossos comentários, notamos também que não é a voz dela que parece pedir esses caprichos. Quem aparece falando, embora em nenhum momento se identifique, é um homem, que se refere a ela, que fala por ela. É ele quem afirma que ela “fica louca” com os comentários, e que a presença deles trará a recompensa de novas imagens. De certo modo, trata-se também de um homem caprichoso. Talvez muito mais do que ela. Ele posta as fotos; dá voz à personagem feminina para pedir que sejam comentadas. Certamente não é possível saber o desejo de cada um deles; de toda forma, é possível entrever que por mais que o discurso dele faça referência ao desejo da personagem feminina, é o homem quem efetivamente pede que os leitores comentem.

O pedido explícito de comentários nos ajuda, mais uma vez, a compreender o porquê do alto posicionamento da imagem no ranqueamento do site. E o que narram esses comentários? Como o engajamento que a narração de abertura solicita dos leitores não é o da possibilidade do contato sexual, temos que a grande maioria desses **comentários** (85%) pode ser classificada como sendo **de natureza sexual**. Há algumas marcas linguísticas que nos permitem perceber que, por vezes, os comentários, mesmo sendo de natureza puramente sexual, procuram responder à narração inicial. Alguns chegam a explicitar essa resposta, como “Vc merece comentários.. gostosa demais! comeria até dizer chega..”. Mas, na maioria dos comentários, não há uma distinção clara entre aqueles que seriam de natureza sexual – e que por isso estariam apenas testando o canal comunicativo do *site*, respondendo de forma bem genérica – ou aqueles que poderiam ser identificados como sendo **comentários de contato**, uma vez que estariam respondendo deliberadamente ao texto verbal de abertura da postagem. Há uma clara sobreposição entre as duas possibilidades porque o contato que o texto verbal incita parece ser de um modo fático: vocês viram essa postagem? Deixe registrado positivamente, podemos lhe dar mais.

⁹ *Money Shots* é o nome dado, nos filmes pornográficos *mainstream*, às cenas de ejaculação masculina. Em todas elas, o princípio é básico: a ejaculação deve ser visível pois este é o momento de ápice do filme. Significamente, é um momento muito valorizado no filme pornô e por isso o nome.

Assim, os comentários nos parecem mais genéricos nessa postagem do que nas anteriores. Poucos atributos das imagens são realçados, aliás quase nunca o são. As falas nunca revelam fantasias. Nessa conversação os atores parecem pouco interessados nas fotografias. O mais recorrente são falas *money shots*: comentários-gozo que, como nos filmes pornô, têm o propósito de deixar marcas (verbais) do prazer visíveis. “Muito linda, deliciosa, já bati uma vendo as fotos dela! Queria muito comer ela, todinha! anal, vaginal, xupar ela toda! Parabéns!”; “rapa , meu parabens , que mulher , que fenomeno , que tesao , quase morri de tanto gozar , só imaginando ela engolindo meu cacete todinho , que maravilha de mulher”; “Ela é muito gostosa e merece uma coisinha.... que eu goze dentro do cuzinho dela e veja a porra saindo e escorrendo pelas pernas.”

Esses comentários, embora possam ser vistos em todas as postagens anteriores, parecem ser uma marca forte nesse *post*. É o modo que os leitores encontraram de deixar registrada uma resposta ao texto de apresentação: deixando visível uma marca verbal do prazer. Ao modo dos filmes pornô, os sujeitos tornam visível seu gozo e o deixam registrado como signo do prazer, do erótico e do masculino. Ou ao menos daquilo que *pensamos* ser o prazer, o erótico e o masculino dentro de uma cultura pornográfica *mainstream*.

Quanto aos **comentários de contato** (10%), percebemos que mesmo não havendo nenhum tipo de insinuação no texto verbal de apresentação a respeito de qualquer fantasia de sexo com um terceiro, troca de casais e assemelhados, existem ainda visitantes que respondem procurando um parceiro. Para isso, concebemos uma hipótese. As negociações do papel e do gênero textual, contidos no contrato de comunicação estabelecido entre os visitantes do *Diário da Putaria*, é o mote para que esses comentários persistam. Embora não haja explicitamente nenhum tipo de menção ao propósito do *site* ser o de possibilitar o encontro de casais interessados na fantasia do *swing*, o local, a partir do uso feito pelos participantes, parece configurá-lo como tal. Sendo assim, mesmo aqueles que não explicitam essa procura receberão comentários ou serão convidados pelos participantes a fazerem parte da fantasia mais comumente acionada pelo *site*: “Deliciosa !!! esse é o adjetivo perfeito para vc. Seios lindos, bundinha 10, coxinhas perfeitas. Por mim ficaria só te chupando os seios, e lambendo seu rabinho, passando a língua no seu cuzinho até vc pedir para eu te penetrar. Show, adorei. Se quiser me add. no msn será um prazer, quem sabe... Beijos morena. Parabéns pelo belo corpo.”

Trata-se de uma expectativa projetada pelo leitor do *Diário*. Normalmente, aqueles que postam estão interessados nesse tipo de contato. Logo, sendo um *post* do *site*, independente de ter mencionado a fantasia, supõe-se que o autor também a procura. Todos seriam corpos que se mostram por que procuram.

Por fim, nos **comentários metalinguísticos (5%)**, novamente o que se nota é percepção dos leitores sobre a existência do *ranking* e, logicamente, sobre a força que teriam seus comentários. Nesse sentido, os leitores parecem estar progressivamente adquirindo conhecimento sobre o funcionamento do dispositivo. Se na segunda postagem analisada – que nos permite perceber a inauguração do ranqueamento e o desconhecimento dos leitores sobre o seu funcionamento – muitos comentários negativos são tecidos, aqui a força dos comentários é percebida não só por aquele que envia o *post*, mas também pelos leitores. Pouquíssimos comentários são feitos com o intuito de depreciar a garota da imagem. E atentemos para o fato de que a depilação íntima da moça continua sendo lembrada pelos participantes. A opinião de muitos deles é que foto seria mais atraente caso a moça fosse depilada. No entanto, poucos oferecem comentários meramente depreciativos. Possivelmente, isso não ocorre porque os leitores conseguem perceber que são esses comentários que podem colocar uma postagem com um *status* diferenciado. Oferecer um comentário é oferecer um voto, independentemente do conteúdo opinativo desse voto. Logo, mesmo aqueles que têm alguma crítica a fazer, quando a fazem, aliam-na ao comentário positivo - ou ao comentário-gozo - pois afinal não valeria a pena se fazer presente no comentário apenas para criticar. Os comentários, por mais que sejam livres, transformam-se num modo que apenas permite reafirmar o gozo. Mesmo que se comente negativamente, o comentário será contado como um comentário-gozo, um comentário que justifica a existência das postagens no *site* e reafirma valores, normas e desejos.

Só resta então nos voltarmos para a imagem a ser analisada nesse *post*. A imagem escolhida mostra uma penetração e pode ser vista na Figura 15. Essa imagem, inicialmente, não parece ser muito diferente da primeira analisada. Um casal está no sofá, realizando o ato sexual enquanto é fotografado. Na primeira imagem, no entanto, o ângulo é exatamente o oposto do que vemos aqui. Se antes não sabíamos ao certo se ocorria ou não a penetração, aqui o que se quer evidenciar é exatamente a sua ocorrência. A moça, que não tem nome e tampouco rosto, é sintetizada pela visão dos seus atributos sexuais: as nádegas em destaque,

sendo penetradas por um pênis ainda mais anônimo do que a moça. Não vemos nada do homem além de seu órgão sexual. O pênis parece ter uma relevância na imagem. Ao contrário de todas as anteriores, é a primeira vez que ele se presentifica e aparece na fotografia. Por mais anônimo que esse pênis seja, ele não parece um pênis qualquer. Primeiramente porque a posição da moça denota certo subjugamento. O pênis aparece como um símbolo fálico de dominação. Sua presença evidencia e reafirma o papel do masculino na composição e no contexto no qual ele se encontra. A metonímia contida nessa imagem é evidente. E não só para a figura masculina: o casal é dado pela penetração que está sendo realizada.



Figura 15 – Bonequinha de Luxo

Esteticamente, a luz sobre as nádegas arredondadas da moça chama ainda mais atenção para a lateral esquerda da imagem, onde está “o casal”. O estouro da luz sobre o quadril da mulher parece ser o *punctum* da imagem. Nossa olhar invariavelmente desliza

naquela direção, para logo em seguida perceber a penetração. A composição remete à estética caseira: para além do cuidado em dificultar a visualização dos rostos e exponenciar a visão da penetração não há evidente preocupação com o ângulo. Ao fundo, é possível ver o que parecem ser duas embalagens de presente, evidenciando que possivelmente a cena não foi “preparada”, cuidada. No entanto, o corpo da mulher já nos informa o oposto. Está todo envolto em óleo, e por isso possui um brilho, realçado pelo *flash* da câmera fotográfica. O efeito do brilho do óleo parece conduzir o olhar do espectador até o corpo da moça. Se não há evidente preocupação com o ambiente, o mesmo não pode ser dito quanto aos corpos que se fazem fotografados. Os corpos se mostram. Mesmo que o corpo do homem esteja contido no seu metonímico órgão sexual, é preciso que ele apareça, pois a penetração é de importância fundamental na imagem em questão.

Do mesmo modo que os **comentários de natureza sexual** sobrepõem-se aos de contato, sendo difícil perceber a tônica meramente fática neles, as imagens também parecem guardar sobreposições. O sentido denotativo e conotativo estão emparelhados nessa imagem e é difícil entrever sentidos para além do evidente ato sexual que se desenrola. Nesse sentido, essa imagem nos lembra da obra de Warhol, *Sex Parts*, de 1979 (Figura 16).

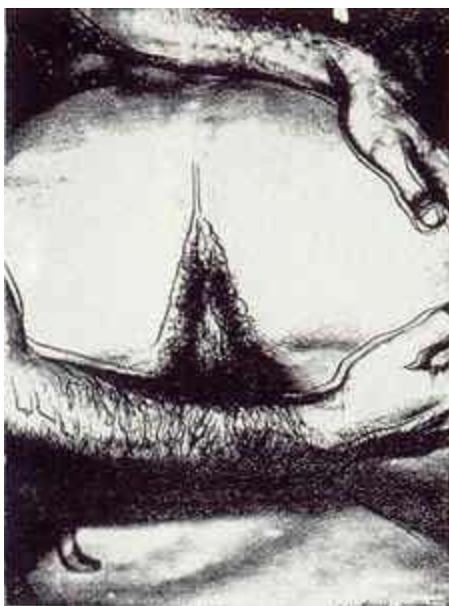


Figura 16 – Série Sex parts, de Andy Warhol: a repetição, ainda que estetizada

Vemos nessas imagens uma estetização dos *closes* genitais, que é conseguida através da intervenção sobre fotografias com *silkscreen*. Warhol chamava a essas imagens de “paisagens”, pois para ele elas estariam no lado oposto do culto às celebridades, tematizado nos retratos produzidos pelo artista. Ele nunca revelou o nome dos modelos nas imagens, pois isso fazia parte do jogo paisagístico: aqueles não eram retratos. Nessas composições, Warhol também tenta capitalizar uma espécie de crítica à banalização das mídias causado pelo efeito da repetição exaustiva – é preciso lembrar que elas fazem parte de uma série. A repetição da imagem termina por banalizá-las, por torná-la lugar comum. Não é possível ver uma dimensão conotativa de sentido, pois a repetição as esvazia. Assim, é a repetição que parece dar sentido à imagem. As imagens, ao mesmo tempo em que são esvaziadas, parecem convocar o leitor para um circuito discursivo bem estabelecido. Se o conotativo se aproxima do denotativo, é por que tanto em um quanto noutro o sentido evidenciado é o da sexualidade heteronormativa, que requer a existência de *closes* genitais e *money shots*. Sair dessa expectativa é não adentrar o circuito e, com isso, preencher a imagem com outros significados. Assim, ao final, parece ser melhor seguir o conselho da personagem de Capote: dá próxima vez, não dê somente vinte centavos.

Conclusão

Notas de percurso

Mas, desde então, não havia mais dúvidas: eu não gostava daquilo a que se chama “os prazeres da carne”, justamente por serem insossos. Gostava de tudo o que era tido por “sujo”. Não ficava satisfeito, muito pelo contrário, com a devassidão habitual, porque ela só contamina a devassidão e, afinal de contas, deixa intacta uma essência elevada e perfeitamente pura. A devassidão que eu conheço não suja apenas o meu corpo e os meus pensamentos, mas tudo o que imagino em sua presença e, sobretudo, o universo estrelado.

(Georges Bataille, História do Olho)

Este trabalho empreendeu uma busca pela textualidade dos corpos mostrados na pornografia amadora. Durante o percurso, percebemos o quanto a pornografia ainda é objeto de tabu. Não foram poucos os que se mostraram perplexos diante da proposta deste estudo. E essa perplexidade se mostrava tanto negativa quanto positivamente: enquanto alguns insistiam numa postura moralizante e questionavam se nosso trabalho tocaria na temática da pedofilia ou nos efeitos nefastos que a pornografia poderia causar, outros aplaudiam e se divertiam, demonstrando o quanto uma pesquisa sobre pornografia parecia-lhes um entretenimento cotidiano tornado trabalho.

A experiência das reações frente à proposta de trabalho aqui empreendida retoma um pouco do que foi desenvolvido durante esse caminho. Ela permite entrever a dubiedade que existe na concepção da pornografia: se por um lado ela é transgressora, obscena, marginal e perigosa, por outro é lugar comum, um entretenimento para as massas, uma parte da nossa cultura. Dentro da experiência histórica da pornografia houve lugar para as duas posições. Nem santa, nem demoníaca. Nem terrível, nem risível. Nenhum de nossos interlocutores estaria equivocado.

Contudo, não é esse o nosso lugar enquanto pesquisadores. Não cabe a nós emitir juízos de valor. Por isso, o trabalho analítico aqui desenvolvido, por mais impregnado de um olhar subjetivo, precisou de alheamento e discernimento para que pudéssemos interpretar

aquilo que víamos. E precisou também criar lugares para que a aproximação pudesse acontecer, como as imagens de referência. A experiência, afinal de contas, presentifica-se: não é possível entender a erótica sem estar junto do outro.

E nessa experiência percebemos os usos dos domínios discursivos estabelecidos pelos leitores e visitantes do Diário da Putaria. Esse corpo vai adquirindo textualidade a partir do encontro das várias instâncias possíveis no dispositivo *site*: a narração inicial, as dimensões conotativas e denotativas das imagens, os comentários; os textos apontam para a pornografia profissional, *mainstream*, industrial. Por vezes alguns lampejos discursivos divergentes podem ser entrevistados – os pêlos íntimos não depilados, o corpo de formas menos moldadas, as imagens escuras e pixeladas. Mas é quase como se esses pequenos pontos não passassem de pequenos escorregões, pois o discurso é conformado não só pelos discursos sociais que circulam acerca do que seria o erótico, mas é conformado especialmente pelo dispositivo midiático que coloca essas imagens amadoras em circulação. E, na verdade, pouco importam as imagens: a possibilidade do verbal exerce muito mais fascínio sobre aqueles que participam dessa experiência do que as fotografias mostradas.

É preciso destacar o peso que o verbal teria dentro da experiência erótica daqueles que passeiam pelo Diário da Putaria. Por mais que a princípio possamos imaginar que a busca pelas imagens seja o grande impulsionador da pornografia, a análise deixou claro o quanto elas representam apenas um papel secundário, um papel de apoio à experiência erótica que se desenvolve entre os participantes através do registro verbal. O grande encontro e os pequenos prazeres parecem ser desfrutados à medida em que os participantes podem registrar sua presença como degustadores do *site*. Poderíamos supor que as imagens servem apenas de subterfúgio para outras possibilidades eróticas que o *site* oferece: a possibilidade do encontro, a conversa entre os leitores, a afirmação de um lugar e de certos valores.

Teríamos então uma certa contradição: a pornografia contemporânea, fortemente calcada no visual, traveste-se de registro verbal. Ora, mas não estamos falando de uma pornografia qualquer, mas sim de uma pornografia que se pretende amadora. O peculiar das imagens reside no fato de que elas, de algum modo, tentam escapar da lógica da indústria pornográfica. Assim, independente do conteúdo da imagem, a fantasia acionada parece estar ligada a essa lógica da narrativa real que se apresenta no registro verbal das postagens. Assim, o que parece caracterizar esse movimento consiste na factibilidade do amadorismo, do caseiro, do não industrial das imagens e da sua relação com o real. E para isso, o apoio do

conjunto da postagem parece atrair muito mais atenção do que as imagens em si, ao contrário do que estamos acostumados a ver na pornografia *mainstream*.

Outro ponto fundamental diz respeito ao percurso que a experiência erótica do *site* evoca. Percebemos que as imagens procuram, muitas vezes, aproximarem-se do que já está estabelecido como parte do universo erótico. Algumas conseguem fazê-lo com mais sucesso do que outras. Mas a referência da indústria pornográfica aparece invariavelmente como uma fonte privilegiada para a composição da experiência erótica no *site*. Dentro da estética amadora, a indústria parece ser o ponto de referência para a construção imagética, e também para a tessitura dos comentários. Por mais que haja uma preocupação com o valor do amador, do real, do possível, essa preocupação não se dá na construção das imagens. As poses, os corpos, não são esses os compósitos questionados. O questionamento sempre passa pela história narrada, pelo enredo criado. O gestual erótico e os signos do sensual, ao contrário, são sempre estimulados a se aproximarem do que se vê na pornografia profissional. Assim, as poses devem remeter àquelas vistas nas revistas. A depilação íntima, mencionada em todas as imagens, deve estar de acordo com o que culturalmente aceitamos como válidos nos nossos dias. Não se pode prescindir da preocupação e do cuidado em relação a detalhes técnicos como a iluminação e o enquadramento das fotos. Ou seja: existem limites para o amadorismo. E os limites são dados pela referência do profissional.

Vale dizer, no entanto, que o lugar onde o corpo aparece de forma amadora é o local em que essas imagens se diferenciam do industrial. Mesmo que sejam pequenos pontos – como a não depilação, ou o sorriso e a descontração do gestual não posado – é ali que se apresentam pequenas margens que nos permitem pensar escapes encontrados pelos sujeitos, estratégias para escreverem sua própria noção de erotismo. Contudo, é justamente aí que o dispositivo procura emoldurar esses sujeitos. Através dos comentários, a conformação discursiva é construída e reconstruída pelos leitores e visitantes que percorrem os textos – verbais e não-verbais – com os olhos. E não são apenas os leitores que conformam o que é ou não válido para o *Diário*. O modo como o dispositivo dos comentários é construído modula fortemente o que é dito – ou não – pelos comentadores. Mesmo não sendo comentários moderados, a possibilidade das postagens mais comentadas serem alçadas a lugares privilegiados no *ranking* faz com que a maioria desses comentários sejam favoráveis. Quando não o são, as próprias vozes dos visitantes tratam de regular as postagens.

Além disso, percebemos que a partir dos contratos tácitos entre os participantes que os

comentários funcionam como uma espécie de termômetro para os que postam. Por isso, o endereçamento desses comentários é tão diretivo. E isso também modifica seu conteúdo: os comentários permitem novamente conformar o erótico como algo que reafirma os valores da pornografia *mainstream*. Afinal, interessa pouco aos leitores e aos visitantes reconhecer signos de amorismo na imagem. O importante é que eles possam compartilhar ideias através dos comentários tecidos. E, nesse sentido, os comentários ganham força quanto mais exercem uma linguagem comum, que claramente se dá a partir das referências disseminadas pela indústria pornográfica. Assim, essas imagens reafirmam valores, delimitam papéis para o masculino e o feminino em consonância com o *mainstream* pornográfico. Ao contrário do transgressor que poderia adjetivar a pornografia num outro contexto, aqui ela aparece como conservadora, reafirmando posições e valores através do controle discursivo dos dispositivos.

A imagem que a princípio nos parecia coincidir com a própria concepção contemporânea do pornô revela-se como coadjuvante no gênero amador. As imagens são – invariavelmente – abandonadas. Apenas seus detalhes são entrevistados, para dar suporte à conversação. Se hoje somos uma “sociedade do espetáculo” ou uma “sociedade da imagem”, a pornografia amadora parece ser mais conservadora do que a princípio poderíamos considerar. Nela, a imagem é apenas um subterfúgio que torna possível a experiência erótica num outro registro. A imagem é apenas a devassidão habitual do nosso entorno. A devassidão da erótica, no entanto, não se ocupa apenas dos corpos e dos pensamentos, mas de tudo o que imaginamos em sua presença e, sobretudo, os discursos dispersos pelo universo estrelado.

Referências Bibliográficas

ARETINO, Pietro. *Pornólogos*. Tertúlia entre Nanna e Antônia transcorrida sob uma figueira composta pelo Capricho do Divino Aretino sobre os três estados da mulher. São Paulo: Degustar, s/a.

Autor anônimo do século XVIII. *Teresa Filósofa*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2007.

BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. Rio de Janeiro: Cultrix, 1996.

BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BATAILLE, G. *O Erotismo*. São Paulo: L&PM, 1987.

_____. *História do Olho*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *Meu coração desnudado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa: edições 70, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida Para Consumo*. A transformação das pessoas em mercadoria. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BETH, Hanno & PROSS, Harry. El proceso de Comunicación. IN: *Introducción a la ciencia de la comunicación*. Barcelona: Anthropos. 1990.

BRAGA, José Luiz & CALAZANS, Regina. *Comunicação e Educação: questões delicadas na interface*. São Paulo: Hacker, 2001.

BRETAS, Beatriz. *Interações cotidianas*. IN: GUIMARÃES, César; FRANÇA, Vera. (orgs.) Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

_____. *A expansão do eu na vida cotidiana: a construção da subjetividade em territórios telemáticos*. IN: CAIAFA, Janice; HAJJI, Moha (orgs.). Comunicação e sociabilidade: cenários contemporâneos. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

CAPOTE, Truman. *Bonequinha de Luxo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CARROL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *Eros Travestido*. Um estudo do erotismo no realismo burguês. Belo-Horizonte: Editora UFMG, 1985.

_____. *O que é erotismo*. Coleção Primeiros Passos, 136. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*, 1 : artes de fazer. 10. ed. Petropolis, RJ: Vozes, 2004.

COUTINHO, Pedro C., FERNANDES, Patrícia Moran. *Como Jogar Junto*: histórias em comunhão nos MUDs. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2007.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3, São Paulo: 34, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. 1972-1990. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DESCARTES, René. *Discurso Sobre o Método*. São Paulo: Hemus, 1978.

DEWEY, John. Como se si tiene uma experiência. IN: DEWEY, John. *El arte como experiência*. México: Fondo de cultura econômica, 1949.

DÍAZ-BENITEZ, Maria Elvira. *Nas redes do sexo*. Os bastidores do pornô brasileiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michael Foucault*: beyond structuralism and hermeneutics. Chicago: Univ. of Chicago, 1983.

DUNN, Katherine. *Geek Love*. New York: Vintage Books, 2002.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo; Studio Nobel, 1995

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de

Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. *História da Sexualidade*, 1: a vontade de saber. São Paulo: Graal, 2005.

_____. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2006.

GIL, José. Corpo. IN: *Enciclopédia Einaudi*. Volume 32. Soma/Psique – Corpo. Lisboa: Departamento de Edições da Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990.

GONÇALVES, Márcio Souza. *Comunicação, cultura e subjetividade*. In: XII COMPÓS – Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2003, Recife. Anais da XII COMPÓS - Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Recife: COMPÓS - UFPE - PPGCOM, 2003.

GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Um novo paradigma estético. São Paulo: ed. 34, 1992.

GUIMARÃES, César. A imagem e o mundo singular da comunidade. IN: FRANÇA, Vera. (org.) *Imagens do Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002a.

GUIMARÃES, César. O Rosto do outro: ficção e fabulação no cinema segundo Deleuze. IN: LINS, Daniel (org.) *Nietzsche e Deleuze*. Pensamento nômade. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A. 2002.

HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2002.

HUNT, Lynn. *A Invenção da Pornografia*. Obscenidade e as origens da modernidade 1500-1800. São Paulo: Hedra, 1999.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papyrus, 1996.

LA METTRIE, Julian. *Man a Machine*. Disponível em <http://www.cscs.umich.edu/~crshalizi/LaMettrie/Machine/>, acesso em 10 de julho de 2009.

LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário de Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas: Papiрус, 2008.

LEAL, B. *Do cultivo do corpo, na mídia, na rua*. In: Anais do Congresso da Compós. Niterói, 2005.

LEITE, Jorge; MIRA, Maria Celeste. *Das maravilhas e prodígios sexuais: uma análise da Pornografia Hard Core "Bizarra"*. Dissertação (mestrado). Pontifícia Universidade Católica de São, Paulo, 2003.

LYOTARD, Jean-François. *A fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1967.

MAFFESOLI, Michel. *O Mistério da Conjunção*. Ensaio sobre comunicação, corpo e socialidade. Porto Alegre: Sulina, 2005.

McNAIR, Brian. *Mediated Sex. Pornography & Postmodern Culture*. New York: Arnold, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Prosa do Mundo*. São paulo: Cosac Naify, 2002.

PLATÃO. O Banquete. In: PLATÃO. *Diálogos*. Coleção os Pensadores. 2ª edição. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

PRIMO, Alex. *Enfoques e Desfoques no Estudo da Interação Mediada por Computador*. 404Not-Found, n. 45, 2005a. Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/404nOf0und/404_45.htm>. Acesso em 28 de maio de 2007.

PROSS, H. Comunicación y Distribución. IN: PROSS, Harry. *La violencia de los simbolos sociales*. Barcelona: Anthropolos, 1989.

REICHLER, Claude. La representation du corps dans le récit libertin. IN: MEREAU, François & RIEU, Alan-Marc. *Eros philosophe*. Paris: Champion, 1984.

REIS, Abel. Aproximações ao conceito de metáfora em C. S. Peirce. In: Cadernos de Semiótica Aplicada. Vol. 4.n.2, dezembro de 2006. <http://www.fclar.unesp.br/grupos/casa/artigos/V4n2/CASA2006-v4n2-Art-Reis.pdf> acessado em outubro de 2009.

SADE, Marquês de. *Os 120 dias de Sodoma* ou a escola da libertinagem. São Paulo: Iluminuras, 2006.

SBPC, Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica; DATAFOLHA. Cirurgia Plástica no Brasil. Disponível em <http://www.cirurgioplastica.org.br>. Acesso em 29 de maio de 2009.

SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. O sonho da memória informática: Sociabilidade em crise na era da subjetividade digitalizada. In: XVII COMPÓS – Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2008, São Paulo. Anais da XVII COMPÓS - Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. São Paulo: COMPÓS, 2008.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

STACK, Steven; WASSERMAN, Ira; KERN, Roger. *Adult social Bonds and Use of Internet pornography*. Social Science Quarterly, volume 85, Number 1, March 2004.

THOMPSON, John B. *A Mídia e a modernidade. Uma teoria social da mídia*. Petrópolis,: Vozes, 2002.

VALVERDE, Monclar. *Estética da Comunicação*. Salvador: Quarteto, 2007.

WATSON, John B. Psychology as a behaviorist views it. Psychological Review 20, 1913. IN: GREEN, Christopher D. *Classics in the History of Psychology*. Disponível em <http://psychclassics.yorku.ca/index.htm>, acesso em 11 de julho de 2009.

WERTHEIM, Margareth. *Uma história do Espaço: de Dante à internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. New York: Oxford University Press, 1998.

www.ask-art.net

www.beautifulagony.com

www.diariodaputaria.com

www.onlineschools.org

