

A forma pornográfica

Por Ramayana Lira de Sousa*

Resumo: Este artigo busca problematizar a noção de “interesse” no pensamento sobre a estética para mostrar como à pornografia, com sua demanda por respostas viscerais, é negado um maior investimento no estudo da forma, que seria, segundo certa corrente do pensamento filosófico moderno, melhor colocado na esfera do “desinteresse”. Em seguida, busca questionar a pertinência do instrumental da análise fílmica tradicional para o estudo da forma pornográfica audiovisual para, por fim, levando em consideração o corpo e suas respostas, afetos e fluxos, colocar algumas possibilidades de análises formais a partir da performance de Sasha Gray e da forma-boca.

Palavras-chave: pornografia audiovisual, estética, boca.

Resumen: Este artículo busca problematizar la noción de “interés” en el pensamiento sobre la estética para mostrar cómo en la pornografía, con su demanda por respuestas viscerales, se niega una mayor atención al estudio de la forma, la cual sería, según cierta corriente del pensamiento filosófico moderno, mejor colocado en la esfera del “desinterés”. Asimismo, cuestiona la pertinencia del instrumental del análisis fílmico tradicional para el estudio de la forma pornográfica audiovisual para, por fin, y tomando en consideración el cuerpo y sus respuestas, afectos y flujos, plantear algunas posibilidades de análisis formales a partir de la performance de Sasha Gray y la forma-boca.

Palabras clave: pornografía audiovisual, estética, boca.

Abstract: Given that the visceral response that pornography usually elicits precludes research into its formal aspects, this article problematizes the aesthetic notion of “interest”, which certain currents of modern philosophy would place in the sphere of “disinterest”. It also questions the pertinence of traditional film analysis, given that the audiovisual pornographic form involves consideration of the body and its responses: affects and flows. The text concludes with a formal analysis of Sasha Gray’s performance and the mouth-form.

Key words: audiovisual pornography, aesthetics, mouth.

Em 2005, o jornal britânico *The Guardian*¹ publicou o quiz “Art or Porn”, desafiando leitoras e leitores a decidir se as imagens de mulheres semi-nuas e de casais heterossexuais fazendo sexo mostradas lado a lado (acompanhadas da pergunta: “Arte ou Pornô?”) pertenciam a um exemplar da “mais alta expressão da sétima arte” ou à pornografia. A despeito da diferença retórica colocada no título da brincadeira, o exercício proposto pelo jornal, ao emparelhar imagens cujas formas se assemelham, traz uma série de equivalências formais que problematizam as fronteiras que demarcariam a maneira de ler as imagens: de um lado, o cinema “sério”, do outro, o “mau objeto” pornográfico. O que se coloca, aqui, é uma questão central da relação com a imagem: o quanto elas nos dão a conhecer. Essas imagens nos “esconderiam” uma coisa, a sua verdadeira natureza (arte ou pornô?), como, então, saber? Ou melhor, para quê, então, saber? E se deslocarmos a preocupação com o que seria a verdadeira natureza, ou seja, com o que a imagem é, e começarmos a nos indagar sobre o que a imagem faz? Uma possibilidade diz respeito ao estudo da forma. Interessa-nos, pois, no caso específico das imagens audiovisuais, pensar na forma pornográfica e, com isso, em metodologias possíveis para o encontro com as imagens pornográficas. Para isso, traçamos um percurso que problematiza a noção de “interesse” no pensamento sobre a estética para mostrarmos como à pornografia, com sua demanda por respostas viscerais, é negado um maior investimento no estudo da forma, que seria, segundo certa corrente do pensamento filosófico moderno, melhor colocado na esfera do desinteresse. Em seguida, buscamos questionar a pertinência do instrumental da análise fílmica tradicional para o estudo da forma pornográfica audiovisual para, por fim, tentarmos, levando em consideração o corpo e suas respostas, afetos e fluxos, colocarmos algumas possibilidades de análises formais a partir da performance de Sasha Gray e da forma-boca.

¹ Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/quiz/questions/0,5952,1196044,00.html>.

Podemos voltar às teorias estéticas modernas para entendermos como certas perspectivas traçam uma barreira entre os prazeres sensuais e o prazer estético. *A Crítica da Faculdade do Juízo*, de Immanuel Kant, já marca uma diferença: “Gosto é a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante uma complacência ou descomplacência *independente de todo interesse*. O objeto de tal complacência chama-se belo” (2002: 55). O trabalho de Kant, cujas ressonâncias ainda nos atingem de forma aguda, é separar o julgamento do belo, baseado no desinteresse e na independência em relação ao objeto, do julgamento do “agradável”, “o que apraz aos sentidos na sensação” (2002: 50). Este último julgamento apresentaria limites claros, uma vez que “Todo interesse pressupõe necessidade ou a produz; e, enquanto fundamento determinante da aprovação, ele não deixa mais o juízo sobre o objeto ser livre” (2002: 55). Dessa maneira, apenas o julgamento estético pode se apresentar como universal, já que os prazeres sensuais dependem das inclinações e gostos particulares.

Arthur Schopenhauer, a despeito de sua querela com a metafísica kantiana, não se afasta muito deste em relação ao saber desinteressado da contemplação estética, que se opõe à excitação da vontade e aos desejos sensuais. Em *O mundo como vontade e representação*, Schopenhauer opõe o sublime ao provocante. O primeiro, definido como um “estado de conhecimento puro [...] conquistado primeiramente por meio de uma libertação violenta das relações do objeto com a vontade [...], por meio de uma elevação livre e consciente acima da vontade” (2000: 52). Já o provocante, é aquilo “que excita a vontade, ao lhe apresentar de modo imediato a satisfação, o consentimento” (2000: 57). A verdadeira preocupação estética, a busca pela forma, se daria, então, através de uma percepção que transcende a vontade e que seria capaz de compreender os objetos em si mesmo, se tomar as relações fenomênicas desses objetos com o sujeito. É na tranquilidade dessa depuração da vontade

(sempre custosa, causadora de sofrimento) que o prazer estético poderia ser alcançado.

Em suas tentativas de depuração do juízo estético, Kant e Schopenhauer encontram um adversário formidável: Friedrich Nietzsche e sua crítica ao ideal ascético do pensamento, em *Genealogia da Moral*:

É certo que [...] nossos estetas não se cansam de argumentar, em favor de Kant, que sob o fascínio da beleza podemos contemplar "sem interesse" até mesmo estátuas femininas despidas [...]. Schopenhauer descreveu um efeito do belo, o efeito acalmador da vontade - será ele regular? Stendhal, como vimos, de natureza não menos sensual, mas de constituição mais feliz que Schopenhauer, destaca outro efeito do belo: "o belo promete felicidade"; para ele, o que ocorre parece ser precisamente a excitação da vontade ("do interesse") através do belo (1998: 94-95).

Ao valorizar o sensualismo de Stendhal, Nietzsche nos chama a atenção para a profunda imbricação entre belo e desejo e para os limites do interdito ao "interesse" nas avaliações estéticas.

Se pensar o pornográfico se torna, como propõe o filósofo italiano Simone Regazzoni (2010), a tarefa de recusar, por um lado, as cruzadas moralistas do feminismo anti-pornô e, por outro lado, o exorcismo de intelectuais conservadores ou politicamente corretos, é exatamente devido à cumplicidade destas perspectivas com o interdito ao "interesse". Pensadores contemporâneos, mesmo que por vias tortas, tratam de repetir o gesto depurador criticado por Nietzsche. Giorgio Agamben, por exemplo, nos fala, em "O cinema de Guy Debord", da existência de duas formas de mostrar a relação com o "sem-imagem", "duas formas de fazer ver o que já não há nada para ver. Uma é o pornô e a publicidade, que fazem como se houvesse sempre o que ver, ainda e sempre imagens por detrás das imagens; a outra a que, nessa

imagem exposta enquanto imagem, deixa aparecer esse “sem-imagem”, o que é, como dizia Walter Benjamin, o refúgio de toda a imagem” (2007). Na sua tentativa de “depurar” a imagem, Agamben opta por uma generalização esvaziadora, como demonstra sua discussão em “Elogio da profanação”: “O que o dispositivo da pornografia procura neutralizar é [o] potencial profanatório. O que nele acaba sendo capturado é a capacidade humana de fazer andar em círculo os comportamentos humanos, de os profanar, separando-os de seus fins imediatos. [...] O consumo solitário e desesperado da imagem pornográfica acaba substituindo a promessa de um novo uso” (2012: 78).

A ignorância de Agamben em relação à pornografia pode ser bem percebida quando valoriza o trabalho de des-criação do real efetuado pelo pensamento com a imagem. A pornografia, seria a imagem incapaz de des-criar o que existe porque tenderia a desaparecer, como imagem, diante do que nos dá a ver: o ato sexual. Contudo, essa sua crítica, feita a partir do paradigma específico do cinema de Guy Debord, trata a imagem pornográfica de forma totalizante, não dispensando o mesmo cuidado analítico que caracteriza sua discussão sobre a montagem nos filmes de Debord. Agamben parte do princípio popular de que “quem viu um pornô viu todos” e, com isso, engasga em sua crítica —desconhece as tendências da produção pornô, suas ramificações políticas e potência de resistência. O filósofo italiano erra também ao afirmar que o uso solitário e desesperado da imagem pornográfica impede o florescimento de uma natureza profanatória. A solidão e o desespero não são características exclusivas da pornografia: filmes, videogames, redes sociais também podem ser pensados nesta chave. A questão metodológica de Agamben é, parece-nos, seu medo da imagem pornográfica, sua relutância em sujar as mãos com a forma pornográfica da mesma maneira que o faz com a poesia italiana ou o cinema de Godard. Sem as mãos sujas, sem chafurdar na lama das imagens, temos apenas uma visão parcial do fenômeno pornográfico.

Siri Hustvedt também complica a discussão sobre o *desinteresse* estético e o abandono da preocupação com a forma pornográfica. Ela nos lembra da intersecção entre classe e gênero que é geralmente elidida nesse debate. As classes sociais mais baixas e as mulheres são, segundo ela, vistas como portadoras de um corpo incontornável que limitaria a capacidade de articulação intelectual (essa sim, atividade tradicionalmente tomada como masculina). Em sua prosa afiada ela critica a posição elitista do pintor Clive Bell, a quem ela chama de um dos “defensores das contemplações puras, formais e cerebrais da beleza genuína” (2016: 70).² Hustvedt argumenta que para essa posição purista e desinteressada, “se a alta estética há de permanecer alta, ela não deve ser maculada pelo corpo —essa fossa ignorante de desejos e seus fluidos resultantes” (2016: 70).³

Assim, contra toda uma tradição para quem as preocupações formais seriam resultado de uma relação desinteressada com as obras, a pornografia apresenta um caso-limite em que as sensações e o corpo não aparecem como intrusos e entraves ao pensamento, mas são o modo mesmo de pensar. Ao tomarmos seriamente os elementos formais das imagens —aspectos como cores, linhas, diagramas e sonoridades— desafiamos a noção, descrita por Susan Sontag, de que “o texto pornográfico não é capaz de evidenciar nenhum cuidado com seu meio de expressão enquanto tal [...], uma vez que o propósito da pornografia é inspirar uma série de fantasias não verbais em que a linguagem desempenha um papel secundário, meramente instrumental” (2015: 48). Mais ainda, uma preocupação formal irá deslocar o enfoque da “intenção” da obra pornográfica (meramente “excitatória” ou “artística”, *art or porn*) e se oporá à transposição de termos e metodologias empregados para a análise de filmes narrativos. O que pretendemos pensar é como “falar” das imagens

² No original: “champions of pure, formal, cerebral contemplations of genuine beauty”. Todas as traduções que seguem ao longo do texto são nossas.

³ No original: “If high aesthetics is to remain high, it must no be sullied by the body —that thoughtless cesspool of urges and its resultant fluids”.

pornográficas recusando a premissa de que elas tudo ou nada mostram. Há que procurar, pois, o espaço entre o visível e o dizível. E argumentamos, na esteira do que defende Siri Hustvedt, que tal espaço está, desde já, ocupado pelo interesse, pelo corpo e seus fluxos. A preocupação com a forma não pode ser pensada fora desse espaço. Como bem resume Hustvedt,

Considerações desinteressadas, formais, sobre a arte —análises de objetos estéticos como coisas que não tem relação com o corpo de quem lê ou assiste— são absurdas. São evasões teóricas nascidas do medo, do medo do próprio desejo sexual [...]. A ideia de que a pornografia pode ser estética e excitante permanece perigosa até hoje porque força a admitir que os seres humanos são sujeitos com corpos e que a velha divisão entre homens que são mais-mente-do-que-corpo e as mulheres que são mais-corpo-do-que-mente não faz sentido (2016: 71).⁴

A preocupação com a forma pornográfica traz, pois, uma série de desafios para o pensamento. Quando falamos mais especificamente da pornografia audiovisual, possivelmente a forma mais popular de pornografia hoje, uma tentativa de responder a esses desafios é recorrer ao arsenal de ferramentas da análise fílmica “tradicional”. A apropriação de tais ferramentas buscaria valorizar os aspectos especificamente visuais e sonoros da pornografia audiovisual. Mas o que chamamos de análise fílmica “tradicional”? Referimo-nos a propostas como as de Laurent Jullier e Michel Marie em *Lendo as imagens do cinema* (2009), de Francis Vanoye e Anne Golliot-Leté em *Ensaio sobre a análise fílmica* (1994), de Noel Burch em *Praxis do cinema* (1992) e de David Bordwell e Kristin Thompson em *Film art* (1997). São referências que poderiam ser consideradas canônicas e que partem de alguns princípios em

⁴ No original: “Disinterested, formal considerations of art —analyses of aesthetic objects as things that have no relation to the viewer’s or reader’s body— are absurd. They are theoretical evasions born of fear, the fear of sexual desire itself [...]. The thought that pornography can be aesthetic and arousing remains dangerous even today because it forces an admission that human beings are body subjects and that the old division between man as more-mind-that-body and women as more-body-than-mind is nonsense”.

comum. Em primeiro lugar, buscam “ler” o filme, tomando um modelo linguístico para a análise. Além disso, privilegiam claramente o cinema narrativo como matriz para estabelecer os critérios de análise e pensam em termos do cinema como “filme”, ou seja, têm em mente uma obra definida também pela sua materialidade. Jullier e Marie, por exemplo, afirmam que “Na verdade, uma fração da linguagem cinematográfica permanece constante para além das épocas e das culturas, sobretudo quando se trata de um filme narrativo” (2009: 16). Já Bordwell e Thompson propõem uma abordagem que enfatiza “o filme como *um todo*. Os espectadores experienciam o filme inteiro e não em pedaços” (1997: ix).⁵ Tais “manuais” de análise fílmica retiram do cinema narrativo de longa-metragem os termos (poderíamos dizer, as “ferramentas”) a serem utilizados. Esse instrumental pode ser útil quando pensamos em filmes narrativos. Mas e quando nos deparamos com obras caracterizadas por uma ênfase na performance a despeito da narrativa, marcadas por interrupções e repetições (elementos valorizados por Agamben nos filmes de Debord, cabe lembrar)?

Peter Lehman, a esse respeito, nos indaga: “Não seria tão disparatado sugerir que um longa pornô destinado a sala de cinema estrutura seus significados e prazeres de maneira semelhante ao musical hollywoodiano quanto foi, trinta ou quarenta anos atrás, sugerir que um *western* de John Ford poderia ter o mesmo nível de qualidade artística, sofisticação, estrutura e complexidade de uma peça shakespereana?” (2006: 2).⁶ Lehman convida para que aproximemos pornografia e cinema. Ele diz: “Devemos estudar pornografia para termos uma história completa do cinema. O pornô tem sido parte da história do cinema desde a era muda e não há, pelo menos até agora, nenhum

⁵ No original: “*the whole film* [ênfase no original]. Audiences experience entire films, not snippets”.

⁶ No original: “Isn’t it just as preposterous to suggest that the theatrical porn feature structures its meanings and pleasures similarly to that of the Hollywood musical as it was thirty to forty years ago to suggest that a John Ford Western could attain the level of artistry, sophistication, structure, and complexity of a Shakespeare play?”.

sinal de que vá desaparecer” (2006: 14).⁷ Se, por um lado, o pornô realmente atravessa a história do cinema, por outro lado, essa mesma história —e mesmo a ontologia da imagem cinematográfica— passa por profundas revisões. A pornografia audiovisual abandona cada vez mais qualquer impulso narrativo a ponto de não fazer mais sentido a aproximação com o filme musical proposta por Lehman. Transformações tecnológicas acarretam mudanças nas formas de fazer e consumir o pornô.

A pornografia audiovisual migra, a partir dos anos 1980, da tela grande para a telinha. O VHS, o DVD e, mais contemporaneamente, a internet, se tornaram a forma hegemônica de produzir e consumir pornografia. Com isso, fragmentação, dissolução da narrativa, espectadorialidade marcada por relativo isolamento e privacidade desestabilizam o texto que a análise filmica tradicional melhor se propõe a ler. As leituras semióticas que privilegiam o texto enfatizam uma atitude “desinteressada”, “analítica”, que não dá conta do fenômeno pornográfico. Susanna Paasonen corrobora essa ideia ao dizer que “junto a, e não ao invés de, perguntar o que as imagens [pornográficas] significam e em quais convenções elas se baseiam, podemos perguntar o que elas produzem, como funcionam e o que permitem em termos de experiência espectadorial” (2004: 280).⁸ Assim, o trabalho espectadorial parece ser melhor entendido não em função de ferramentas analíticas semióticas, mas através de um novo arsenal de abordagens que privilegiam o interesse e o engajamento corporal e afetivo.

O que nós temos, então, é a possibilidade de entendermos a pornografia não apenas a partir do afeto no sentido visceral, como propõe certa inflexão teórica

⁷ No original: “We should study pornography so that we have a complete history of the movies. Porn has been part of film history since the silent era and there is, to say the least, no sign that it is about to disappear”.

⁸ No original: “In addition to, or rather than, asking what these images mean and what representational conventions they draw on, one can also ask what they effect, how they work and what they afford in terms of viewer experience”.

(Brian Massumi sendo o paradigma mais perfeito dessa abordagem), mas como forma. Propomos, na esteira de Eugenie Brinkema (2014) no livro *The forms of the affects*, pensar, por exemplo, o asco, o disgust, “des-gosto”, como uma forma disciplinar que é parte de um projeto civilizatório controlador dos impulsos —nada há de maior mal-gosto do que o excesso. Jacques Derrida, em sua crítica ao julgamento estético de Kant problematiza a “boca kantiana” que busca depurar o gosto estético através do idealismo, mas que também se abre para aquilo que não consegue digerir e que retorna como vômito. O repugnante, asqueroso é o que excede na representação do objeto. O prazer do asco vem exatamente do excesso de prazer sensível, é a forma que o prazer sensível encontra para digerir o juízo estético (Derrida, 1981). Daí essa imagem paradoxal da “vontade de vomitar”: como desejar aquilo que repugna? A boca, então, torna-se lugar de pensar o gosto, o des-gosto e, ainda, a degustação. A boca é uma forma estética por excelência. O que faz, então, essa forma-boca, na pornografia audiovisual? Ao mesmo tempo imagem “da boca” e do que ela faz sexualmente e caixa que produz som, a boca parece ser um ótimo ponto de partida para pensarmos audiovisualmente.

Imaginemos um gesto comum na performance pornô *mainstream*: a *spit bridge*, a ponte de cuspe que se forma durante o sexo oral quando um pênis ou uma prótese são inseridos no fundo da garganta e retirados rapidamente. O cuspe é uma espécie de evisceração de um excesso, tanto de força quanto de poder, sobre o corpo alheio. A boca expele a secreção como que atestando o “mau gosto” da prática. Mas esse excesso também retorna como promessa: é lubrificante. A boca produz e expele a saliva, que se torna, ao mesmo tempo, aquilo que não mais se quer, por isso excretado, e também aquilo que facilita a prática da feleção ao fornecer lubrificação. Quando relacionada à feleção profunda, a saliva vem acompanhada de engasgos e engulhos, de “vontade de vomitar”. Às vezes, esse cuspe remete à forma do esperma (ver Figura 1). Ou

seja, transita entre o abjeto e o fascinante, entre o que se deseja e o que repulsa.



Figura 1. Sasha Grey em cena de felação profunda em Tommy Gunn (ao fundo, Rachel Roxxx). *Neighbor Affair* (Remasterizado, 2018). Naughty America.

O cuspe pode socialmente ser visto como signo de “má educação” (não cuspa no chão!) ou mesmo de violência (pensemos no acinte que é uma cusparada na cara). Como excreção, é algo a ser escondido, retirado da visibilidade do espaço público. Na pornografia audiovisual, no entanto, não raro vemos cenas em que uma pessoa cospe na boca de outra. Não se trata da intimidade de um beijo, mas de uma distância calculada entre os corpos, que é transposta por outras espécie de “ponte de cuspe”, o ato mesmo de cuspir. Diferentemente dos *money shots* (gozo masculino final, geralmente sobre o rosto ou seios, cuja exterioridade serve para confirmar o prazer do homem), esse cuspir se dá em algum momento ao longo do ato sexual e independe do gênero. Pode reforçar uma ideia de dominação, mas, também, sugerir uma contraditória intimidade

que se dá pela existência, como dito anteriormente, de uma distância entre os corpos. O cuspir se torna efetivamente uma ponte. É interessante notar, ainda como algumas dessas práticas pornográficas acabam circulando e sendo apropriadas pelo cinema. Basta nos remetermos ao filme recente de Sebastián Lelio, *Desobediência* (*Disobedience*, 2017), em que Rachel Weisz cospe na boca de Rachel McAdams durante uma cena em que suas personagens fazem sexo (ver figuras 2 e 3).



Figura 2. Sasha Grey cospe em Rachel Roxxx. *Neighbor Affair* (Remasterizado, 2018).
Naughty America.



Figura 3. Ronit (Rachel Weisz) cospe em Está (Rachel McAdams). *Desobediência* (Sebastián Lelio, 2017). Fotografia do filme. Digital.

Não por acaso trazemos duas imagens de Sasha Grey para esta discussão. Grey, atriz pornô dos 18 aos 21 anos, foi uma das mais icônicas estrelas da indústria pornográfica estadunidense na primeira década do século XXI. Em 2009 ela abandona a indústria pornô audiovisual e faz uma das mais impressionantes transições de carreira já vistas. Atriz hollywoodiana (*Confissões de uma garota de programa* [The Girlfriend Experience], 2009), autora de três romances (a série *The Juliette Society*), DJ, produtora musical, artista. Conhecida por performances ousadas e por uma atitude autorreflexiva, Grey epitomiza a falta de distinção entre pornô e arte. Em seu livro *The Juliette Society* escreve sobre como passou a amar ser esporrada no rosto. Como passou a gostar do gosto do esperma em sua boca:

Eu gosto de adivinhar o que ele comeu no café da manhã, no almoço, no jantar e lanche pelo sabor e pelo cheiro [de sua porra]. Salgado, amargo, doce, azedo e defumado. Cerveja, café, aspargos, banana, abacaxi, chocolate. Pela textura e consistência. Às vezes é ralo como clara de ovo mal cozida, às vezes é espesso e empelotado feito semolina, às vezes é tudo ao mesmo tempo. Algumas vezes é liso como xarope para tosse, que é como eu gosto mais porque desce fácil (Grey, 2013).

Grey degusta o esperma. A porra se recusa a ser imobilizada e se confunde com os gostos cotidianos, desterritorializa-se para se confundir ao alimento. A boca se torna um espaço de transformação, de passagem. Deixa de ser receptáculo (no livro, Grey afirma que, de início, odiava receber o gozo no rosto) e passa a ser lugar de experimentação.

Assim poderíamos pensar a boca de Sasha Grey: espaço de experimentação. Não apenas pela sua evidente perícia na prática, a se julgar pela reação de seus parceiros de cena, mas pelo (n)ela também (se) transforma. A respeito de sua participação em vídeos pornográficos, queremos aqui pensar um elemento pouco explorado nas discussões sobre o pornô audiovisual: o som. Conhecida por seus gritos, grunhidos, palavrões, Sasha Grey leva espectadores e espectadoras, parceiros e parceiras de cena —mas, especialmente, os parceiros— a estremecerem quando a ouvem. Não são apenas respostas clichês, de incentivo ao ato e de reforço ao ego. São sons irritantes, agudos, xingamentos e remissões ao abjeto que habita seu corpo: “Fuck my dirty ass, fuck my shit hole” (Fode meu cu sujo, fode meu buraco de cagar). Essa performance vocal é quase uma paródia dos gemidos e apelos que caracterizam a maior parte da pornografia mainstream.

Não se trata de um ato de autodepreciação em que Grey, em posição submissa, se reduziria a um amontado de orifícios a serviço do prazer masculino. O que acontece com essas expressões de “mau gosto” enunciadas de forma dissonante é a criação de um ruído que desestabiliza a relação entre espectador/a, imagem e fantasia. Várias cenas com Grey são enquadradas em um cenário de submissão de sua parte (ver figuras 4 e 5). Contudo, tal cenário é turvado por sua performance vocal, que enfatiza a ironia (não há nada de sujo em seu corpo na imagem).



Figura 4. Sasha Grey, Jerry e Scott Nails. *Control 4* (Dir. Robby D, 2006). Digital Playground. Digital.



Figura 5. Sasha Grey, Mr. Pete e Tony T. *Nurses* (Dir. Robby D, 2009). Digital Playground. Digital.

Assim, a estranheza da performance vocal de Grey diz respeito não só à qualidade ruidosa de seus gritos e grunhidos e expletivos. É também a estranheza de produzir, ao mesmo tempo, excitação e distância, interesse e

desinteresse, sem, necessariamente, cancelar a possibilidade de um prazer “não estranho”.⁹

Em *Nurses* (Dir. Robby D., 2009) vemos, em cena com Jenna Haze e Evan Stone, uma radicalização desse princípio colocado pela performance vocal de Grey. O jogo da cena é colocar Stone, paciente internado com uma Barbie empalada em seu ânus, ao lado de Haze, enfermeira que diz adorar enfiar coisas no cu. No diálogo cômico que serve de prólogo ao sexo, Haze confessa gostar de todo tipo de pau e passa a arrolar toda uma tipologia que inclui paus, dildos e outros objetos. Há, obviamente algo de *queer* nessa fome por pau, algo que anuncia um desejo que excede a possibilidade de ser satisfeito pelo homem heterossexual médio (não surpreende a reação espantada de Stone ao ouvir a confissão), já que o pau pode ser substituído por qualquer coisa. Mas o que chama a atenção, no contexto de nossa discussão, é como, nessa cena, a montagem fragmenta o ato sexual, cortando abruptamente entre diferentes posições. O que dá algum sentido de continuidade são os gemidos, palavrões, súplicas e ordens emitidos por Haze. Ela é, de certa maneira, a *metteuse-en-scène*, vocalizando, de forma semelhante a Grey, o que Stone deve (ou não) fazer. Trata-se de pensar a continuidade não em chave narrativa, mas sensorial; o que guia nossa atenção é a voz de Haze.

Se, por um lado, a partir do instrumental da análise fílmica tradicional o que seria enfatizado em relação a essas vocalizações seriam elementos como a sincronia entre som e imagem e a ausência de trilha sonora musical que reforçariam o caráter imediato e realista dos vídeos, por outro lado, a busca por entender como se forma e estrutura a força afetiva da voz da performer pode

⁹ Um exemplo contrário que talvez ajude a esclarecer a argumentação sobre o “estranho” estranhamento causado pelos gritos de Sasha Grey (que repelem e excitam de maneira que um polo não elimina o outro) pode ser visto nas cenas de sexo lésbico do pornô mainstream. Não há nada de “estranho” no uso de longas unhas (naturais ou postiças) por parte das atrizes. Contudo, causam, na espectadora lésbica, uma repulsa que elide a fantasia, diante da penetração. Para uma discussão sobre sexo e repulsa na cultura popular ver o terceiro capítulo de *Beyond Explicit: Pornography and the Displacement of Sex* (2014), de Helen Hester.

apresentar outras questões produtivas. A boca se recusa a ser apenas órgão reprodutor da linguagem. Há algo de irônico, claro, em pensar a boca como órgão reprodutor, a não ser quando ela se coloca a serviço da mímese. A boca também pode recusar o bom gosto, a disciplina oral. A boca nos faz lembrar de sua relação direta com o ânus e com as dobras do corpo. A boca como forma aberta.

Se, de acordo com Susana Paasonen, é necessário que busquemos algum “conhecimento do apelo visceral do pornô como algo inseparável de seus meios de produção e de distribuição” (2011: 19).¹⁰ Poderíamos acrescentar que, também é algo inseparável da sua forma. Assim, à pergunta inicial “o que nos dá a conhecer a imagem pornográfica” podemos, então, lançar a mais provisória das respostas: a forma dos afetos. Eugenie Brinkema (2014) critica, com razão, abordagens sobre os afetos nas artes (e no cinema, em particular) que ressaltam apenas o seu caráter não-linguístico e visceral. Brinkema defende que, ao invés de pensar o afeto como uma “intensidade X mágica e misteriosa que escapa a significação” (2014),¹¹ a busca seria, então, por entender como os afetos se manifestam em formas específicas. É quando, diante da imagem que demanda a mais “interessada” das reações, que se torna ainda mais explícita a necessidade de entendermos que formas esse interesse assume.

Referências bibliográficas

Agamben, Giorgio (2007). “O cinema de Guy Debord” em *Blog Intermédias*, 11 de julho. Disponível em: <http://intermedias.blogspot.com/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>. (Acesso: 23 de julho de 2018).

_____ (2012). “Elogio da profanação” em *Profanações*. São Paulo: Boitempo.

¹⁰ No original: “Knowledge of the visceral appeal of porn as inseparable from its media of production and distribution”.

¹¹ No original: “Some magical mysterious intensity X that escapes signification”.

- Bordwell, David y Kristin Thompson (1997). *Film art*. New York: The McGraw-Hill Companies.
- Brinkema, Eugenie (2014). *The Forms of the Affects*. Durham, NC: Duke University Press (e-book).
- Burch, Noël (1992). *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- Derrida, Jacques (1981). "Economimesis" en *Diacritics* 11, número 2, verano. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Grey, Sasha (2013). *The Juliette Society*. Rio de Janeiro: LeYa (e-book).
- Hester, Helen (2014). *Beyond Explicit: Pornography and the Displacement of Sex*. Albany: State University of New York Press.
- Hustvedt, Siri (2016). *A Woman Looking at Men Looking at Women: Essays on Art, Sex, and the Mind*. Nova York: Simon & Schuster.
- Jullier, Laurent y Michel Marie (2009). *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Senac.
- Lehman, Peter (2006). "Introduction" en Peter Lehman (editor). *Pornography: Film and Culture*. Rutgers University Press.
- Kant, Immanuel (2002). *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Massumi, Brian (2002). *Parables of the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press.
- Mulvey, Laura (2006). *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Londres: Reaktion Books.
- Nietzsche, Friedrich (1998). *Genealogia da moral: uma polémica*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Paasonen, Susanna; Ramayana Lira y Alessandra Brandão (2014). "Pornographies: an interview with Susanna Paasonen" en *Crítica Cultural*, volume 9, número 2, julho-dezembro.
- Paasonen, Susanna (2011). *Carnal Resonance: Affect and Online Pornography*. Cambridge: MIT Press.
- Schopenhauer, Arthur (2000). *O mundo como vontade e representação. III Parte*. São Paulo: Nova Cultural.
- Sontag, Susan (2015). *A vontade radical: estilos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Vanoye, Francis y Anne Goliot-Lété (1994). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus.

* Ramayana Lira de Sousa é professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem e do Curso de Cinema da Universidade do Sul de Santa Catarina. É vice-presidente da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Co-organizou três livros e publicou capítulos e artigos em revistas acadêmicas na América Latina, Estados Unidos e Europa. E-mail: ramayana.lira@gmail.com