



## Corpos Feitos para Reluzir<sup>1</sup>

Emerson da Cunha de SOUSA<sup>2</sup>  
Antonio Wellington de OLIVEIRA JUNIOR<sup>3</sup>  
Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

### Resumo

De que formas a iluminação das imagens pornográficas fala sobre seus aspectos políticos estéticos, seu engajamento como ferramenta de um sistema, como dispositivo ideológico? Não de forma semiótica, não a luz como signo, mas como elemento plástico que influencia os desejos e as formas de olhar e desejar o corpo e o sexo, as sensações. Nesse caso, a pornografia se coloca menos como conteúdo transgressor moral que como um dispositivo que atende a certas demandas de um regime de poderes constituídos.

### Palavras-chave

Comunicação; Pornografia; Vídeo; Estética; Modernidade.

### INTRODUÇÃO

Os corpos *BelAmi*<sup>4</sup> são feitos para reluzir.

Thomas e Peter se arranjam sexualmente de forma fácil, sem incômodos. Há entre eles certa cumplicidade, um afeto, um conhecimento. Um reconhecimento de corpos, como se soubessem, *naturalmente*, os locais, os caminhos, os toques, os pontos fracos do corpo do outro; há uma cumplicidade sexual, algo que os localiza mais do que simples atores pornô. Eles parecem se conhecer. Um jogo sexual que mistura sedução e brincadeira, um desejo familiar, familiarisco, familiarizado. Provavelmente já transaram em outras cenas, performatizaram juntos. Não seria algo incomum, ou improvável.

“Thomas” e “Peter” são personagens indefinidos: podem compor uma dupla qualquer de rapazes – ou de homens? –, atores contratados pela produtora pornô de filmes

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 04 – Comunicação Audiovisual do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 14 a 16 de junho de 2012.

<sup>2</sup> Estudante mestrando da Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (UFC), membro do Laboratório de Investigações em Corpo, Comunicaç [emersoncsousa@gmail.com](mailto:emersoncsousa@gmail.com)

<sup>3</sup> Orientador do trabalho. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (UFC).

<sup>4</sup> Ver [www.belamionline.com](http://www.belamionline.com).



homoeróticos *BelAmi*. Produtora leste-europeia com contratação de 304 modelos pornôs em sua história<sup>5</sup>, a *BelAmi* trabalha com uma espécie de rodízio entre seus contratados: os rapazes encenam e transam com seus companheiros mais de uma vez, em duplas, trios e orgias, repetidas vezes, de novo e de novo. Ao transarem, portanto, parecem se rever, se re-tocar, se re-penetrar outras vezes. Quando entram novos rapazes, esses parecem estar a serem recebidos dentro de um grupo já distinto, conhecido. Formado.

A cumplicidade *afetiva* é uma marca na performance sexual desses rapazes: parecem amigos, conhecidos, parceiros, colegas: afins e íntimos. Isso se deixa observar pelas cenas, pela ação sexual. Pode vir também no olhar, que parece trocado, no beijo, que parece quente, no riso de quem parece se sentir seguro e à vontade. Nesses pontos, esse afeto parece reluzir. Mas – ainda – não é desse tipo de *reluzir* que gostaríamos de problematizar aqui, neste texto. É sim de um reluzir plástico, próprio da fotografia e da iluminação das cenas *BelAmi*, nas quais os corpos masculinos e jovens são feitos para tal. Um reluzir que coloca em cena e dá lugar ao afeto, mas que não é feito necessariamente para tal. *Um reluzir que também afeta o próprio olho e o olhar do espectador. Ou seja, um reluzir que é afetivo também ao olhar do observador<sup>6</sup>, que cria nele afecções e relações, pedagógicas, políticas e estéticas. A possibilidade de um olhar. Queremos observar esse reluzir a partir de uma noção não narrativa, mas principalmente estética e política.*

### 1. Uma estética da luz

Thomas e Peter não transam no escuro, nem à noite. Parecem sempre ter acabado de acordar, logo pela manhã, quando decidem se conquistar, se seduzir, para transar e, então, gozar. Parecem estar em casa, à vontade, pela manhã. Tudo está sempre iluminado: o sol a pino, que adentra a casa – a locação – de paredes e tetos de vidro, com várias janelas e aberturas. O lençol que recobre o colchão em que transam é branco. Eles se insinuam numa varanda iluminada de sol de meio-dia. E o sofá no qual se acariciam e fazem as preliminares é, também, branco.

---

<sup>5</sup> Acessar [www.belamimodels.com](http://www.belamimodels.com) para ver a lista de atores contratados pela produtora desde o início de suas produções.

<sup>6</sup> Preferimos utilizar aqui o termo “observador” no lugar de “espectador”, pois entendemos como observador aquele que tem a possibilidade de ver, de compreender através do olhar, mas dentro de uma série de limitações e formas de disciplinamento do olhar, ou seja, dentro de um regime de visão que cria formas de ver e formas de sentir através do olhar e de que como o corpo se coloca ao olhar. Sobre a proposta e a opção por essa distinção, ver Crary (1990, pp. 5-6).



Seus corpos também são brancos. Peter e Thomas podem ser loiros, um loiro e um moreno, ou dois morenos: mas sempre brancos. Sem pelos. Depilados, ou naturalmente despelados. Sem manchas, sem espinhas, sem cortes, sem marcas. Corpos musculosos, delineados, secos: superfície por onde a luz pode caminhar e afectar. Assim meus olhos, olhos espectadores, podem passear pelos seus corpos e sexos sem se deixar temer por brechas, sombras ou manchas. Prazer estético de uma assepsia.

\*\*\*

Uma das principais características das produções da *BelAmi* é que elas insistem por uma estética, uma plástica da luz. Não em contraponto ao escuro, para criar sombras e delinear, mas para que todo o ambiente seja bastante iluminado, quase asséptico, limpo. Não é uma questão que parta apenas da iluminação de estúdio, mas a própria locação, o corpo dos atores, até mesmo os sons, que são *feitos para ser bem iluminados*, como quando se pede uma casa em que se aproveite o máximo da luz natural. Objetos brancos, muitas janelas e varandas, cômodos amplos e espaçosos, sem muitos obstáculos. Ambientes abertos e iluminados, piscinas que refletem os raios de sol. Nesse ambiente, os corpos são feitos para *reluzir, brilhar*, para que *nenhum* detalhe fique de fora da gravação e da edição, e da imagem sensível: detalhes de corpos sexuais. A nosso ver, essa opção parte não apenas de uma questão fotográfica, mas é parte do processo produtivo das gravações e talvez mais: indique ou sugira uma forma de sentir o prazer e o corpo masculino pelo observador pornô, a partir da luz, ou ausência de escuridão/escuridões.

Isso me remete a questão proposta por Didi-Huberman (2011) sobre os holofotes da sociedade contemporânea. Iluminações panópticas, que tudo quer por a ver, a observar: a vigiar. Uma iluminação que deseja colocar seus objetos – ou corpos – em cena, em voga. Mas, para quê tanta luz? Não é apenas uma questão de ordem plástica, mas nos parece também política: há muita luz para iluminar um ambiente que é, *a priori*, escuro, sem recursos de iluminação. A necessidade de luz acontece quando se deseja, ao fundo, não mostrar tudo de um local, mas quando se deseja *esconder* a escuridão de um local. O excesso de luz parece uma necessidade de uma economia produtiva em que trabalham pessoas – subjetividades e visões – habituadas ou traumatizadas por alguma escuridão ampla, que esconde, maquia. Ou que estão acostumadas e se sentem à vontade em espaços de ampla iluminação e visibilidade. É uma iluminação *artificial*, não apenas pela presença de luzes e fontes de luz especiais, e de rebatedores profissionais, mas pela criação de um espaço que sirva e que se apresente *belo* diante de tanta luz.



Essa iluminação dialoga com o principal fim da imagem pornô, tal seja, *explicitar*. Colocar em ação, mostrar, apresentar, hipermostrear através de uma iluminação que deixe tudo à vista, mas também de closes nas genitálias, nos sons editados para parecerem mais altos, como se se os escutasse ao pé do ouvido.

## 2. O visível na imagem pornô

É inerente à imagem pornográfica clássica<sup>7</sup> a visibilidade dos corpos, a explicitação do sexo através das superfícies de pele e genitálias, línguas e toques. Ziplow (1977, pp. 31-33 apud ABREU, 1996, pp. 96-98) já deixava claro em seu livro *The Film Maker's Guide to Pornography*, manual indispensável às produtoras pornôs, algo muito além de uma série de ações sexuais que se deveriam exibir nas películas pornográficas: ele trazia impregnado nesse discurso um regime de sensações e uma política visual pelo explícito, a partir do mecanismo de sempre por em vista à câmera e, portanto, ao observador, as penetrações, as lambidas, os beijos e o gozo – esse particularmente dentro do *money shot* ou *cum shot*<sup>8</sup> – ainda que essas ações, normalmente, no privado dos quartos e alcovas, não se ponha, necessariamente, para se ver. Além disso, são característicos das produções pornográficas o *close* e o *close-up*, justo os planos que colocam os órgãos genitais, os gemidos e as feições de prazer em ampliada visão ao espectador.

Abreu (1996) defende a pornografia como *representação do obsceno*, ou seja, a pornografia como representação ou narrativa visa deslocar para a visibilidade aquilo que está fora de cena: o sexo, a ação sexual, aquelas imagens que dizem respeito às ações íntimas e sexuais:

Nesse sentido, a pornografia é exatamente obscena porque carrega consigo todos esses atributos. Ela é uma efusão e uma provocação, ela diz a sedução e, com certeza, trai todas as regras, porque quer penetrar nos segredos. Transgressiva por definição, sua força mobilizadora, no universo das representações, é a revelação: trazer para a máxima visibilidade tudo o que puder encontrar. Operando na ambiguidade fora de cena/dentro de cena, a pornografia talvez possa ser entendida como um discurso veiculador do obsceno: exhibe o que deveria estar

---

<sup>7</sup> Como imagem pornográfica clássica, podemos pensar a imagem pornô comercial, feita por produtoras, pensada por diretores, realizada de maneira industrial massiva, que tem como precursor narrativo o cinema pornográfico surgido no início dos anos 1970. Para mais sobre uma história do cinema pornô, ver Abreu (1996, p. 63 ss.).

<sup>8</sup> Segundo a ordenação de ações proposta por Ziplow, *money shot* ou *cum shot* se trata da imagem, do plano em que o gozo masculino é apresentado para a câmera pornô, como forma de mostrar o consentimento da ação e uma espécie de clímax, de finalização de um ritual sexual ou da narrativa pornô, baseada nas ações de corpos. Ziplow inclusive chega a dizer que não existe filme pornô sem essa tomada. Se isso se torna paradigmático na imagem comercial clássica, observamos, no entanto, que na pornografia caseira ela não é necessária ou obrigatória, uma vez que o pornô caseiro se assenta em outro regime estético, a saber, muito mais próximo do registro e das marcas técnicas de produção do que pela máxima visibilidade das cenas, dos corpos e dos órgãos genitais.



oculto. Espaço do proibido, do interdito, daquilo que não deveria ser exposto. A sexualidade fora de lugar. (p. 19)

No fundo, o grande trunfo da imagem pornográfica é o por em vista; é essa a lacuna que traça com o sexo, através da qual dele descola como existência. Ao contrário do sexo privado, caseiro, íntimo, feito encerrado em um cômodo de portas trancadas, ou num ambiente em que se define muito bem quem entra, quem participa e *quem vê*, a pornografia sugere que essa ação – ou a reprodução imagética dessa ação – seja posta em vista. Isso configura uma série de deslocamentos visuais do sexo, ou seja, o sexo, para ser pornográfico, deve ser recriado, reestabilizado esteticamente e ritualmente. Não sei se se trata de uma mudança total e indiferente à própria ação sexual, ou se, a esse ponto, dentro de uma pedagogia sexual e perceptiva que historicamente a pornografia tem traçado em nossos corpos e imaginários, é ainda possível discernir uma ação sexual íntima de uma ação sexual pornográfica. Além das genitálias estarem sempre em exposição, em *close*, à disposição de um olhar, de um toque do olhar com a tela – e então as áreas genitais devem ser expostas, colocadas a ver, explicitadas, ao contrário do coito fechado e íntimo.

\*\*\*

Dentro do projeto de modernidade, ser real é necessariamente ser visível, por à vista. O indivíduo moderno precisa ocupar seu lugar político através da visibilidade, ou seja, de quanto visível pode se apresentar e de que formas o faz. As ciências buscam por evidências para tornar visível um objeto. Na modernidade, visibilidade significa ocupar um espaço no real: estar no real, portanto, ser real. O corpo humano precisa ser também visibilizado, através das primeiras experiências biométricas do século XIX até as câmeras atuais que podem percorrer os vasos e aberturas humanas ou as projeções em 3D de nossos órgãos e dos fetos nas gestantes. Não apenas o corpo fisiológico, mas também as diferentes manifestações desse corpo: o corpo humano é um dos primeiros – senão o primeiro – elemento a ser foco de devoção dos primeiros cinematógrafos: os humanos monstros dos circos dos horrores; os corpos na sua sexualidade; os corpos no trabalho, organizados (BAECQUE in COURTINE, 2008). A pornografia faz parte dessa história, quando os cinematógrafos do final do século XIX e início do século XX se dispunham a gravar mulheres e rapazes fazendo sexo e apresentavam essas imagens em casas de especializadas de prostituição feminina. Eram os chamados *stag films*.

Desse ponto de vista, a pornografia pode ser vista como transgressora pelo seu conteúdo, mas, esteticamente, ela parece atender ou seguir orientada à política de



visibilidades do projeto moderno. *Esteticamente* no sentido da própria imagem, dentro da perspectiva clássica, a partir de sua fotografia, de sua iluminação, dos movimentos e aproximações de câmera, seus focos e recortes, seus planos; mas também no sentido mais contemporâneo, como propõe Rancière (2009), em que a *aesthesis* – as formas de sensibilidade, os meios através dos quais sentimos e percebemos – está imbricada com política, quando define, ratifica, dialoga ou reinventa as formas de sentir no mundo, ou seja, como a pornografia orienta os sentires e as sensações de prazer, de sexo, do corpo a partir das ligações que tece com o corpo do espectador.

A política do visível – desse visível dos corpos, marca de uma perspectiva de superfície – supõe que haja olhar, mas que haja, antes de tudo, luz. Luz que não marque sombras ou contornos, não uma luz que dialogue ou se defronte com a sombra, mas uma luz que deslize, que deixe ver e perceber os meios, entremeios, superfícies, buracos e abismos; que deixe reluzir corpos, sorrisos, toques, beijos. Uma luz que corte e entrecorte todo o estúdio, toda a locação, luz artificial ou luz natural, que adentre pelas janelas, portas, varandas, e que insinuem o desejo, um desejo que se dá não pelo esconder, mas através do ver. Um desejo pelo explícito. A própria chamada limpeza da imagem, através das quais as marcas dos corpos são escondidas ou amenizadas, trabalham com a noção de retirada de escuros, de rachaduras e de buracos na superfície epitelial: sem cravos, ou manchas, ou pelos.

A imagem pornográfica clássica e comercial, portanto, traça sua coerência visual e narrativa no uso das luzes, ou melhor, ela precisa das luzes para se fazer explícita, para dar a ver. Luzes muitas, luzes irradiantes e luzes quentes. Também luzes dos céus, dos deuses, natural, luzes de panteões de mitos, e dos seres a serem mitologizados. Faz parte de sua política.

\*\*\*

Não à toa, nos referimos aos personagens *BeLaMi* como mitos, seres contemporâneos mitologizados, participantes de um panteão virtual (porque distante, longínquo) de deuses em que o eixo norteador é o belo. As imagens desses corpos guardam o poder de culto das antigas religiões, tais quais também o fazem os corpos na publicidade, nas telenovelas e no cinema: corpos a serem desejados, a serem seguidos, a serem idealizados, cujo leve toque ou aproximação é dado através das imagens superficiais do vídeo, da televisão e da fotografia<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Sobre uma poética e uma lógica da superficialidade na imagem técnica, ver Flusser (2008).



Esse valor de culto tem referência ao desejo de ter próximo do próprio corpo a imagem, ou seja, de ter, a partir da imagem, e do meio, o corpo apresentado ou remetido (dentro de uma perspectiva documental e realista) que tanto se deseja ter<sup>10</sup>. Se na Antiguidade as estátuas pagãs serviam como que para presentificar divindades, realizando materialmente essa aproximação – em especial ao olhar, muito mais do que ao tátil, já que muitas das vezes essas imagens eram veneradas, mas não tocadas –, nas atuais produções midiáticas, tais quais o vídeo e as imagens ao vivo da TV e da internet, o importante é trazer para próximo do corpo do observador – através da visão próxima aos monitores ou das mãos que literalmente carregam a imagem a partir de seus meios, com celulares e tablets – o corpo de alguém e de pessoas e de personagens que estão longe, temporal ou espacialmente, corpos que precisam ser tocados pelo olhar: uma imagem virtual. “Dia a dia, impõe-se gradativamente a necessidade de assumir o domínio mais próximo do objeto, através de sua imagem e, mais ainda, em sua cópia ou reprodução” (BENJAMIN, 1975, p. 15).

Além disso, o olhar humano sempre busca, nos procedimentos tecnológicos, alguma magia, algo que o afete de forma aquém do imagético, o que faz com que essas imagens, as imagens desses corpos e desses rapazes, carreguem algo de mágico, de mítico. Benjamin nos remete a uma magia da fotografia, que ampliamos para a série de tecnoimagens que tanto nos rodeia e nos afeta:

(...) a técnica mais exata pode dar pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. (Benjamin, 1987, p. 94)

### **3. A pornografia dentro de uma Pedagogia das Sensações**

---

<sup>10</sup> A organização corpo-meio-imagem é central no pensamento de uma “antropologia da imagem” proposta por Belting (2007). A imagem estaria impregnada no meio, tantas vezes invisibilizado ou tornado transparente (como o vídeo, o cinema e a televisão) e remeteria a um corpo, também colado e presentificado à imagem. No caso da pornografia comercial, dentro da discussão proposta nesse parágrafo, o meio (vídeo) é invisibilizado para tornar a imagem ainda mais verossímil ou mais próxima aos corpos sexuais ali apresentados; os corpos parecem colar à imagem, que cola nos monitores eletrônicos, que parecem colar ainda mais (tátil e visualmente) ao corpo de quem consome e assiste pornô. Na pornografia caseira, as imagens carregam as marcas de suas técnicas e tecnologias, e o corpo também se apresenta afetado por essas condições (na iluminação, no posicionamento da câmera, na qualidade e no recorte da imagem), mas também para, de alguma forma, atestar a concretude daquele corpo e realizar uma aproximação com o observador mais que plástica ou imagética, mas aproximar o sujeito daquela imagem ao sujeito cotidiano.



A luz vibrante e tátil que incide sobre os corpos de Thomas e Peter – e de todos os demais modelos da *BelAmi* – corresponde ou ratifica ou remete, a nosso ver, *plasticamente*, a uma prerrogativa da própria imagem pornográfica, tal seja, colocar em evidência o corpo sexual, através de sua superfície, dos *closes* genitais e da ratificação do realismo da ação pela cena do gozo. As luzes, assim, participam de e constroem uma plasticidade própria do cinema e do vídeo pornográficos, para dizer seu lugar, para ocupar um espaço, principalmente no que concerne a uma diferenciação à imagem pornô caseira, cheia de ruídos, espaços escuros, baixa iluminação, pequenos toques de luz nos corpos captados pela câmera<sup>11</sup>. Assim, os corpos dos rapazes da *BelAmi* não reluzem à toa, por um mero capricho. São corpos feitos para reluzir não apenas a si mesmo, mas para reluzir também (dentro de) um regime de imagens específico. Um regime de imagens que também parece ser hegemônico comercialmente na produção pornográfica.

Assim, podemos pensar como as luzes artificiais ou naturais que jorram por sobre os corpos da pornografia comercial participam de um regime político estético das nossas sociedades das grandes luzes e dos holofotes das passarelas de moda, das ruas controladas panopticamente e da propaganda política. Como ela atende a um chamado de poderes, ou seja, como ela também participa dos poderes dessa sociedade, e como ela, se por um lado transgride, também responde a determinadas expectativas. Pensamos então como a pornografia participa como dispositivo de uma *pedagogia das sensações*, ou seja, um regime estético de um conjunto de produções culturais que disciplinam o sentir e o prazer do homem moderno.

Entendemos pedagogia das sensações (informação verbal)<sup>12</sup> como processo em voga dentro das chamadas *narrativas de excesso*, a saber, a pornografia, o melodrama e o horror, como define Linda Williams (2004). São narrativas, histórias, produções que colocam em voga o corpo e suas sensações como principais elementos constituintes de uma encenação e de encarnação de valores morais, que devem ser transmitidos ao público espectador. Ou seja, os sentimentos, os pensamentos, os anseios, o

---

<sup>11</sup> Nesse caso, ousamos pensar na imagem pornográfica caseira alguma espécie de resistência estética face à pornografia comercial. Continuando na discussão sobre luzes de Didi-Huberman, ousamos então pensar as produções caseiras como *vaga-lumes*, ou seja, pontos de resistência de luzes intermitentes que se dispõem nos espaços escuros em contraponto ao regime de visibilidades proposta pela imagem (política) hegemônica das grandes luzes, dos holofotes, dos disparadores. No entanto, preferimos por não estender a discussão aqui, uma vez que nosso foco é apreender algumas características da pornografia comercial.

<sup>12</sup> Conceito pensado e argumentado por Mariana Baltar no minicurso "Excesso e Gêneros do Corpo nas Narrativas Audiovisuais", ministrado na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) em novembro de 2011, com base no pensamento da americana Linda Williams.





desenvolvimento da estória, as sensações e as próprias percepções do mundo são apresentados e desenvolvidos ao observador através da ação dos corpos dos personagens, dos corpos em cena, e através dos passeios da câmera sobre esses corpos: os *closes*, os *zooms*, os *travellings*. Fazem parte do projeto de uma modernidade que visa construir ou aprimorar as faculdades humanas em vista de um projeto universal do homem – de um homem racional, mas que também deve ter seus sentimentos e suas percepções domesticadas e disciplinadas, para que esse regime de sensações não faça ruir o projeto moderno de racionalidade.

O universo do pornográfico é sem dúvida uma dessas narrativas, que integra, junto com o melodrama e o horror, o que Linda Williams definiu como “gêneros do corpo”. São narrativas que se pautam no excesso (tendo, portanto, traços em comum, a despeito das diferenças internas) e lidam com o universo sensório-sentimental em dois níveis: como estratégia temática e estética no diálogo com o público, atuando através de um engajamento mobilizado pelo *pathos*; e como esfera de “pedagogização” de uma lógica sensacional e sentimental que se expressa ao lidar, via formatos narrativos associados ao gosto popular (retomando aqui a teorização de Martin-Barbero), com tensões e anseios da modernidade. (BALTAR, 2011, pp. 476-7)

São narrativas, ou melhor, são estéticas do corpo na imagem que ensinam o ser humano a sentir, a perceber, a chorar, a sentir medo, a sentir prazer e a gozar, a partir dos elementos estéticos e narrativos, principalmente incorporados na ação e na visão do corpo. Narrativas essas publicizadas e circuladas no cinema, na televisão, nas imagens estáticas dos cartazes e fotografias e nas transmissões de vídeo pela internet, que ensinam que formas o corpo (não) pode ou (não) deve assumir para dar vazão e dar a ver suas emoções, seus sentimentos. Uma política do olhar que envolve a domesticação dos sentires e de uma performance sensorial-imagética. Essa é uma necessidade do projeto moderno, uma vez que a modernidade visa construir o ideal de humanidade e, para tal, precisa distinguir ou designar meios de transmissão de valores também através da percepção. Na relação de verossimilhança proposto pela narrativa clássica aristotélica, é o corpo do espectador – e suas manifestações emotivas, eróticas e sexuais – que se pretende domesticar, ou melhor, disciplinar.

\*\*\*

“A noção de pedagogia das sensações procura dar conta das implicações (político-culturais e narrativas) de discursos que parecem compartilhar entre si estratégias comuns vinculadas ao modo de excesso. Essa matriz comum garante uma relação com o público pautada no *pathos* e em uma lógica de engajamento sensório-sentimental.



O pressuposto (e proposta para reflexão) é que essa lógica sensório e sentimental é igualmente fundante do projeto de modernidade, o que resulta no impulso pedagogizante do sensacional, presentificado a partir do fio condutor do excesso (são narrativas, portanto, que tem traços em comum, a despeito das diferenças internas). O excesso aparece como estratégia temática e estética no diálogo com o público, atuando através de uma lógica pautada no pathos. Mas ele é também elemento importante na esfera de ‘pedagogização’ de uma lógica sensacional e sentimental que se expressa ao lidar, via formatos narrativos associados ao gosto popular [...], com tensões e anseios da modernidade. De um lado, ‘ensinando/cristalizando’ sobre a experiência da modernidade a partir de um sensacional, mobilizando o universo dos estímulos [...] e, de outro, ‘domesticando’ o lugar do sensacional na modernidade (e aí, claro, bastante coerente com o tão apontado projeto moralizador dos ‘gêneros do corpo’).”<sup>13</sup>

\*\*\*

No projeto moderno, essas narrativas são o local para onde são relocadas as relações de afeto, de fé, relações estéticas, do sentir, do passional, do emotivo. De alguma forma, essas narrativas guardam antropológicamente, na modernidade, o local do místico e do sagrado das antigas sociedades tradicionais, nas quais as religiões de cultos pagãos ou a mais recente religião católica teciam regimes de aproximação da imagem com a esfera do sagrado. Há um processo de deslocamento das pulsões de paixão, de afeto, de crença e de fé, para as imagens que, assim como os ídolos pagãos e as marcas do corpo de Cristo<sup>14</sup> e, mais tarde, as próprias imagens dos santos católicos, presentificavam o real, ou seja, participavam já de um regime de visibilidade em que a presencialidade também era necessária. No caso da modernidade, é a imagem quem vai atestar essa presença.

O mesmo contexto formado ao longo do século XIX aponta para a profusão de narrativas que se estruturam com base no excesso como vetor de apelos e estímulos ao universo sensório-sentimental, narrativas de naturezas e premissas muito distintas mas que encontram na predominância de uma certa lógica de visualidade um dos pilares de seu “convite às sensações”. (Baltar, 2011, p. 476)

\*\*\*

<sup>13</sup> O presente trecho é retirado do texto “Pedagogia das Sensações” publicado no sítio [www.nexuff.blogspot.com](http://www.nexuff.blogspot.com), no dia 30.11.2010, endereço eletrônico do Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais, coordenado pela prof. Mariana Baltar na Universidade Federal Fluminense (UFF). O texto consta como de autoria da prof. Mariana Baltar. Acesso em 25.04.2012.

<sup>14</sup> Belting (2011) explica que o Santo Sudário, véu que, segundo a igreja católica, carrega as marca da fisionomia e do corpo de Cristo, tendo entrado em contato com seu corpo humano, foi a principal imagem de adoração da religião católica em sua gênese. Era necessário, à essa época, que a imagem de culto católica se distinguisse das imagens dos ídolos das religiões pagãs – a que tanto se assemelham hoje as imagens cultuadas dos santos católicos -, representados em pequenas estátuas, assim como da tradição judaica, que não se remetia a imagens de culto.



Pensar a pornografia como dispositivo de um empreendimento moderno que visava disciplinar as emoções e as sensações humanas, assim como o local destinado às formas sensoriais de viver, sentir e saber dentro de um regime estético da imagem, cria deslocamentos nesse próprio pensar. Se a pornografia foi, em seus primórdios, transgressora, como nos fala Abreu, mais tarde, ao longo do século XX, ela, enquanto imagem, será apropriada dentro do projeto moderno, se estruturando como mercado e como linguagem; e, quando estrutura sua estética, também serve a uma domesticação sexual do sentir o prazer e dos próprios corpos sexuais. Isso pode nos trazer respostas sobre o reluzir dos corpos *BelAmi*, que menos transgride uma linguagem – ainda que em seu conteúdo represente o obscuro – que promove uma aproximação com um regime de luz e visibilidades próprios da cena moderna.

Não à toa, a pornografia, inserida dentro de um rol de interesses estéticos e políticos de um sistema ou de uma ideologia (moderna), reflete nas suas estruturas não mais a transgressão, mas esse moldamento. Molda sua luz, sua iluminação fotográfica para o prazer com a luz, essa luz que faz visível e extrapola, luz comum e necessária dos grandes holofotes da propaganda dos governos, da publicidade, da polícia, do vigiar. Além disso, a pornografia desenvolve e é o gênero bandeira da visibilidade característica do projeto ideológico moderno, segundo o qual, para ser real é necessário ser visível. Repete-o, ratifica-o, recomenda-o aos corpos espectadores. Mostra que também o sexo, para ser real, é preciso ser visibilizado. No entanto, a partir do momento em que é tornado visível, quando as luzes operam de forma necessária e insistente no sexo (da imagem pornográfica), ele é posto em observação e controle. Também é-lhe reservado localidades, espaços específicos para que essa imagem possa exercer seu poder sensível, mas que não o faça tão potentemente a ponto de fazer ruir a própria ideia de racionalidade, essência da modernidade.

#### **4. A saber**

Interessa-nos saber de que modo essa política das luzes e essa política do visível da pornografia comercial dialoga com uma sociedade ou um sistema que privilegia o dar a ver, o explícito, o caminho dos holofotes, das luzes, dos refletores, cuja resistência se dá através dos vagalumes dos escuros das florestas fechadas, dos campos, das serras, e do interior (em contraponto ao urbano) – seriam esses vagalumes as produções da pornografia amadora? Ou melhor, de que forma um sistema de produção que é visto



principalmente como marginal pode e recebe e se deixa influenciar por uma estética política das luzes que caracterizam o sistema e os poderes que, a princípio, o repudiam. Não será que nessa *coerência plástica* está um germe de questionamento sobre como a nossa sociedade, ao maquiar – moral e institucionalmente - suas relações com a produção pornográfica, de fato se relaciona com o sistema de produção – industrial e capital – da pornografia?



## REFERÊNCIAS

- ABREU, Nuno César. **O Olhar Pornô**. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 1996.
- BAECQUE, Antoine de. Telas - O corpo no cinema. In: COURTINE, Jean-Jacques (org.). **História do Corpo 3: as mutações do olhar: o século XX**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- BALTAR, Mariana. Evidência Invisível. **Famecos**, Porto Alegre, v. 18, n. 12, mai/ago de 2011, pp. 469-489.
- BELTING, Hans. **A Verdadeira Imagem**. Porto: Dafne, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Antropología de la Imagen**. Buenos Aires: Katz, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas 3: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Textos de Walter Benjamin**. São Paulo: Abril, 1975.
- CRARY, Jonathan. **Techniques of the Observer**. On vision and modernity in the nineteenth century. Londres: MIT Press, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- FLUSSER, Vilém. **O Universo das Imagens Técnicas**. Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- WILLIAMS, Linda. Film Bodies: gender, genre and excess. In: BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall (Eds.). **Film theory and criticism**. Oxford University Press, 2004 [artigo escrito em 1991].
- ZIPLOW, Stephen. **The Film Maker's Guide to Pornography**. Nova York: Drake, 1977.