

Evidência invisível – BlowJob, vanguarda, documentário e pornografia¹

Invisiblevidence – BlowJob, avant-garde, documentary and pornography

MARIANA BALTAR

Professora no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF/RJ/BR. <marianabaltar@gmail.com>

RESUMO

Este artigo pretende traçar uma correlação entre o documentário e a pornografia a partir do princípio da máxima visibilidade, comum a ambos os domínios. Tal diálogo, sua força, limites e implicações, será analisado a partir do filme BlowJob (Andy Warhol, 1963/64) um objeto de vanguarda que, não sendo nem um nem outro, interage com ambos os gêneros. Catalisado pelo que Linda Williams define como o frenesi do visível, o princípio da máxima visibilidade é o elemento central para garantir o estatuto de real e com ele parte da eficácia da experiência estética das tradições genéricas. BlowJob, a um só tempo, reitera e problematiza esse princípio ao produzir o que chamaremos de uma evidência invisível.

PALAVRAS-CHAVE: Documentário; Pornografia; Andy Warhol.

ABSTRACT

This essay intends to reflect on the dialogue documentary domain and pornography focusing on the principle of the maximum visibility, common to both domains. In order to approach such dialogue – its strength, limits and implications – we will analyze BlowJob (Andy Warhol, 1963/64), a film that is neither a documentary nor pornography, but interacts with both generic traditions. Intensified by what Linda Williams defines as frenzy of the visible, the principle of the maximum visibility is the key element to convey the reality authority of both genres (an effect central to their aesthetic and cultural experience). BlowJob both reinforced and questioned such principle by producing what I'd like to call an invisible evidence.

KEYWORDS: Documentary; Pornography; Andy Warhol.

Dialogos entre domínios que a primeira vista parecem distintos entre si acabam por tecer as tradições genéricas, remodulando as redes sócio-históricas e narrativas que compoem os gêneros. Se isso é corrente no fluxo das produções socialmente indexadas nos diversos gêneros narrativos – como o documentário, o melodrama, a pornografia –; é mais intenso ainda, diria mesmo fundante, no campo mais alargado das vanguardas. Desestabilizar códigos historicamente firmados a partir de procedimentos alusivos é a base constitutiva desses filmes que trabalham em torno do questionamento dos limites da definição e, sobretudo, das expectativas do público diante do formalmente conhecido, esperado.

Propondo, com isso, um tipo de arte que se completa na experiência sensorial e conceitual firmada pela obra junto ao espectador. Este é sem dúvida, de modo geral, o caso das obras de Andy Warhol. Mais especificamente, muitas das incursões dele no mundo audiovisual propõem um vínculo com o campo documental a partir de um convite a sensação de experiência da realidade forjado no diálogo com a duração da tomada (acontecimentos em “tempo real”), na crueza dos tempos mortos, na evidência da filmagem de algo acontecendo para a câmera – elementos articulados pelo campo documental da época, vinculado ao cinema direto norte-americano.

Por outro lado, Warhol nunca escondeu suas referências populares e massivas, seu gosto e gozo pelo grotesco dos crimes, dos corpos, do consumo cotidiano, da pornografia. Vê-se tais impulsos nas séries dos *Torsos* dos anos 1970 e em filmes como, *My Hustler* e *I a Man*, além das parcerias com Paul Morrissey.

Pois será exatamente a partir de Warhol, mais pontualmente seu filme *BlowJob* (1963/64), que trataremos de cotejar os campos do documentário e da pornografia, apontando para um trajeto que pode refletir e questionar o lugar de fala e as especificidades de tais domínios, bem como as implicações sociais e estéticas de suas distinções, seus polifônicos sentidos².

Nicholas de Villiers (2007, p. 342) em recente artigo faz uma pergunta que à primeira vista pode parecer semelhante a que estou me propondo aqui: “de que modo o realismo, o documentário e o *cinéma vérité* modulam e complexificam a situação de falar sobre sexo com um impulso de verdade³”? De fato, a lista de filmes⁴ no interior do domínio documental que apresentam diversas situações em que, foucaultianamente, a fala sobre sexo associa-se à verdade de si é consistente; contudo minha questão é menos sobre o falar sobre sexo e mais sobre o mostrar o universo sexual em ação como incitação de curiosidades, de pacto de intimidade, de desejos e, claro, de saberes sobre o outro.

Nesse sentido, percebe-se que nas tradições dos domínios do documentário e da pornografia, o princípio da máxima visibilidade (catalisado pelo que Linda Williams define como o frenesi do visível) é central para garantir o estatuto de real e com ele parte da eficácia da experiência estética. Experiências estéticas que são de naturezas claramente distintas em cada um dos domínios, embora não totalmente opostas como argumenta Bill Nichols (1991) no livro *Representing Reality*, mostrandocomo ambos se organizam em torno do lastro da evidência para satisfazer, em última instância, o universo do desejo. Desejo sexual de um lado, desejo de conhecimento do outro. Na raiz da definição (e distinção) de ambos os gêneros, a evidência do real.

Se a mobilização do desejo une os domínios, o que os diferencia são os modos (elementos narrativos) pelos quais suas tradições cristalizaram as marcas da evidência, ou, para usar o conceito de Roland Barthes (1986), o que constituem, em cada um dos domínios abordados aqui, seus *efeitos de real* esobre o quê eles incidem.

Neste artigo, pretendo desenvolver estas considerações a partir de um exemplo que dialoga diretamente com ambos os domínios ao mesmo tempo reiterando-os e afastando-os: o filme *BlowJob*, dirigido por Andy Warhol em 1963/64⁵.

BlowJob resume o conjunto de problemáticas levantadas por seu trabalho em consonância com as preocupações da arte moderna do período:

“

*A questão da autenticidade, a natureza da normatividade e, acima de tudo, o 'real' em relação ao performativo, estavam destinados a se constituir questões de suprema importância para a arte e a teoria no capitalismo tardio*⁶.

(Cook, 2003, p. 72)

questões que ficam evidentes nos experimentos fílmicos de Warhol, sobretudo, no início dos anos 1960, tais como na trilogia *Drink*⁷, *Eat* e *Sleep* (as respectivas ações filmadas, digamos, em tempo real).

O filme, de duração de aproximadamente 35 minutos, mostra quase que em um plano sequência o rosto de um homem enquanto ele recebe o sexo oral. A câmera em momento algum se afasta do rosto do rapaz e o ato sexual aludido no título, portanto, nunca é de fato mostrado. Mesmo não produzindo qualquer evidência visível – contrariando assim as tradições do documentário e da pornografia – o filme não deixou de ser tratado como evidência de um ato sexual real, circulando, sem qualquer incômodo, pelo circuito pornográfico.

A primeira exibição pública de *BlowJob* aconteceu em março de 1964, na Galeria na Washington Square de Ruth Kligman. Depois disso, sua circulação nos Estados Unidos passou a alternar entre galerias da vanguarda e o circuito usual de espaços dedicados aos filmes propriamente pornográficos que, na época, eram os chama-

dos “*stagfilms*” (curtas e médias metragens de filmagens do número sexual, sem som que constituíam a base da pornografia audiovisual até metade da década de 1960)⁸.

*BlowJob*⁹ coloca questões importantes para os dois domínios tratados aqui quanto a suas dimensões comuns: de que modo a questão da evidência é articulada num jogo de ausência e presença? Que ordem de teias alusivas são operadas no filme para que se produza o estatuto de legitimidade fundador das tradições as quais ele dialoga sem que seja preciso construir uma evidência visível? De que modo, ao cabo, *BlowJob* configura sua *evidência invisível*?

Algumas considerações sobre a imaginação pornográfica¹⁰, os paradigmas da evidência visível e a construção de discursos sobre o outro

No campo dos estudos cinematográficos, o trabalho referência em torno do universo da pornografia é o escrito por Linda Williams. *Hard core – Power Pleasure and the ‘frenzy of the visible’* foi publicado pela primeira vez em 1989 para refletir de que maneira as narrativas cinemáticas reunidas em torno do gênero pornográfico constituem-se um elemento poderoso entre os muitos discursos que relacionam a um saber/poder com o prazer sexual. Se de um lado o pano de fundo da reflexão de Linda Williams vincula-se a teoria de Michel Foucault em *História da Sexualidade*, de outro o livro demonstra uma preocupação em se posicionar no debate feminista em torno do universo da pornografia ao mesmo tempo em que considera com seriedade as matrizes históricas e narrativas do gênero. Ou seja, no livro percebe-se uma preocupação em empreender análises textuais e contextuais dos produtos da indústria pornô para se traçar os códigos do gênero e suas implicações na construção do processo de objetificação da mulher, bem como

para compreender os mecanismos afetivos (sensoriais e sentimentais) que garantem sua eficácia pedagógica (no sentido de efetivamente conformar valores e atitudes) além da popularidade.

“

A questão a ser levantada a respeito dos filmes e vídeos pornográficos, produzidos inicialmente de modo ilegal e depois com produção e distribuição em massa, não é se são misóginos (muitos o são) ou se são arte (muitos não são), mas questionar o que define o gênero e porque tem sido tão populares¹¹.

(Williams, 1999, p. 5)

Alargando um pouco a reflexão de Williams (1999) é possível usar tal abordagem para refletir sobre o papel das narrativas do gênero pornográfico como dispositivo de cristalização de saberes/poderes sobre outros grupos que circundam a margem da sociedade patriarcal heterossexualmente orientada. Em desdobramentos de seu trabalho inicial, Williams (2004), bem como outros autores como Tom Waugh, Ara Osterweil e Franklin Melendez, empreende tal deslocamento, apontando para as apropriações feitas pelo movimento feminista, gay e negro dos códigos do gênero como discurso de resistência. Em uma sessão de seu livro organizado em torno dos *PornStudies*, é dedicada toda uma discussão sobre as correlações da pornografia e da vanguarda. Na Introdução, escreve Williams:

“

Uma seção final, ‘pornografia e/como vanguarda’ considera as relações entre esses dois campos que parecem tão opostos, mas também tão relacionados. Onde a pornografia é formulativa, comercial e repetitiva, a vanguarda é anti-comercial, inovadora e em geral profundamente pessoal. Por outro lado, ambas, pornografia e vanguarda, são historicamente o lócus no interior da cultura imagética onde se percebe um interesse franco pelo sexo e onde atos sexuais não são tabu¹².

(Williams, 2004, p. 10)

Tais abordagens procuram apontar como se processa, intertextualmente (ainda que não façam uso do termo bakhtiniano), as apropriações dos códigos genéricos, transformando assim a pornografia como matriz, para questionar o lugar de fala tradicionalmente associado ao gênero. Nesse sentido, as análises indicam de que modo o corpo em ação tanto do “mostrado” quanto, e, talvez sobretudo, do corpo da câmera em alguns dos filmes de vanguarda recuperam a lógica mobilizada pelas formas de representação do corpo na tradição pornográfica.

O que pretendo fazer aqui é adicionar outro elemento de diálogo intertextual ao filme de Warhol, um elemento que, analogamente ao universo pornográfico, depende de signos de evidência visível que o associem ao real: o diálogo com a matriz documentária.

Faz-se necessário, contudo, explorar mais um pouco tal associação entre os princípios da máxima visibilidade e da evidência como elementos praticamente definidores da tradição pornográfica.

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

O processo de institucionalização do gênero aponta para a crescente constituição de práticas discursivas em torno da escrita e a produção imagética de órgãos e práticas sexuais para estimular sensações. Longe de resolver a questão da definição genérica, bem como limitar suas implicações sociais, históricas e narrativas, tal formulação aponta para os marcos de uma batalha por lugares de distinção/legitimação que são peças fundamentais para a estruturação de uma noção de gênero narrativo. Tais marcos têm tudo a ver com a formação de uma cultura audiovisual impulsionada pelo incremento e popularização das tecnologias de reprodutibilidade da imagem.

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-sentimental¹³, 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”. O universo do pornográfico é sem dúvida uma dessas narrativas, que integra, junto com o melodrama e o horror, o que Linda Williams (2004b) definiu como “gêneros do corpo”. 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.

Os “gêneros do corpo” são assim definidos por sua capacidade de convidar a uma “reação corporal automática” mobilizada a partir do

“

*espetáculo do corpo no calor da sensação e da emoção intensa [...] um espetáculo que é mais sensacionalmente expresso no retrato do gozo feito pela Pornografia, na representação da violência e do terror do Horror e na representação do choro pelo melodrama*¹⁴.

(Williams, 2004b, p. 729)

Alguns anos antes de formalizar o conceito de gêneros do corpo (em 1991), a autora já apontava para a ideia de que tais narrativas ganham um novo impacto a partir do que ela chama de “frenesi do visível”, ou seja, com o contexto de cristalização de uma cultura visual mobilizado ao longo do século XIX que culminou na consolidação do cinema como invenção moderna.

O argumento da autora nos leva a perceber como a imaginação pornográfica – e na verdade todos os gêneros do corpo – ganharam novo fôlego a partir do final do século XIX com os incrementos das “máquinas do visível” e com a gradativa consolidação de uma sociedade que parece se estruturar cada vez mais na lógica da visualidade. Esse

crescimento gradativo da visualidade como elemento central da vida social é definido por Williams como “frenesi do visível”.

Há uma profunda correlação entre a visualidade e o excesso, entendido como reiteração constante potencializada pelo princípio da máxima visibilidade. No universo do melodrama, esse princípio se traduz melhor numa lógica de obviedade e de simbolização exacerbada; no universo do horror, na perpétua ação dos personagens que mostram (encarnando) os sentimentos de medo (a raiz da palavra monstro, lembremos, vem de *monstrare*/mostrar e também de *monere*/avisar). Na pornografia, na associação entre o explícito e o real, ou uma necessidade de dar a “ver a verdade visível do prazer sexual em si” (Williams, 1999, p. 50).

Em sua análise do gênero, Williams (1999) formula um conjunto de convenções narrativas que organizam as marcas tradicionais da pornografia, todas orientadas a partir do fio condutor da visibilidade, da necessidade e do desejo de mostrar. Para desenvolver seu argumento, a autora faz uma interessante analogia entre a pornografia mainstream (os “*Hardcores*”) e o musical, ambos pautados num delicado equilíbrio entre números de intenso espetáculo e êxtase (musicais para um gênero e sexuais para outro) onde a narrativa parece parar só para a contemplação. A narrativa fornece a moldura para o visionamento do número espetacular (ponto ápice do excesso e da “mostração”); um prepara o outro e ambos são partes fundantes do agenciamento proposto pelo filme. É este equilíbrio que orienta o número sexual em direção a um ou outro campo de entendimento¹⁵ deste por parte da audiência.

Toda a coreografia dos números sexuais será orientada por esse princípio de máxima visibilidade que vincula o explícito e o real. Tal aspecto levanta um problema central para o gênero que diz respeito aos modos de tornar visível e crível o que não o é: o gozo feminino. Articula-se, nesse sentido, uma “organização erótica da visibilidade” (Williams, 1999, p. 49) para “substituir” a “verdade” do gozo da mulher. Para tanto

duas estratégias principais são colocadas em ação (uma delas veremos no filme de Warhol): repetidos closes nas expressões faciais, cuja gama de ações que devem parecer acompanhar a trajetória do clímax; e o uso hiperrealista do som (sobretudo dos gritos e sussurros) numa espécie de “*close up* sonoro”¹⁶.

Partindo da reflexão de Williams (1999) sobre o princípio de máxima visibilidade, Bill Nichols (1991) propõe uma analogia entre a pornografia e a etnografia (como campo representativo da tradição do domínio documental) afirmando que em ambas tal princípio se configura um paradigma definidor do próprio gênero, um imperativo de evidência.

É preciso ressaltar que tal ênfase na noção de evidência visível corrobora um princípio caro ao projeto da modernidade: o vínculo quase atávico entre dar a ver (ou seja, a visibilidade) e a ideia de comprovação, fazendo desta um signo de verdade/realidade. É real o que é visível, pois o que pode ser visto (sobretudo pelo olhar maquínico) pode ser experimentado, racionalizável, verificável. No contexto da contemporaneidade, de um modo mais adensado ainda, ser visível é existir.

Nesse sentido, tanto documentário quanto pornografia gravitam em torno da noção – e dos modos de sustentar tal noção – de que ao dar a ver a verdade, corpórea, do sujeito, dá-se a ver o sujeito naquilo que lhe mais próprio: seu sexo, sua existência. Este é, portanto, o pano de fundo sócio-político que articula para documentário e pornografia os códigos regidos pelo princípio da máxima visibilidade.

Em *BlowJob*, este mesmo paradigma, comum aos dois domínios, comparece para ser deslocado de seu eixo tradicional. Colocando de maneira a mais direta possível, meu argumento é: a presença dialógica da pornografia e do documentário no filme de Warhol se dá tão somente para entortar, questionar, a tradição da evidência visível que os une.

O duplo diálogo de *BlowJob* (1963), de Andy Warhol

O declarado e constante diálogo das obras de Andy Warhol com o pornográfico não se restringe a *BlowJob*. Muitas das suas incursões pelos discursos fílmicos lidam com temáticas e cenas do universo da pornografia: “pornografia, pura e simples, é a moldura contextual perfeita para que se entendam os filmes de Warhol” (Waugh apud Osterweil, 2004, p. 434)¹⁷. Um dos filmes de Warhol do final da década, *Blue Movie*, filmado em 1969, onde uma das musas do artista, Viva, e Louis Waldon passam a tarde em um apartamento em New York, chegou a ser reclassificado como pornografia *hardcore*. Além desses exemplos, reconta Ara Osterweil (2004) em seu ensaio sobre os vínculos de *BlowJob* com a pornografia, vários dos filmes do artista foram apreendidos e censurados pela polícia por seu conteúdo explicitamente sexual.

A autora reitera que o filme de Warhol não aparece isolado de outros casos semelhantes no contexto do cinema de vanguarda norte-americano do início dos anos 1960:

“

*Ao focar exclusivamente em BlowJob, não quero sugerir que o filme seja original no seu estatuto de vanguarda pornográfica. Ao contrário, é importante notar que o filme emerge de um momento histórico maduro em transgressões formais e transgressores sexuais; a vanguarda do pós-guerra norte-americano estava repleta com filmes que buscavam engajar o espectador tanto corpórea quanto cognitivamente. [...] Escolhi o foco em BlowJob porque me parece o que melhor articula as inadequações de nossos modos atuais de classificar e teorizar sobre os diversos prazeres da pornografia*¹⁸.

(Osterweil, 2004, p. 432-433)

BlowJob, contudo, é de uma “explicitação” problemática, pois embora sua correlação intertextual com a pornografia seja inegável, o ato sexual em si não está explicitamente visível (aparentemente contrariando o princípio da máxima visibilidade listado por Williams como uma das convenções do gênero). Explícito, no entanto, é o título que remete a um extranarrativo que reitera o jogo de forças entre o quadro e o fora do quadro do filme (a tensão de oposição entre o close do rosto e a ação que supostamente ocorre abaixo do quadro).

O espectador, portanto, acompanha o ato sexual sugerido pelo que está “explícito” na crueza do título, crueza que remete aos títulos do universo pornográfico tradicional, e por outras pistas (traços) intertextuais. A gama de expressões que atravessa o rosto do ator – que acompanhamos no plano sequência, aspecto que faz toda a diferença – sugere as nuances da duração de um gozo que se remete diretamente ao modo de enquadrar o gozo invisível, como lembra Williams (1999), da mulher nos códigos genéricos do filme pornô tradicional (uma convenção de visibilidade que se contrapõe ao *moneyshot* que marcaria os filmes *hardcores* a partir dos anos 1970).

O filme de Warhol culmina com o cigarro que se acende em mais uma referência intertextual às metáforas do cinema massivo norte-americano para a representação impossível do clímax sexual, reiterando, dessa vez numa outra chave, a conotação sexual das expressões do rosto visíveis na tela.

O repertório cinematográfico altamente sexualizado dos anos 1950 também é recuperado no *casting* do ator. Conforme lembra Grundmann (2003), a figura de James Dean é uma alusão importante em *BlowJob*. O que é possível ver do jovem – seu belo rosto tipicamente branco e louro, sua camiseta branca e jaqueta de couro – presentifica o agenciamento de beleza masculina, provocando a excitação a partir do diálogo intertextual com o sex symbol Dean.

Na verdade a leitura de Grundmann sobre o filme vai no sentido de evidenciar o trabalho de Warhol com os mitos pop, mas cabe ressaltar aqui que a alusão a Dean redireciona também uma outra “mitologia” importante e que provoca tensão para a sociedade patriarcal heterossexualmente orientada, a do jovem branco gay. Diversos comentários podem, e são, feitos em direção a um cotejo com questões relativas à política de gêneros, que leva, frequentemente (e com pertinência) a se pensar *BlowJob* dentro da moldura da *queertheory*. Este argumento se dá, sobretudo, pela relação intertextual que remetem os traços pornográficos no filme de Warhol às convenções e dispositivos de representação do prazer feminino e, portanto, de uma parcela à margem da sociedade patriarcal heterossexualmente orientada, tal como o universo homossexual. Embora importantes, tais questões fogem do escopo do artigo e por isso, assumidamente deixo-as de lado.

Em outro momento do filme, uma mão (dele mesmo, de outro? A rigidez do plano deixa incerto) passeia, como uma carícia, pelo rosto do ator, constituindo-se nesse gesto, novamente, uma referência a uma ação recorrente das coreografias dos números sexuais da pornografia tradicional.

Por outro lado, como já foi mencionado, os filmes de Warhol, e *BlowJob* sem dúvida entre eles, trazem uma relação muito particular com o domínio do documentário. Até 1968, Warhol fez mais de 650 filmes a maioria retratando as ações cotidianas mais ordinárias extrapolando as convenções de representação da realidade no campo do não-ficcional norte-americano da época em direção a uma radicalização destas.

“

*Os filmes de Warhol estão primeiramente preocupados com as pessoas, eles oferecem aos performers em frente da câmera um tipo de autonomia que o vérité sempre almejou mas nunca realmente alcançou*¹⁹.

(Navarro, 2005, p. 207)

Nesse sentido, o impulso (e, portanto, o diálogo) dos filmes de Warhol com o documental são reiterados pela relação da posição do eixo da câmera, a performance do sujeito representado e, muito especialmente, pela coincidência à exaustão da duração da ação (no que Navarro chama qualidade etnográfica dos primeiros filmes do artista) e da duração do discurso fílmico (e frequentemente com planos de longa duração). Tais elementos recuperam os elementos que tradicionalmente evidenciam (carregam) o *efeito de real* no campo documental.

O conceito de *efeito de real* vem do ensaio homônimo de Roland Barthes escrito em 1986, onde o autor reflete sobre o papel da descrição, tomada pelo método estrutural como detalhes insignificantes (ou “pormenores supérfluos”), de produzirem não só um efeito estético de beleza, mas um senso de real.

Segundo Barthes, as descrições acabam por implicar um efeito de real, pois vinculam-se a ele na correspondência entre o descrito, o referencial, e o mundo histórico do leitor. Barthes argumenta que as descrições, nas narrativas literárias, não afirmam exatamente o papel de evidência, tal como nas narrativas históricas, mas se vinculam a elas, pois *carregam* seu sentido, sua conotação, seu efeito: “tudo o que elas fazem – sem dizer exatamente – é significar isto; [...] afirmando nada além de: *nós somos o real*” (Barthes, 1986, p. 148)²⁰.

Procurei incorporar, de certa forma, o conceito de Barthes para traçar uma genealogia, no campo do cinema não-ficcional, dos elementos que conduzem o “efeito de real”, reafirmando, portanto, a sua tradicional legitimidade enquanto discurso correlacionado ao domínio racional-cientificista. O olhar que encara a câmera, a posição do eixo da câmera que “retrata” de frente os corpos e objetos representados, o plano médio com os movimentos de câmera que investem na descrição (da ação e dos modos de ser e viver do “objeto/corpo” retratado), bem como o elemento da narração em voz over e, posteriormente, da entrevista, são alguns destes elementos²¹.

Interessa recuperar essa discussão mostrando como os diversos elementos usados em *BlowJob* são efeitos de real associados ao campo do documentário. São eles: o olhar para a câmera do ator DeVerne Bookwalter, filmado em primeiro plano (o uso do *close-up* da face tomada por uma câmera cujo eixo está na altura “natural” dos olhos do sujeito representado não é acidental); o aspecto de imagem de arquivo, remetendo ao registro de uma ação (reiterados pelo uso do preto e branco e da iluminação natural); e a duração da ação, numa estrutura quase que totalmente em plano sequência.

Esses mesmos efeitos agenciam para o filme de Warhol o estatuto de evidência que o relaciona a seu diálogo com o pornográfico; um estatuto de evidência extremamente problemático, afinal, *BlowJob* parece ser sobre um ato sexual ausente, mas ao mesmo tempo fortemente presente, tão fortemente presente que a ação desenrolada diante das câmeras (na verdade a gama de expressões que atravessa o rosto do ator) sustenta-se como de fato proveniente do ato sexual mencionado no título do filme.

Esta *evidência invisível* (dupla reiteração e afastamento dos princípios das tradições documentais e pornográficas) acarretou para *BlowJob* um circuito de exibição tanto no mundo das galerias de arte quanto no mundo de consumo de produtos pornográficos convencionais (teatros de exibição de *stagsfilms* de atos sexuais). Osterweil (2004) menciona que em 1968 o filme chegou a ser exibido no Park Cinema de Los Angeles junto com o filme de *sexploitation* *Nudist Beach Boy Surfers*.

BlowJob é um caso interessante que a um só tempo recupera e se afasta do princípio da máxima visibilidade da tradição pornô e documental. É uma narrativa de frustração de ambos os domínios, mais talvez, sobretudo, das expectativas em torno do pornográfico, provocação que condiz com o projeto da vanguarda contemporânea a Warhol. Acredito que as implicações dessa frustração provocativa ficam mais claramente entendidas se cotejadas à luz do duplo diálogo do filme tal como argumentado aqui.

Relacionar as molduras teóricas aqui apresentadas a um filme como *BlowJob* se constituiu um caminho pertinente para pensar questões mais amplas a respeito ao domínio do documentário e da pornografia, bem como das questões relativas ao gênero (uma área que particularmente me interessa como desenvolvimento de pesquisa). Isso porque ao empreender um duplo movimento (sempre dialógico) de afastamento e recuperação das matrizes dos gêneros, *BlowJob* acaba problematizando estes domínios de modo a extrapolá-los. ●

REFERÊNCIAS

- ABREU, Nuno Cesar. *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas: Mercado das Letras, 1996.
- ATTWOOD, F. 'No Money Shot? Commerce, Pornography and New Sex Taste Cultures'. *Sexualities*, v. 10, n. 4, p. 441-456, 2007.
- BALTAR, Mariana. *Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Curso de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2007.
- BARTHES, Roland. The Reality Effect. In: BARTHES, Roland. *The Rustle of Language*. New York: Hill and Wang, 1986.
- COOK, Roger. Andy Warhol, Capitalism, Culture, and Camp. *Space and Culture*, v. 6, n. 1, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1. A vontade do saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- _____. *História da sexualidade 2. O uso dos prazeres*. 12. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007.
- GRUNDMANN, Roy. *Andy Warhol's Blow Job*. Philadelphia: Temple University Press, 2003.
- HUNT, Lynn A. *Invenção da Pornografia*. São Paulo: Hedra, 1999.
- KENDRICK, Walter. *The Secret Museum. Pornography in modern culture*. Berkely: University of California Press, 1996.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2001.

- MELENDEZ, Franklin. Video Pornography, Visual Pleasure and the return of the sublime. In: WILLIAMS, Linda (Org.). *Porn Studies*. Durham: Duke University Press, 2004.
- MORAES, Eliane Robert. *Lições de Sade*. Ensaios sobre a imaginação libertina. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- NAVARRO, Vinicius. *Ordinary Acts: performance in non fiction film. 1960-1967*. Tese (Doutorado) – New York University, New York, 2005.
- NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- _____. *Ideology and the Image*. Social representation in the cinema e other media. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- OSTERWEIL, Ara. Andy Warhol's Blowjob: toward the recognition of a pornographic avant-garde. In: Williams, Linda (Org.). *Porn Studies*. Durham: Duke University Press, 2004.
- SINGER, Ben. *Melodrama and modernity*. Early Sensational Cinema and Its contexts. New York: Columbia University Press, 2001.
- SONTAG, Susan. *A vontade radical*. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 1987.
- WILLIAMS, Linda. *Hard Core: Power, pleasure and the frenzy of the visible*. University of California Press, 1999 [1ª edição em 1989].
- _____. (Org.). *Porn Studies*. Durham: Duke University Press, 2004.
- _____. Film Bodies: gender, genre and excess. In: BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall (Eds.). *Film theory and criticism*. Oxford University Press, 2004b [artigo escrito em 1991].
- VILLIERS, Nicholas de. How much does it cost for cinema to tell the truth of sex? Cinéma vérité and sexography. *Sexualities*, v. 10, n. 3, p. 341-361, 2007.

NOTAS

- ¹ Este artigo é uma versão reformulada de trabalho apresentado ao GT “Fotografia, Cinema e Vídeo”, do XIX Encontro da Compós, na PUC-RJ, Rio de Janeiro, em junho de 2010. Agradeço aos colegas de encontro pelas contribuições no debate do paper.
- ² Este artigo é parte de um mergulho nos gêneros vinculados às narrativas de excesso empreendido no âmbito do *Nex!!! – Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais*. Um dos objetivos da pesquisa é pensar como, a partir da reflexão e análise dos gêneros do corpo (a saber: melodrama, horror e pornografia), tais domínios se constituem matrizes que dialogam em diversas narrativas da cultura audiovisual contemporânea.

- ³ “How does realist, documentary and cinéma vérité film making modulate and complicate the situation of speaking about sex with an eye to the truth?” (Villiers, 2007, p. 342).
- ⁴ Podem figurar nessa lista filmes como *Comizid’amore* (Pier Paolo Pasolini, 1964), *Body Without Soul* (Wiktor Grodecki, 1996), *Not Angels But Angels* (Wiktor Grodecki, 1994), *Paris Is Burning* (Jennie Livingston, 1990), *Fetishes* (Nick Broomfield, 1996), *The Good Woman of Bangkok* (Dennis O’Rourke, 1991), *O Amor Natural* (Heddy Honigmann, 1996) entre outros.
- ⁵ Diversas versões do filme circulam pela internet, muitas com cortes e algumas até com insert de banda sonora (o que não há na versão legitimada pelo The Andy Warhol Museum). Neste artigo me ative à versão exibida na última retrospectiva dedicada ao artista realizada na Estação Pinacoteca de São Paulo entre março e maio de 2010.
- ⁶ “The question of authenticity, the nature of the normative and, above all, the ‘real’ in relation to the performative, was destined to become of paramount importance in late-capitalist art and theory.” (Cook, 2003, p. 72).
- ⁷ *Drink*, filmado em 1965, mostra ao longo de 70 minutos o crescente estado de bebedeira do documentarista Emile De Antonio.
- ⁸ Esses circuitos de exibição pornográfica uma vez que a produção e exibição de material obsceno era fortemente reprimida pelas instâncias públicas – algo que será regulado e, parcialmente revogado, na passagem para os anos 1970 acarretando o boom da indústria cinematográfica pornô com a exibição no circuito comercial das longas “hardcores” que tem em *Garganta Profunda* (Gerard Damiano, 1972) um marco importante. Sobre a história desse circuito conferir: Williams (1999), Abreu (1996).
- ⁹ Tais questões estão longe de esgotar a obra de Warhol e nem esse não é o objetivo do artigo. Aqui, o filme do artista norte-americano constitui-se, na verdade, como um vetor para problematizar as correlações entre os domínios do documentário e da pornografia.
- ¹⁰ O termo imaginação pornográfica foi usado por Susan Sontag em ensaio homônimo escrito em 1967 onde a autora preocupa-se em argumentar, a partir de uma revisão da distinção usual entre literatura séria, ou seja, arte, e subliteratura, pela qualidade literária de textos tradicionalmente classificados como pornografia. Sontag defende como algumas obras, a exemplo de *História de O* (Pauline Reage, 1954), devem ser tratadas como literatura a partir de um critério de arte que não se restringe ao valor constituído na segunda metade do século XIX, mas que entende a arte como um “corretor de loucura”, como uma narrativa que nos coloca em estado de suspensão, de “extrema consciência”. Tais obras compõem-se a um só tempo de um aspecto pornográfico – o que a autora nomeia de imaginação pornográfica – e literário. Trato o termo de modo ligeiramente distinto, procurando dar conta de como elementos que integram a tradição da pornografia são reapropriados, como matriz e imaginação, em narrativas que podem ultrapassar os critérios de indexação do gênero. Tal perspectiva abre caminhos para pensar a noção de imaginação como articulações fluidas de elementos historicamente reconhecíveis que contribuem para conformação de critérios de definição e de disputas por lugares de distinção (legitimação) entre os gêneros narrativos.

- ¹¹ The question I want to pose regarding early illegal and later mass-produced legal film and video pornography is therefore not whether it is misogynistic (much of it is) or whether it is art (much of it is not); rather, I wish to ask just what the genre is and why it has been so popular (Williams, 1999, p. 5).
- ¹² A final section, ‘pornography and/as avant-garde’ considers the relations between these two seemingly antithetical yet also related forms. Where pornography is formulaic, commercial, and repetitious, the avant-garde is anti-commercial, innovative, and often deeply personal. Yet both pornography and avant-garde have historically been the one place in moving image culture where a frank interest in sex, and specific sex acts, is not taboo (Williams, 2004, p. 10).
- ¹³ Esta é uma premissa da minha atual pesquisa que pede desdobramentos que o limite do artigo não permitem. Parte dela se articula com trabalhos como os de Ben Singer (2001), sobretudo seu argumento que ressalta o aspecto pedagógico para formação da modernidade das narrativas sensacionalistas (tais como os melodramas), e com a noção de matriz cultural popular do excesso desenvolvida em Martin-Barbero (2001).
- ¹⁴ “spectacle of a body caught in the grip of intense sensation or emotion [...] the body spectacle is featured more sensationally in pornography’s portrayal of orgasm, in horror’s portrayal of violence and terror, and in melodrama’s portrayal of weeping” (Williams, 2004b, p. 729).
- ¹⁵ Não vou desenvolver as implicações desta afirmação, apenas aponto para a importância de se pensar na moldura formada pela dimensão narrativa que prepara os números sexuais, mesmo na versão contemporânea da pornografia comercial, mais gonzo, onde parecem haver tão somente um número sexual atrás do outro. Esta dimensão – que chamo de narrativa – orienta a experiência do visionamento do número a partir de pistas que parecem mínimos detalhes (tais como cenário, figurino, iluminação) mas que agenciam, no campo do entendimento, os valores morais e sócio-históricos dispersos no imaginário compartilhado da audiência. Argumento que as discussões éticas tão importantes e polêmicas no interior do domínio da pornografia devem levar em consideração esta perspectiva, pois é a partir desse dispositivo que se cristalizam e “naturalizam” estes mesmos valores.
- ¹⁶ Para reiterar a validade de seu argumento e demonstrar a consciência autorreflexiva da indústria pornográfica, Williams analisa nesta passagem de seu livro o filme *The Sounds of Love* (Alan Vydra, 1981) cujo mote é o desejo de um músico determinado a gravar o mais perfeito e expressivo som do orgasmo feminino.
- ¹⁷ “porn, pure and simple, is exactly the contextual framework that is indispensable for understanding Warhol’s films” (Waugh apud Osterweil, 2004, p. 434).
- ¹⁸ By focusing exclusively on *BlowJob* I do not mean to suggest that the film is unique in its status as avant-garde moving-image pornography. On the contrary, it is important to note that the film emerges from a historical moment ripe with formal transgressions and sexual transgressors; the postwar American avant-garde was replete with films that engaged the viewer both corporeally and cognitively. [...] I have chosen

to focus on *BlowJob* because it seems to best articulate the inadequacies of our present modes of classifying and theorizing the diverse pleasures of pornography (Osterweil, 2004, p. 432-433).

¹⁹ “Warhol’s films were primarily concerned with people; they offered the performers in front of the camera a kind of autonomy that *vérité* often claimed but never fully granted to its subjects” (Navarro, 2005, p. 207).

²⁰ “all they do – without saying so – is signify it; [...] saying nothing but this: *we are the real*” (Barthes, 1986, p. 148).

²¹ Não cabe aqui recuperar como genealogicamente estes elementos se vinculam a um uso “científico” das imagens reprodutíveis, mas vale apontar que esta filiação engendra seus efeitos de real, pois atualizam os procedimentos das fotografias e filmes que circulavam para o público em geral, como consumo de entretenimento e não apenas no consumo acadêmico, no mesmo contexto de cristalização do “frenesi do visível”. Nesse sentido, remeto a Baltar (2007), sobretudo o capítulo 1, onde uso o conceito de Barthes para formular a noção de uma imaginação documental que circunda um conjunto de narrativas legitimadas como discursos de e sobre o real.