

org/10.1177/1097184X09341360

- GARLICK, S. A new sexual revolution? Critical theory, pornography and the internet. *Canadian Review Of Sociology*, v. 48, p. 3, p. 221-239, 2011. <https://doi.org/10.1111/j.1755-618x.2011.01264.x>
- GARLICK, S. *The nature of masculinity: critical theory, new materialisms and technologies of embodiment*. Vancouver: UBC Press, 2017.
- HEIDEGGER, M. A questão da técnica. *Scientia Studia*, v. 5, p. 3, p. 375-398, 2007. <https://doi.org/10.1590/S1678-31662007000300006>
- HORKHEIMER, M. Teoria tradicional e teoria crítica (1937). In: GRÜNNEWALD, J. (Trad.). *Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno* (pp. 117-154). São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas (1944). In: M. Horkheimer; T. W. Adorno. *Dialética do esclarecimento*. Rio De Janeiro: Zahar, 1985a.
- HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. *Dialética do esclarecimento (1944)*. Rio De Janeiro: Zahar, 1985b.
- HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. O Conceito De Esclarecimento. In: HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. *Dialética do esclarecimento (1944)*. Rio De Janeiro: Zahar, 1985c.
- HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. Elementos do anti-semitismo: limites do esclarecimento. In: HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. *Dialética do esclarecimento (1944)*. Rio De Janeiro: Zahar, 1985d.
- KANT, I. *Crítica Da Razão Pura (1781)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- MORAES, E. R.; LAPEIZ, S. M. *O que é pornografia?*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ORLANDI, E. P. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2005.
- SCHWALBE, M. *Manhood acts: gender and the practices of domination*. Londres: Paradigm Publishers, 2014.
- WILLIAMS, L. *Hardcore: power, pleasure and the "frenzy of the visible"*. Londres: University Of California Press, 1999.

UMA INCURSÃO SOBRE A OBRA DE ARTE, A TECNOLOGIA E A PORNOGRAFIA

Marcos Antonio da Silva Santos Ferreira¹

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo elaborar uma tentativa de compreender o papel da pornografia através de algumas instâncias, nomeadamente da obra de arte e da tecnologia. Compreender como a obra de arte passou de uma posição erótica para uma posição pornográfica com motivações explicitamente políticas. Para isso, temos como principal referência o texto de Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936) e o texto de Polly Barton, *Porn: An Oral History* (2023).

PALAVRAS-CHAVE

Pornografia; aura; erótico; tecnologia; obra de arte.

ABSTRACT

The aim of this article is to try to understand the role of pornography through a number of different channels, namely: the work of art and technology. To understand how the work of art passed from an erotic position to a pornographic one, with explicitly political motivations. To this end, our main references are Walter Benjamin's work *The Work of Art in the Age of Its Technical Reproducibility* (1936) and Polly Barton's *Porn: An Oral History* (2023).

KEYWORDS

Pornography; aura; erotism; technology; work of art.

¹ Mestrando na linha de pesquisa em Filosofia da psicanálise do programa de pós-graduação da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR) com bolsa de excelência acadêmica CAPES. Intercambista no programa ERASMUS+ na Katholische Privat-Universität Linz (Winter Semester). Organizador e membro do grupo de estudos e pesquisa FILPSI (Filosofia e psicanálise). Formado em filosofia pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). E-Mail de contato: contactme.marcos@gmail.com

INTRODUÇÃO

Qual o papel da obra de arte em uma sociedade onde a tecnologia reprodutivista alcançou seu apogeu? E, indo além, qual a correlação entre essa reprodutibilidade técnica da obra de obra (como destacou Walter Benjamin) e a pornografia como um modo de produção e reprodução de ideais diversos, do racismo ao fascismo, do fetichismo ao sexismo, da violência a perversão? Esse artigo tem o intuito de abordar a questão da obra de arte atravessada por estas duas instâncias, atualmente tão relevantes e presentes.

Para construirmos essa ponte entre a massificação da obra de arte e a pornografia, buscamos uma diversidade material que tange a filosofia, a psicanálise e a literatura de não-ficção. A principal base para isso é o texto seminal de Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936). Além deste, a obra da escritora e tradutora britânica Polly Barton, *Porn: an oral history* (2023) foi essencial para a elaboração de um pensamento acerca da pornografia que se afasta de simples relatos pornográficos, em direção a conversações acerca da pornografia como um encontro marcadamente subjetivo.

A importância da obra de Barton reside justamente na abertura dada por ela aos seus interlocutores em falarem sobre suas experiências, abertamente e livre de julgamentos. Por fim, outra obra que teremos como suporte à análise aqui desenvolvida, é o arcabouço psicanalítico de Jacques Lacan e Sigmund Freud, em especial os *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905) e o *Seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1973).

Encontramos, desde a antiguidade, elucubrações acerca do fazer artístico, seus efeitos na sociedade, na juventude e no próprio artista, como podemos ver na *República* de Platão e sua crítica aos poetas. Outra discussão recorrente questiona o papel da obra de arte como ferramenta de comunicação ou seu caráter sublimatório, o quão efetiva ela pode ser. A todos esses questionamentos podemos traçar convergências com o advento da pornografia e sua presença explicitamente próxima.

Deve-se ter em mente que a pornografia deve ser analisada em seus aspectos de controle sexual, sendo assim, deve-se fazer uma análise que leva em conta que esse objeto não é definível apenas pela via da heterossexualidade, em especial, pela via da masculinidade. A pornografia, como objeto de controle, ultrapassa essa circunscrição ingênua. Devemos, também, compreender que a pornografia não se resume ao filme pornográfico e ao seu espectador, ela adentra os espaços sociais, políticos, artísticos e mesmo familiares. Ela pode ser compreendida como ferramenta de subjetivação ou como violação do sujeito, como transgressão da lei.

Finalmente, devemos compreender que tal objeto de estudo merece uma atenção especial não somente por alastrar-se como as chamas de uma queimada, mas por empreen-

der a ilusão de que sua chama não queima. Assim, não apenas se consome pornografia, tornamo-nos nós mesmos pornográficos sem notar as implicações desse novo estatuto. Essa pesquisa surgiu como reflexo das discussões realizadas no âmbito do grupo de estudos FILPSI, durante o ano de 2023 e 2024 e sob a coordenação da prof. Dr.^a Maria Cristina Sparano.

A OBRA DE ARTE, AS MASSAS E A TÉCNICA

Seria impossível refletir sobre obras de arte sem levar em consideração o espectador, sem pensar na posição de troca entre o objeto e o sujeito. Assim como a obra literária existe porque existe o leitor, a obra de arte, em sua totalidade, existe porque existe um olhar que virá por recair sobre ela.

De acordo com Walter Benjamin, a obra de arte grega teria tido, em sua origem, um objetivo distinto daquele que as obras de arte possuem na atualidade. Até então, em seu intróito, ela possuía um valor de culto, ou seja, a obra teria uma função teológica. Seu fim seria o de estabelecer uma relação do humano com o divino. A obra e a sua função eram intrinsecamente ligadas à religião e ao transcendente.

Notadamente, essas representações voltadas ao divino eram encontradas em diferentes meios de reprodução, da tapeçaria às estátuas, de espadas e objetos às paisagens naturais (como pedras e rios). Walter Benjamin escreveu em seu ensaio:

A forma mais primitiva de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte “autêntica” tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas de culto do belo. (Benjamin, 1959, p. 171)

Um exemplo que podemos recuperar na história da arte e da evolução humana concerne, exemplarmente, a arte rupestre presente em locais como a Serra da Capivara, localizada no nordeste do Brasil, e *Lascaux*, na França. Utilizadas em vista a representar e compreender os acontecimentos naturais e a vida cotidiana. Notadamente, feitas em cavernas, onde muitas das representações da antiguidade eram encontradas, sendo objeto de adoração para poucos terem acesso.

Com os avanços e mudanças que ocorriam, durante todo o processo histórico da humanidade, essas obras passavam de objetos de adoração para objeto de crítica, de escárnio e chacota. No entanto, conforme a leitura Benjamina, o que elas nunca perdiam era seu caráter aurático, sua autoridade como produto de um momento da história que não se

pode alterar.

O problema trazido pela reprodução massificada de obras de arte é o desafio à autoridade de outrora da obra original, a toda uma tradição. Percebemos esse processo e seus resultados quando já não podemos impedir seu avanço. Escreve ele:

In even the most perfect reproduction, one thing is lacking: the here and now of the work of art - its unique existence in a particular place. It is this unique existence - and nothing else - that bears the mark of the history to which the work has been subject. This history includes changes to the physical structure of the work over time, together with any changes in ownership. Traces of the former can be detected only by chemical or physical analyses (which cannot be performed on a reproduction), while changes of ownership are part of a tradition which can be traced only from the standpoint of the original in its present location. (Benjamin, 2003, p. 253)²

Esse é um dos primeiros aspectos a se perderem com o avanço da modernidade. Consoante a visão de Walter Benjamin, tem-se uma cisão, cisão do fazer artístico com vista ao culto para um fazer artístico essencialmente político, isto é, a criação artística passa a aspirar por estar sob o olhar das massas, de um grande público, daí sua razão de ser.

A obra de arte passaria então por essa transição, primeiramente servindo como parte da relação de contato do humano com o divino, para, em uma segunda instância, integrar um novo campo: o das relações do homem com o próprio homem, ou melhor, deste com as massas.

A obra de arte, sendo agora dotada de uma nova existência no seio social, passa a exercer outra função, que seria uma função prática. Nesse momento, a obra de arte deixa de lado seu caráter autêntico e aurático, e passa, cada vez mais, a integrar as técnicas de reprodução em massa, em especial com o advento da fotografia, de acordo com Benjamin.

A chapa fotográfica, por exemplo, permite uma grande variedade de cópias; a questão da autenticidade das cópias não tem nenhum sentido. Mas, no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política. (Benjamin, 1959, p. 171-172)

Entende-se, portanto, que a noção mesma de arte que possuímos está comprometida

2 “Mesmo na reprodução mais perfeita, falta uma coisa: o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única num determinado lugar. É esta existência única – e nada mais – que traz a marca da história a qual a obra foi sujeita. Esta história inclui alterações na estrutura física da obra ao longo do tempo, juntamente com quaisquer mudanças de propriedade. Os vestígios das primeiras só podem ser detectados mediante análises químicas ou físicas (que não podem ser efetuadas numa reprodução), enquanto as mudanças de propriedade fazem parte de uma tradição que só pode ser rastreada do ponto de vista do original, no seu local atual” (Tradução própria).

por este *fazer* arte como reprodução ilimitada e despida de autenticidade singular. A relação que construímos com essas obras é baseada em uma relação de desejo, pela vontade de possuir.

Podemos, por exemplo, pensar sobre as figuras do cinema com as quais muitos indivíduos constroem relações parassociais, uma relação de adoração. Esses personagens são construídos para saciar uma falta desse público. Eles se tornam objeto de consumo e desejo baseados tão somente em imagens que se sustentam na tentativa, ou na possibilidade de consumação.

Sigmund Freud, em seu texto *O mal-estar na civilização* (1930), nos traz uma interessante reflexão acerca da relação entre os ideais divinos do homem e a cultura, mais especificamente sobre, de um lado, o afastamento do homem desse divino, e por outro, da proximidade que este se encontra de Deus. Freud irá chamá-lo de homem de Deus protético. Um homem que administra, em si, a tecnologia de aperfeiçoamento, de transmutação, que o levaria às fronteiras de algo que, podemos entender como Deus. Assenta ele:

Pode-se então dizer que os deuses eram ideais culturais. Agora ele aproximou-se bastante desse ideal, tornou-se ele próprio quase um deus. Claro que apenas na medida em que os ideais, no julgamento geral dos homens, costumam ser alcançados. Não inteiramente, em alguns pontos de modo algum, em outros somente em parte. O ser humano tornou-se, por assim dizer, uma espécie de deus protético, realmente admirável quando coloca todos os seus órgãos auxiliares; mas estes não cresceram com ele, e ocasionalmente lhe dão ainda muito trabalho. Ele tem o direito de consolar-se, porém, com o fato de que essa evolução não terminará justamente no ano da graça de 1930. Épocas futuras trarão novos, inimagináveis progressos nesse âmbito da cultura, aumentarão mais ainda a semelhança com Deus. Mas não devemos esquecer, no interesse de nossa investigação, que o homem de hoje não se sente feliz com esta semelhança. (Freud, 2010, p. 52)

Podemos ver aqui, na interpretação freudiana do papel da tecnologia na cultura, uma sequência de questões surgidas com o advento da tecnologia moderna. Por exemplo, o afastamento de Deus, correlato ao afastamento objetivo do uso da obra de arte em sua aurora.

Como aponta Benjamin, em muitos casos a reprodução técnica de obras de arte pode deixar intactos certos elementos do original, mas fazem também com que este perca seu valor, movimento este que se estende para além do campo das artes.

The situations into which the product of technological reproduction can be brought may leave the artwork's other properties untouched, but they certainly devalue the here and now of the artwork. And although this can apply not only to art but (say) to a landscape moving past the spectator in a film, in the work of art this process touches on a highly sensitive core, more vulnerable than that of any natural object. That core is its authenti-

city. The authenticity of a thing is the quintessence of all that is transmissible in it from its origin on, ranging from its physical duration to the historical testimony relating to it. Since the historical testimony is founded on the physical duration, the former, too, is jeopardized by reproduction, in which the physical duration plays no part. And what is really jeopardized when the historical testimony is affected is the authority of the object”. (Benjamin, 2003, p. 254)³

Ambas, a pornografia e a cópia da obra de arte, servem um mesmo propósito: aproximar o indivíduo de uma experiência. Essa experiência exorta objetivos políticos de controle. Michel Foucault, por exemplo, se volta para a pornografia como objeto de captura de identidades (ou desejos). A partir de uma leitura das relações de poder como fruto de todos os elementos constituintes da sociedade, todos seus participantes, o que cria uma rede de policiamento, tanto do sujeito e seus prazeres, como dá abertura para o policiamento de outros (seu vizinho, professores, etc.).

the belief that pornography is a ‘natural’ drive is integral to making individuals self-policing. Being a strategy of biopower, it allows power to establish its control at the level of pleasure and guide the individual sexual conduct. Moreover, through confession to pornography, individuals unconsciously authorise it to reveal the truth about their sexual identities. Consequently, this causes a multiplication of sexualities, but also the establishment of the categories of ‘normality’ and ‘deviancy’, based on which perverse sexualities are constructed”. (Kurylo, 2017, p. 72)⁴

A relação entre a vigilância do meu corpo e do corpo do outro toma proporções nefastas, por exemplo, durante o terceiro *Reich*, com a propaganda nazista. Durante o

3 “As situações para as quais o produto da reprodução tecnológica pode ser levado podem deixar intocadas as outras propriedades da obra de arte, mas certamente desvalorizam o aqui e agora da obra de arte. E embora isto se possa aplicar não só à arte, mas (digamos) a uma paisagem que passa pelo espectador num filme, na obra de arte este processo toca num núcleo altamente sensível, mais vulnerável do que o de qualquer objeto natural. Esse núcleo é a sua autenticidade. A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que nela é transmissível desde a sua origem, desde a sua duração física, até ao testemunho histórico que lhe diz respeito. Uma vez que o testemunho histórico se baseia na duração física, também o primeiro é posto em causa pela reprodução, na qual a duração física não desempenha qualquer papel. E o que é realmente posto em cheque quando o testemunho histórico é afetado é a autoridade do objeto” (Tradução própria).

4 “A crença de que a pornografia é uma pulsão “natural” faz parte integrante do autopolicamento dos indivíduos. Sendo uma estratégia de biopoder, permite ao poder estabelecer o seu controlo ao nível do prazer e orientar a conduta sexual individual. Além disso, através da confissão à pornografia, os indivíduos autorizam-na inconscientemente a revelar a verdade sobre as suas identidades sexuais. Consequentemente, isto provoca uma multiplicação das sexualidades, mas também o estabelecimento das categorias de “normalidade” e “desvio”, com base nas quais são construídas sexualidades perversas” (Tradução própria).

período buscou-se construir uma imagem do corpo ideal, da raça superior. Para isso, foi necessário criar um corpo que fosse, ao contrário, abjeto, um corpo que fosse repulsivo. O corpo escolhido era aquele do judeu, com seu nariz e tez grandes, olhar ameaçador e perversão sexual.

Uma imagem recorrente utilizada para enfatizar o caráter desviante do judeu era o de que este seria uma ameaça para as jovens mulheres alemãs, as quais ele poderia violar. Podemos ver isso nas imagens propagandistas a seguir. As duas primeiras imagens foram publicadas no *Der Jude also Rassenchaender: Eine Anklage gen Juda und Eine Mahnung an die deutschen Frauen und Maedchen*⁵ (1935); a terceira imagem foi criada por Phillip Rupprecht por volta de 1924 e encontrada apenas em 1945, representando um judeu vendendo mulheres em sua vitrine:



Imagem 1. Fonte: <https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa1067910>



Imagem 2. Fonte: <https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa1067904>

5 “O judeu como profanador de raças: Uma acusação contra Judá e um aviso às mulheres e garotas alemãs” em tradução livre.



Imagem 3. Fonte: <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn8380>

Aqui se estabelece uma relação entre o feio, o inimigo e o pornográfico. A construção de um inimigo comum ao povo alemão era criada também a partir de dispositivos sexuais, a partir de um indivíduo normal, por um lado, e um anormal, por outro. É importante notar que o corpo ariano, masculino ou feminino, era, ao mesmo tempo, simbolicamente construído através da idealização grega de seus deuses e heróis pelas lentes de Leni Riefenstahl⁶.

Essa criação de corpos é analisada em detalhe por Daniel Wildmann em seu texto *Desired Bodies: Leni Riefenstahl's Olympia, Aryan Masculinity and the classical body* (2017)⁷. Escreve ele:

We can view Riefenstahl's bodies as the visual imaginary that responds to a desire and is itself desired. These bodies can show us how Nazism communicated, how it linked up to a collective memory and cultural code, and how it believed it could influence action. For this reason, I consider Riefenstahl's bodies as "desired bodies" in the sense that they are bodies offered to a public which is meant to enjoy them and which will (perhaps) draw the right conclusions (Wildmann, 2017, p. 65).⁸

Estes corpos correspondem a um desejo de idealização que supera até mesmo o plano terreno, traduzindo, através do cinema, esses corpos como herdeiros de um legado heróico e divino.

6 Diretora responsável por filmes propagandistas como *Olympia 1. Teil - Fest der Völker* (1938) e *Olympia 2. Teil - Fest der Schönheit* (1938). Festa das nações e Festa da beleza, respectivamente.

7 Presente na obra *Brill's Companion to the Classics, Fascist Italy and Nazi Germany* (2017). A referência completa pode ser encontrada em nossa bibliografia.

8 "Podemos ver os corpos de Riefenstahl como o imaginário visual que responde a um desejo e é ele próprio desejado. Estes corpos podem mostrar-nos como o nazismo comunicava, como se ligava a uma memória coletiva e a um código cultural, e como acreditava poder influenciar a ação. Por esta razão, considero os corpos de Riefenstahl como "corpos desejados", no sentido em que são corpos oferecidos a um público que os deve apreciar e que (talvez) tire as conclusões corretas" (Tradução própria).

Nesse mesmo plano, a reprodução técnica da fotografia se colocou como uma ferramenta essencial de propaganda. Unindo o apelo visual e uma ideologia, pode-se atravessar o imaginário das massas, construindo uma memória coletiva que ultrapassa a simples identificação, chegando a tocar, até mesmo, o inconsciente coletivo, sendo passado em gerações futuras através da linguagem, do cinema e outras artes, etc.

Wildmann aponta ainda:

It is useful here to recollect Silke Wenk's description of the visual and ideological connections between various female bodies commissioned by the Third Reich for photo reproduction on postcards and in newspapers. The images involved both Nazi sculpture oriented toward antiquity and contemporary photographic nudes. Frequently, the two sorts of naked body were brought together in a single image (Wildmann, 2017, p. 68).⁹

Pode-se compreender então como a reprodutibilidade técnica pôde ser utilizada como ferramenta política de dominação, além, claro, da transformação de obras de arte, outrora dedicadas ao culto, em ferramentas políticas. E nesse processo, podemos observar a forma como a pornografia foi utilizada para construir inimigos de uma nação, a consolidação da oposição de uma conduta sexual "normal" (ariana) e outra pervertida e "anormal" (judia).

A nudez encontrada na representação judaica era pornográfica, enquanto a nudez "ariana" era dotada de um esplendor erótico que focava no corpo destes como um corpo saudável e em união com a natureza (Wildmann). Uma nudez utilizada como ferramenta de subjetivação para uma raça supostamente superior.

O PORNOGRÁFICO, O ERÓTICO E A AURA

Tendo agora a ideia de uma arte dissolvida em ideais políticos, gostaríamos de apontar, análogo a essa mudança, o avanço de ideais pornográficos em contempto ao erotismo, necessário a criação artística. O erótico é compreendido aqui como o desejo pela criação de algo, como aquilo que move o sujeito a agir no mundo, a se utilizar de ferramentas para compreender tal mundo.

Poderíamos apontar que esse erotismo estaria por detrás até mesmo das pinturas rupestres citadas ao início do artigo, naquilo que são formas de tentar compreender e representar o mundo ao nosso redor. Assim como apontamos acima, a um contraste claro entre

9 "É útil recordar aqui a descrição de Silke Wenk das ligações visuais e ideológicas entre vários corpos femininos encomendados pelo Terceiro Reich para reprodução fotográfica em cartões postais e em jornais. As imagens envolviam tanto esculturas nazis orientadas para a antiguidade como nus fotográficos contemporâneos. Frequentemente, os dois tipos de corpos nus eram reunidos numa única imagem" (Tradução própria).

o pornográfico e o erótico, enquanto um, apaga a subjetividade dos indivíduos e os transforma em produtos de consumo (ou de ferramentas políticas), o outro pode ser utilizado para construir subjetividades calcadas na beleza (artística) e a tentativa de transformar a si mesmo no objeto de beleza.

O Eros é um dos elementos primordiais na vontade de conhecimento e mais profundamente ainda no cuidado de si, como podemos apreender a partir dos escritos de Michel Foucault. Essa vontade de conhecimento é reorientada para o sexo, onde se incentiva falar sobre o sexo. É preciso que se possa entender e catalogar os tipos de sexo possíveis e circunscrever os indivíduos a essas posições bem definidas, onde o sexo limita e é, ao mesmo tempo, limitado. Kurylo observa que:

Since the 1960s, pornography has been one of the major microphysical ‘Panoptisms’ that surveils the population. It is a major device ‘for listening, recording, transcribing, and redistributing’ sex and inciting the will to ‘knowledge of pleasure’ (Ibid.). The new governmental strategy has been embedded in the law, which simulates a movement towards de-repression by legalising pornographic imagery. In reality, through the continuous incitement to voyeurism, pornography allows power to penetrate into ‘the rare and scarcely perceivable forms of desire’ (Ibid., 11). (Kurylo, 2017, p. 77)¹⁰

A pornografia se torna uma ferramenta de captura dos desejos sexuais, servindo como ferramenta para compreender o sujeito e suas pulsões de forma a controlar tais impulsos, através da pornografia como atividade solitária, que dá a ilusão de controle, de posse ao sujeito.

Como aponta Jeanne Marie Gagnebin, apesar de não encontrarmos em Walter Benjamin uma teoria que trabalhe direta e apropriadamente do erótico, podemos discernir que existe sim uma relação entre o erótico e a aura com a qual o autor trabalha. O erótico é encontrado na distância entre o humano e o objeto, em outras palavras, entre o sujeito e a obra de arte. Ao analisar a filologia do termo utilizado por Walter Benjamin em *Nähe und Ferne* para denotar a ideia de distância (Ferne), Gagnebin escreve:

Como a maior parte das línguas indo-européias, o alemão parece ter poucas palavras para dizer o próximo e a proximidade, ao passo que as expressões de distância são numerosas. Em alemão temos por exemplo *Distanz*, do francês *distance*, *Abstand*, recuo, *Ferne*, o longínquo, afastado, *Entfernung*, afastamento. A raiz *fern* indica a distância, mas tem uma

10 “Desde os anos 60, a pornografia tem sido um dos principais “panoptismos” microfísicos que vigiam a população. É um dispositivo importante “para escutar, registrar, transcrever e redistribuir” o sexo e incitar a vontade ao “conhecimento do prazer” (Ibid.). A nova estratégia governamental foi incorporada na lei, que simula um movimento de des-repressão ao legalizar as imagens pornográficas. Na realidade, através do incitamento contínuo ao voyeurismo, a pornografia permite ao poder penetrar nas ‘formas raras e pouco perceptíveis do desejo’” (Tradução própria).

conotação que distingue tal afastamento de uma simples distância objetiva e mensurável. Enquanto vários procedimentos podem aproximar um objeto distante e colocá-lo à disposição do sujeito, o longínquo (*fern*) mantém uma certa independência que torna o espaço até ele intransponível, pelo menos no quadro de operações funcionais. Posso me aproximar de um objeto distante que desejo possuir, mas não posso apropriar-me do *fern* porque o longínquo, no seu essencial afastamento, ultrapassa o quadro de ações teleológicas: trata-se de uma distância que a ação instrumental do sujeito não consegue abolir. Esse caráter de independência e de inatingível transforma o longínquo em símbolo do sagrado, mas também do cósmico e do infinito do tempo (Gagnebin, 2008, p. 40).

Destaca-se a forma como a noção de distanciamento, aqui empregada, implica a impossibilidade de possuir o objeto desejado, a impossibilidade de consumir algo em sua totalidade, a totalidade erótica/aurática da obra de arte, ela sempre se mantém a distância. Isso implica, antes de tudo, que nesse aspecto, o desejo não impera soberano sob o desejado. Antes de se deixar possuir, o objeto se modifica, vira outro. Em sua relação de proximidade excessiva com o indivíduo, a obra não passa de uma vulgaridade, do *vulgus*.

Ao tratar da obra de arte como, nesse momento, sujeita a reprodutibilidade técnica, para que o acesso a ela seja feito por todos, de qualquer forma e maneira, Benjamin indica que esse movimento de trazer para perto, de possuir, de ter poder sobre uma obra de arte, de possuir ela em sua totalidade, como experiência, é onde a aura erótica se perde. A relação para com ela passa a ser puramente sexual, ou como queremos demonstrar neste ensaio, passa a ser uma relação pornográfica, ambas caracterizadas por sua insurgência frente às demandas por gozo rápido.

Além disso, como apontou Gagnebin, o cunho distante e inatingível da obra e sua longevidade caracterizavam, possivelmente, o próprio desejo pela imortalidade. Enquanto, nesse novo momento da arte, de sua reprodutibilidade pornográfica, deparamo-nos com os desejos múltiplos que caracterizam nosso encontro com a inevitável verdade da morte. Não buscamos mais a imortalidade, em suas variadas formas, apenas o saneamento dos desejos.

Segundo Bauman (1997), as identidades vão-se adaptando a cada momento. Vivemos um tempo fragmentado que parece ter-se perdido do passado e do futuro e onde esquecer é tão ou mais importante que lembrar. É um mundo de objetos efêmeros, criados para cair rapidamente em desuso. As identidades podem ser adotadas e descartadas como troca de roupas. Há a determinação de viver um dia de cada vez, uma recusa a não se fixar, não jurar coerência nem lealdade a nada nem a ninguém, não controlar o futuro e reduzir o fluxo do tempo a um presente contínuo. (Magalhães Gomes, 2001, p. 8)

É importante notar que a relação do erótico e do pornográfico não é uma relação bem demarcada, onde o fim de uma marca, necessariamente, o início da outra. Esta é uma

relação extremamente tênue. Sobre isso, Jeanne Marie, em sua análise, escreve:

Se Eros se nutre do longínquo e da distância, não existe nem sexo nem sexualidade sem uma extrema proximidade, como o ressaltava Benjamin no início desse fragmento. Assim dois perigos ameaçam o delicado equilíbrio de Eros e do sexo: uma distância ou uma proximidade demasiado grandes, seja sob a forma da idealização platônica, seja sob a da promiscuidade, conjugal ou não. (Gagnebin, 2008, p. 41)

O pornográfico é, justamente, aquilo que agora se encontra sob uma proximidade excessiva, aquilo que passa a ser de fácil acesso, tão fácil e tão comum que se torna banal. A reprodutibilidade técnica banaliza o acesso à arte, pois ele o torna refém das massas e dos seus ideais políticos. Quando se passa a consumir arte como se consome qualquer outro conteúdo, passa-se a exercer uma atitude pornográfica frente a vida. Entenda-se, que quando falamos do pornográfico, referimo-nos a vida política, social, familiar e até mesmo a relação de um para consigo mesmo.

O diagnóstico de Walter Benjamin sobre a obra de arte na atualidade pode ser, e deve ser, interpretado não somente como teoria estética, mas também como um diagnóstico das nossas relações para além da arte. Tudo isso se torna reflexo das formas como nós nos relacionamos com o mundo. Gagnebin escreve:

a perda da aura, a famosa “desaturização”, é um fenômeno que não pode ser reduzido a uma transformação do estatuto contemporâneo da arte. É um fenômeno estético no sentido etimológico amplo de uma transformação da percepção humana, isto é, da percepção do mundo, do(s) outro(s) e de si mesmo. (Gagnebin, 2008, p. 44)

Em contraste com esse distanciamento erótico, e aproximação do pornográfico, podemos notar como, na pornografia, essas mudanças se tornam visíveis. A pornografia reflete justamente tudo aquilo que se deseja, consciente ou inconscientemente, porém, que relegamos a ordem do secreto. Na obra *Porn: an oral history* (2023), a tradutora e escritora Polly Barton aborda bem essa questão nos diálogos que mantém com amigos e conhecidos acerca da relação destes com a pornografia.

A obra de Barton consiste em dezenove diálogos com amigos e conhecidos de diferentes gêneros, sexualidades e etnias, acerca da pornografia e das formas como eles consomem esse material. É interessante notar, como, ao decorrer dessas conversas, se torna mais fácil falar sobre a pornografia para seus interlocutores, e para a própria autora, assumir o consumo e as discrepâncias para com o discurso adotado por eles em outras áreas da vida.

Falando sobre pornografia, pode-se, concomitantemente, discernir aspectos não tão belos sobre nossas próprias relações com o mundo. O medo, por exemplo, da própria

Polly Barton em ser percebida como uma *expert* da pornografia ou como alguém que consumia muito conteúdo pornô. Mulheres casadas que escondem o hábito de assistir a vídeos pornôs de seus parceiros. Mais interessante, acima de tudo, é a abertura que Barton dá para seus interlocutores de falar.

Um aspecto dessa relação com o mundo, e até mesmo com a nossa própria psiquê, se mostra evidente no uso da pornografia como forma de lidar com traumas através da violência no sexo. Essa violência, tão presente na pornografia, em especial na retratação de mulheres (brancas, negras, cisgênero, transgênero, etc.), é muito indicativa da relação da pulsão e seus desvios.

Um exemplo interessante, mas que, no entanto, encontra pouca atenção dos estudos acerca do nazismo diz respeito a ficção *stalag* (*Stalag Fiction*) que foi uma forma de literatura pornográfica criada e vendida em Israel, por volta da mesma época do julgamento de Eichmann, em 1961.

Esse tipo de literatura tinha como principais personagens soldados estadunidenses e britânicos que eram capturados durante a segunda guerra e enviados para campos de concentração (*stalags*). No entanto, os guardas de tais campos eram mulheres, mulheres sádicas. Estas, cometiam diversos tipos de abusos, físicos e sexuais. Ao final, depois de todos os tipos de abusos, os soldados capturados conseguiam fugir e se vingar de suas algozes. A ficção *stalag* era permeada de sexo envolto em violência, cometida por mulheres, mas que depois sofriam as consequências de seus atos. Amit Pinchevski e Roy Brande observam bem esse pequeno momento da história em seu artigo *Holocaust Perversions: The stalags Pulp Fiction and the Eichmann Trial* (2007), onde apontam que:

the Stalags can be read as a cultural text upon which the young generation negotiated issues of power, identity, and sexuality vis-a-vis the parents' generation on the one hand, and Zionist ideology, on the other. This interpretation highlights a crucial fact: for young Israelis of that time, coming to know about the Holocaust was intimately linked with the coming of puberty and the initiation into national identity. The Stalags reveal a generation's simultaneous initiation into adulthood, nationhood, and victimhood. (Pinchevski; Brande, 2007, p. 388)¹¹

Os autores apontam, como um dos motivos por detrás desse tipo de literatura, a influência de revistas masculinas estadunidenses, onde havia uma certa angústia, desses

11 “Os stalags podem ser lidos como um texto cultural, sobre o qual a geração mais jovem negociava questões de poder, identidade e sexualidade, frente a frente com a geração e seus pais, por um lado, e a ideologia sionista, no outro. Essa interpretação dá ênfase a um fato crucial: para os jovens israelenses daquela época, conhecer mais sobre o holocausto era algo que estava intimamente ligado a chegada da puberdade e a iniciação em uma identidade nacional. Os stalags revelam a iniciação simultânea de uma geração na vida adulta, no nacionalismo e na condição de vítima” (Tradução própria).

homens, frente ao papel cada vez mais “masculino” adotado pelas mulheres com o feminismo (além de questões raciais e econômicas). Sendo assim: “These threats to traditional white masculinity were transported, so it seems, into a phantasmatic realm where Nazi iconography symbolized a suppressed manhood ridding itself from women whose power lies in their ability to seduce” (Pinchevski; Brande, 2007, p. 391)¹²

É notável a relação entre a pornografia como locus de pulsões perversas, como podemos denotar da leitura das obras de Sigmund Freud e Jacques Lacan. E, como estabeleceu Lacan no *Seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1985): “Se a pulsão pode ser satisfeita sem ter atingido aquilo que, em relação a uma totalização biológica da função, seria a satisfação ao seu fim de reprodução, é que ela é pulsão parcial, e que seu alvo não é outra coisa senão esse retorno em circuito” (Lacan, 1985, p. 170).

A repetição (um eterno retorno) não é outra coisa senão uma busca por satisfazer as pulsões perversas em seu objetivo¹³, ou, podemos colocar que a repetição é a busca pelo constante gozo idiota do pênis. Daí a pornografia como afastamento do outro, do afastamento mesmo da relação real e o consequente esfacelamento do sujeito causado pela pornografia.

Vocês percebem aí a ambiguidade do que se trata quando falamos da porção escópica. O olhar é esse objeto perdido, e repentinamente reencontrado, na conflagração da vergonha, pela introdução do outro. Até aí, o que é que o sujeito procura ver? O que ele procura ver, saibam bem disto, é o objeto enquanto ausência. O que o voyeur procura e acha é apenas uma sombra, uma sombra de trás da cortina. Aí ele vai fantasiar não importa que magia de presença, a mais graciosa das mocinhas, mesmo que do outro lado haja apenas um atleta peludo. O que ele procura não é, como se diz, o falo – mas justamente sua ausência, donde a preeminência de certas formas como objetos de sua pesquisa. (Lacan, 1985, p. 173)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A intenção final por detrás desse artigo concerne a uma tentativa de colocar a pornografia como um elemento essencial em nossa compreensão dos mecanismos de subjetivação e de captura dessas subjetividades. Utilizando-nos da pornografia podemos entrever sua relação com a sexualidade e as pulsões, mas também com tudo aquilo que, no campo social, não podemos desviar o olhar, nomeadamente: o racismo, machismo, violência, capacitismo e ideais totalitários.

¹² “Essas ameaças a masculinidade tradicionalmente branca foram transportadas, pelo que parece, a um reino fantasmático onde a iconografia nazista simbolizava uma masculinidade reprimida que se libertava de mulheres cujo poder residia na sua capacidade de seduzir” (Tradução própria).

¹³ Para maior compreensão acerca da repetição ver NÁSIO, J. D. *Por que repetimos os mesmos erros*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

Graças a obra de Polly Barton, podemos pensar a escuta psicanalítica através do mesmo movimento que a autora faz, permitindo que seus interlocutores rastreiem, em sua própria história, sua relação com a pornografia e seus efeitos em suas vidas sexuais. Esse movimento não visa uma catalogação da sexualidade, mas uma tentativa de compreender o silêncio em torno da pornografia, sempre presente e raramente discutida.

BIBLIOGRAFIA

- BARTON, Polly. *Porn: an oral history*. Fitzcarraldo Editions, 2023.
- BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. In: *Magia e Técnica, Arte e política*. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Selected Writings, volume 4, 1938-1940*. Estados Unidos: Harvard University Press, 2003.
- FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. In: *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“o caso Dora”) e outros textos (1901-1905)*. São Paulo: Companhia das letras, 2016.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. A questão do “Eros” na obra de Benjamin. *Artefilosofia*, v. 3, n. 4, p. 39-44, 2008.
- GOMES, Márcia Magalhães. *O mal-estar na civilização: a influência da tecnologia e o papel da educação*. In: *Reunião anual da ANPED, 24ª., 2001, Caxambu. Anais [...]*. Caxambu: ANPED, 2001.
- KURYLO, Bohdana. Pornography and power in Michel Foucault’s thought. *Journal of Political Power*, v. 10, n. 1, p. 71-84, 2017.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10: A angústia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LYRA, Edgar. Heidegger, Tecnologia e Arte: impasses contemporâneos. *Revista Enunciação*, v. 3, n. 1, 2018.
- NÁSIO, J. D. *Por que repetimos os mesmos erros*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- WILDMANN, Daniel. *Desired Bodies: Leni Riefenstahl’s Olympia, Aryan Masculinity and the Classical Body*. In: *BRILL’S Companion to the Classics, Fascist Italy and Nazi Germany*. Holanda: Brill, v. 12, p. 60-81, 2017.