

# **O *CYBORG* EM SEU JARDIM** seguido de **A PORNOGRAFIA EM SEU JARDIM**

**JOÃO MARIA MENDES**

**BIBLIOTECA**  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



SEBENTAS | COLECCÃO TEXTOS FUNDAMENTAIS

Título	<i>O cyborg em seu jardim</i> seguido de <i>A pornografia em seu jardim</i>
Autor	João Maria Mendes
Editor	Escola Superior de Teatro e Cinema
1ª edição	50 exemplares
Amadora	Fevereiro de 2014
ISBN	978-972-9370-18-2

**Palavras-chave:**

Cyborg / Corpo / Alma / Imagem / Pornografia / Erotismo.

**Resumo:**

O corpo humano é desde sempre um tema recorrente nas figurações literárias e artísticas. Os textos aqui reunidos são um convite à reflexão sobre as suas metamorfoses contemporâneas, com incidência especial em dois registos: a sua ciborguização e a sua abordagem pela pornografia e o erotismo.



## Índice

<b>O <i>cyborg</i> em seu jardim</b> .....	7
O novo <i>sensorium</i> tecno-científico .....	14
As imagens, novas almas dos corpos biotécnicos .....	21
Os simulacros de Baudrillard .....	23
Fantasmas de autodestruição .....	29
Corpo, alma, mente .....	34
“Carne” e “corpo” .....	40
Dádivas perturbadoras .....	43
<b>A <i>pornografia</i> em seu jardim</b> .....	47
Do <i>nu-totem</i> ao <i>obsceno-tabu</i> .....	53
Novos brinquedos ópticos .....	58
Os filmes X .....	63
Mauss e as “técnicas do corpo” .....	68
Por uma “nova pornografia”? .....	70
Textos e autores citados .....	74



## O *cyborg* em seu jardim

“Vamos supor que sou cego e uso uma bengala. Lá vou eu, toc, toc, toc. Onde é que eu termino? Será que minha mente vai até o limite da minha pele? Até o cabo da bengala? Termina a meio da bengala? Ou vai até à ponta da bengala?”

BATESON, 1972: 459.

O corpo, essa matéria efêmera destinada a tornar-se cinza depois de ter sido carne e “alma”, “espírito” ou “mente”, primeira e última evidência do nosso existir como animais humanos, concentra em si todas as contradições que determinam essa existência e a ideia que, nela, fazemos de nós próprios. Ao mesmo tempo anjo incarnado e carne sem transcendência, tempestade temporária e memória de uma antiguidade que mal conhecemos, avidez desejosa de fusão com outros e solidão sem remédio, revolta contra a finitude da luz vital que somos ou fomos, ou sua aceitação. O corpo é o objecto do poder de outrem sobre cada um, de cada um sobre outrem e de cada um sobre si mesmo, lugar de prazer e de dor, de tensão entre aquilo a que chamámos alma ou mente e a sua irreversível inscrição carnal e sobredeterminada; lugar do equilíbrio precário entre transcendência e imanência, lugar do conflito insanável entre essa sobredeterminação e o nosso livre arbítrio. O corpo é o lugar onde geramos todos os delírios sobre nós mesmos e os seus desmentidos, todas as alucinações sobre a dimensão humana da vida e a sua desconstrução.

Sexuado e concebido na dependência da reprodução, o corpo de cada um é também ou pode ser um “terceiro corpo”, como dele disse Hélène Cixous. O corpo é o lugar para onde convergem e onde se concentram todas as experiências humanas que podemos conceber: a da vida diante de um horizonte longínquo e na extrema proximidade, a do infinito e a da finitude, a da acédia e a da acção, a da divisão do uno em múltiplo e a da reunião do múltiplo no uno. E tudo isto constringido por uma vertigem temporal — a da sua duração — que tanto gera a ansiedade contra a sua finitude como as múltiplas figuras da sua

aceitação. O corpo é, assim, o lugar da alternância entre todas as euforias e disforias, entre a racionalidade e a emoção, entre todas as máquinas binárias cujos termos se contradizem uns aos outros. Devido à sua especificidade humana, por um lado gémea de muitas outras especificidades animais mas por outro única e diferente, o corpo é tendencialmente um lugar que oscila na bipolaridade e onde se exprimem todos os contrários.

Partindo do dualismo corpo-alma como petição de princípio, o *cogito* cartesiano argumentava que é possível duvidar da existência do primeiro (podemos ter a experiência do corpo, mas essa experiência pode ser ilusória), mas não da consciência que de si mesmo tem o ser pensante. Foi Descartes (1596-1645) quem escreveu passagens como esta: “Este amontoado de carne e de ossos a que chamo o meu corpo...”. Eis como ele definiu o corpo na segunda das suas *Meditações Metafísicas*:

“Por corpo entendo o que pode ser finalizado por qualquer figura, que pode ser entendido em qualquer lugar e ocupar um espaço de tal modo que qualquer outro corpo seja excluído [desse espaço], o que pode ser sentido pelo tacto, a vista ou o ouvido, pelo paladar ou pelo cheiro, o que pode ser movido de diversas maneiras, não em verdade por si próprio mas por qualquer coisa de exterior por que ele seja tocado e de que receba a impressão”.

Spinoza (1632-1677) foi, no seu tempo, o principal filósofo monista, tratando, ao longo de toda a sua *Ética*, a *anima* de Descartes como *mens* (*espírito*) indissociável do corpo que, por sua vez, não é concebível senão como parte da natureza e sujeito às leis desta. Escreveu ele, combatendo directamente o dualismo cartesiano:

“O objecto da ideia que a Mente [Espírito] constitui é o Corpo, ou seja, um certo modo da extensão que existe em acto, e em nada mais” (*Ética* II, 13). “O Espírito não se conhece a si mesmo senão na medida em que percepção as ideias de afecções do Corpo” (*ibid.*, 23). [E] “as ideias das afecções do Corpo humano, enquanto relacionadas com o espírito humano, não são claras e distintas, mas confusas” (*ibid.*, 28).

Husserl viria, muito mais tarde (1913), a reformular a relação entre “espírito” e corpo (a partir da ideia cartesiana de que este é uma coisa

extensa, uma *res extensa*), nos seguintes termos:

“Enquanto a *res extensa*, quando interrogamos a sua essência, nada contém que deva ao espírito, nem nada que exija imediatamente uma conexão com um espírito real, achamos que pelo contrário um espírito real por essência não pode senão estar ligado à materialidade como espírito de um corpo” (*Ideen*, 1). “É apenas pela sua relação empírica com o corpo que a consciência se torna numa consciência humana e animal da ordem da realidade” (*Ibid.*, §53).

É este corpo que a humanidade não tem cessado de procurar melhorar, ora educando-o ora inventando para ele próteses, na tentativa de superar as suas limitações naturais e de lhe oferecer um suplemento de ser — um suplemento de vida, de tempo e de identidade. A ciborguização contemporânea do corpo resulta desse esforço contínuo e a sua idade é a da civilização.

As imagens do corpo, as suas infundáveis figurações ao longo da história humana, desempenham decerto o papel de um labirinto de espelhos onde o corpo se foi revendo, se foi re-conhecendo e reinventando. Mas que papel desempenham elas, as *imagines* do corpo, no estabelecimento das mediações e da homeostase entre a experiência humana e o seu *Lebenswelt* (mundo vivido), entre a experiência humana e a memória de si mesma? No presente texto, gostaria de alargar ecleticamente a reflexão sobre as imagens a um espaço que a ultrapassa mas a inclui. Depois da pintura e da fotografia, o cinema e as imagens e sons a que ele e a televisão deram origem — e que preenchem grande parte da realidade virtual com que hoje convivemos — são responsáveis por parte da “nova” síncrese de entidades “naturais” e “fabricadas” que integram esse *Lebenswelt*. Mas para entendermos o papel determinante das imagens neste mundo “inteiramente mobilizado pela técnica” (Jünger, 1932) precisamos de fazer uma pequena incursão num território povoado por *cyborgs*, andróides, replicantes e *clones*.

Começemos pela ciborguização contemporânea: quantos exemplos poderíamos ir buscar à vida corrente para pôr em evidência a ideia de que o nosso corpo é cada vez mais o resultado de uma *bricolage* biotécnica? O termo *cyborg* é a abreviatura de *cybernetic organism*. Ora, só falamos de cibernética desde que em 1948 Norman Wiener a definiu co-

mo “o estudo científico do controlo e da comunicação no animal e na máquina”. Mas na segunda metade do séc. XX, a nova disciplina tornou-se tentacular e foi-se subdividindo, invadindo os estudos em inteligência artificial, robótica, visão computadorizada, bio-engenharia, engenharia biomédica, biónica, neurociência, ergonomia; alargou-se, ainda, à psicologia, à educação e ao *management*. A ciborguização contemporânea, porém, enraíza-se profundamente na tradição da abordagem do corpo humano pela medicina e está em linha e em continuidade com uma história milenar de intervenções protésicas.



Prótese pós-amputação (múmia egípcia com 3000 anos). Perna de madeira galo-romana. O Carmat, coração artificial experimentado em 2013.

Ao longo dos séculos, de prótese em prótese, a medicina foi transformando os corpos em *bricolages* parcialmente compostas por artefactos: dentaduras postiças (os primeiros dentes de madeira são egípcios, de 2400 a.C.), pernas e mãos artificiais (novamente egípcias, de há 3000 anos), lunetas e óculos (as primeiras datam do final do séc. XIII), drenos, antecedem os órgãos transplantados, os corações artificiais (Denton Cooley, 1969), os aparelhos de sustentação da vida, as lentes de contacto, a retina e a córnea manufacturadas e os olhos biónicos, as neuro-próteses, o re-desenho e a re-escultura do corpo pela cirurgia plástica, a fecundação *in vitro* e a procriação em

laboratório. Esta explosão de ciborguizações resulta, assim, de um vasto *continuum* de experimentações bem sucedidas que conhecemos da longa duração; e exprimem a antiga ideia de *techné* que os gregos cultivaram acima de todas as outras: aquela que ajudava a natureza a fazer o que ela não conseguiria fazer sozinha.

Não é, portanto, de hoje o casamento de conveniência entre a “carne” e os mecanismos e maquinismos que a melhoram ou completam. Mais genericamente, e como escreveram Deleuze e Guattari no *Anti Oedípe*, o corpo humano habituou-se de há muito a “fazer máquina” com os mais variados artefactos: o do remador com o seu remo, o do violinista com o seu violino, o do ciclista com a sua bicicleta, o do astronauta com a sua nave, o do explorador de fundos marinhos com o seu batiscafo. E, na experiência médica, não é apenas a conquista do corpo e da vida por artefactos protésicos que está em causa: a farmacologia nunca parou de especializar o seu controlo sobre as paixões, os desejos e os desvios da mente, e esta habituou-se a depender quimicamente daquela para garantir o seu “re-equilíbrio” em situação perturbada. Aquilo por que, há quase dois mil anos, Juvenal nos incitou a rezar — uma *mens sana in corpore sano* — passou, assim, a depender dos *cocktails* e da *bricolage* médica, tanto ou mais que dos clássicos ginásios.

Neste sentido, e apesar da sua designação ser recente, o *cyborg* é quase tão antigo como a ideia de civilização: houve implantes artificiais no corpo humano no Império do Meio, no mundo egípcio, helenístico e romano, na Europa medieval e na do renascimento. O que é hoje novo é a sua sofisticação neurobiológica, a multidão de interfaces electrónicas e numéricas que os possibilitam e incrementam. Ao longo da segunda metade do séc. XX, os progressos da ciborguização aceleraram e operou-se neles um conjunto de saltos qualitativos decisivos. Mas parece ser um facto que cada época tem de si mesma a percepção de que nela se operam saltos qualitativos decisivos — uma percepção que provavelmente é característica da aventura humana no mundo.

A partir da transição dos séc. XIX para o XX e das suas *belles époques*, cada novo patamar do progresso técnico-científico produziu efeitos de

articulação maquínica com o corpo e/ou a psique humana. Um bom exemplo é o da socialização e expansão dos usos da electricidade: a máquina penal americana inventou a cadeira eléctrica (1889), longamente testada em laboratórios de Edison, para executar condenados à pena capital; a psiquiatria inglesa inventou os electrochoques (a *electroconvulsive therapy*, ECT, 1939) para reconduzir grandes depressivos à “normalidade”; a medicina americana inventou os eléctrodos desfibriladores para devolver à vida corpos vítimas de paragem cardíaca (1947). Ou seja, entre finais do séc. XIX e ao longo da primeira metade do séc. XX, a electricidade passou a servir ao mesmo tempo a morte programada, a vida prolongável e, entre as duas, a ressurreição. E o cinema inventou um morto-vivo animado por descargas eléctricas provocadas por tempestades naturais, Frankenstein (*Universal Pictures*, 1931, adaptado de uma novela de 1818), um dos seus primeiros *cyborgs*, a um tempo recolagem de corpos despedaçados e resultado de uma nova aliança imaginária entre natureza e tecnociência. Frankenstein, o feitiço que se vai premonitoriamente virar contra o feiticeiro, integra assim a galeria ficcional do que viriam mais tarde a ser as problemáticas criaturas da era cibernética — resultantes da fusão, por vezes perversa e catastrófica, entre a autopoiese natural e o dispositivo manufacturado (artesanal, mecânico, eléctrico ou electrónico).

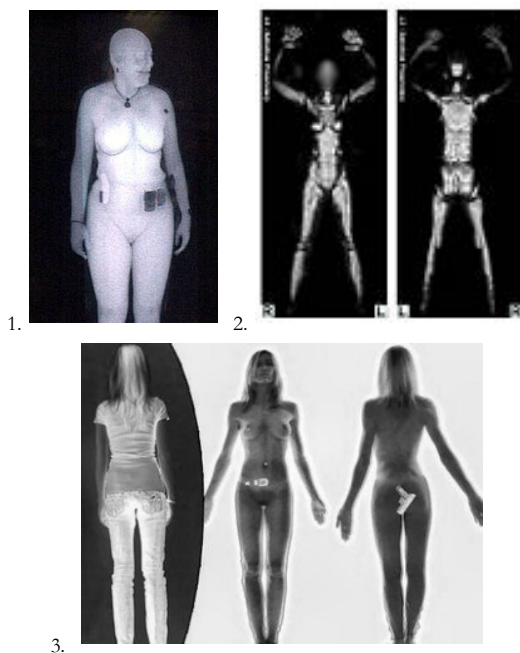
A “modernização” da ideia de *cyborg* implicou que passássemos a considerar os nossos próprios corpos como laboratórios experimentais. José Luís Garcia (1999: 515) recorda a este respeito um dos exemplos citados por Giorgio Agamben no seu *Homo Sacer*: o do biólogo Wilson, que, tendo diagnosticado leucemia em si próprio, transformou o seu corpo num laboratório, experimentando em si quantidade de fármacos não-testados no homem; o corpo de Wilson deixou assim de ser privado porque passou a ser um lugar de experiências eventualmente úteis a todos os seus contemporâneos, sem no entanto passar a ser público porque só como corpo próprio podia ultrapassar os limites éticos e jurídicos da sua época. A própria vida de Wilson passou a ser uma *experimental life* (*id. ibid.*) — como a de todos os protótipos de *cyborgs*.

Hoje, confirmando a antiga definição do *logos* grego como estando em primeiro lugar associado à visão, passámos a *scannerizar* tudo, do fundo dos mares ao interior do corpo humano, e mandamos telescópios/satélites fotografar e cartografar a três dimensões os mil milhões de estrelas da Via Láctea. O caminho trilhado entre o raio x (que tem a mesma idade que o *cinématographe* dos Lumière) e a ecografia (nascida nas décadas de 40-50 do séc. XX) implicou a socialização banalizada da imagem do interior do corpo de cada um. Qualquer engarrafamento nas urgências do serviço público hospitalar pode hoje pôr-nos diante do ecrã onde pulsam as vísceras de quem nos antecede na maca. O interior do corpo de cada um deixa, assim, de ser íntimo e privado e passa a ser semi-público ou público: estamos a um passo de ver no *face book*, ali colocadas por grávidas felizes, ecografias de fetos nas suas primeiras semanas, o que recolocará na agenda política a questão de Tomás de Aquino sobre quando começa a vida e sobre o direito à interrupção voluntária da gravidez.

É que as imagens *scannerizadas* do interior do corpo não são representações, são *insights* indexicais da “realidade de primeira ordem” de Watzlawick, que permitem capturar e prender novos perfis utilitários do mundo através de novos sentidos técnicos: o dispositivo instala um novo *sensorium* perceptivo e oferece uma nova “visão das essências”, na sua versão de mundo positivista e objectivo, captado por micro ou macroscópios. Entre a fotografia, o cinema e a mais recente imagologia clínica, o corpo e a mente humana também aprenderam a fazer máquina com as imagens que os espelham, mesmo que distorcidamente: imagens onde um e outra se re-conhecem e revêem.

A recente polémica em torno da scannerização integral dos corpos de passageiros nos aeroportos, generalizada pela obsessão securitária posterior aos atentados de 11 de Setembro de 2001, exprime novos aspectos inquietantes da promiscuidade entre íntimo, privado e público, por um lado, e ameaça o direito à protecção da imagem de cada um. O *full-body scanner* é um dispositivo que detecta quaisquer objectos, metálicos ou não (é essa a sua mais-valia face aos antigos detectores de metais) escondidos no corpo, sem que o indivíduo observado tenha de se despir e sem que seja necessário contacto físico

com ele. O operador do *scanner* pode ver tudo, incluindo implantes no corpo de cada um, tampões intravaginais, etc., e isso em diversos graus de definição da imagem, dependendo da tecnologia usada. Advogados que defendem os direitos de passageiros têm considerado que o *full-body scanning* é tendencialmente voyeurista e intrusivo. E o blog tecnológico *Gizmodo* provou em 2010 que as imagens dos passageiros nus podem ser facilmente gravadas (dezenas de milhar delas foram-no), manipuladas e distribuídas na Internet, apesar de tais procedimentos estarem proibidos por lei.



1: Imagem de raio x do TSA Security Laboratory. 2: Imagens de *millimeter wave body scanner*.  
3: O que pode ser obtido por manipulação das imagens de um *full-body scanner*.

## O novo *sensorium* tecno-científico

Se por um lado o termo ciborguização é usado na formação das equipas das unidades de cuidados intensivos e de recobro, por outro a

mesma ciborguização generaliza-se nos procedimentos mais banais, porque um número cada vez maior de interfaces quotidianos são máqunicos. As antigas senhas e palavras-passe (que uma vez Lacan considerou constitutivas de um grupo humano) foram substituídas pela robótica que nos identifica pela impressão digital, pela voz ou pela retina; digitamos constantemente novas senhas e palavras-passe em interfaces para que os seus portais se nos abram: são máquinas que respondem, hoje, aos nossos “Abre-te Sésamo” e “Abracadabra”. Nos tribunais, a acusação pública passou a dispensar a prova testemunhal de um crime, substituindo-a pelo rasto de ADN deixado pelo suspeito no local. Dia-a-dia, a “mobilização total do mundo pela técnica” põe-nos diante da expansão desse novo *sensorium* tecno-científico — o novo dispositivo perceptivo que, social e politicamente, propende para o autoritarismo, como prenunciado pelo *1984* de Orwell (1949). Hal, o computador do *2001* de Kubrick, cresceu e multiplicou-se, e entre os seus familiares proliferam agora empregados domésticos, vigilantes, cobradores e polícias sem alma (mas dotados de inteligência artificial) que interagem connosco na vida quotidiana.

Entendido no seu significado mais geral, este *sensorium* tecno-científico instaurou, assim, um novo território a um tempo autoritário e dialógico que invadiu o espaço público, o privado e o íntimo. Os seus ecrãs, antenas e sensores substituíram os antigos confessionários paroquiais e nem precisamos de lhes admitir as nossas culpas: eles sabem cada vez mais sobre nós — pense-se na quantidade de informação pessoal que pode ser armazenada num simples “cartão de cidadão”. Do mesmo modo que aprendemos, de novo com a medicina, as vantagens dos catéteres e dos drenos, também aprenderemos a utilidade do implante de *micro-chips*, para que não possamos dar um passo sem que o “sistema” saiba, em qualquer momento, onde estamos e a fazer o quê. Na nossa obsessão securitária, aceitámos sucedâneos da prisão domiciliária ou da liberdade condicional onde a pulseira electrónica coabita com anéis, brincos e *piercings* e vai tornar-se objecto de *design* e peça de joalharia.

Ficção distópica? Não: à medida que se banalizou, esse novo *sensorium* tecno-científico tornou-se no rosto mais perceptível das sociedades de controlo contemporâneas, cada vez mais semelhantes ao panóptico de

Foucault, sendo que esse controlo se foi tornando mais individual e biopolítico, e se foi mostrando bem tolerado pela moda e pelo *Zeitgeist*, metamorfoseando-se num *fact of life* inquestionado. Como escreveu Donna Haraway no seu «Cyborg Manifesto» (1991):

“A ficção científica contemporânea está cheia de *cyborgs* — criaturas que são simultaneamente animais e máquinas e que povoam mundos ambigualmente naturais e construídos. Também a medicina moderna está cheia de *cyborgs* e de casamentos entre organismos e máquinas (...). Uma guerra moderna é uma orgia de *cyborgs*, gerida por C3I (Command - Control - Communication - Intelligence), um dispositivo que custou 83 mil milhões de dólares no orçamento da defesa americana de 1984 (...). No final do séc. XX (...), todos somos quimeras, híbridos de máquinas e organismos teorizados e fabricados. Numa palavra, todos somos *cyborgs*. O *cyborg* é a nossa ontologia e determina as nossas políticas”.

Ao mesmo tempo que o *milieu humain* passou a incluir o seu *ersatz* tecnológico totalitário ou a diluir-se nele, as novas imagens que dele dão testemunho incorporam-se no *Lebenswelt* de cada um, suturam-no e dão-lhe consistência. As imagens proliferantes deste novo *Lebenswelt* geram uma rede infinita de “salas de espelhos” onde o vemos constantemente reflectido e parcialmente deformado. Importa, assim, entender como a *imagerie* deste novo ecossistema e dos seus corpos ciborguizados é, no mundo actual, parte integrante da sua socialização e banalização. E também qual é a *parte das imagens* no estabelecimento das homeostases entre real e virtual, entre a realidade de primeira ordem de Watzlawick e os seus simulacros. Como diz Couchot (1999: 27):

“No mundo virtual, o sujeito partilha com o objecto e a imagem propriedades idênticas que são próprias da simulação. Objecto, sujeito e imagem re-alinham-se e des-hierarquizam-se. Objecto, sujeito e imagem derivam então uns em relação aos outros, interpenetram-se e hibridizam-se”.

A constatação de Couchot é decisiva para o que nos ocupa qui. No novo *Lebenswelt* que inclui o virtual, não são apenas sujeito e objecto que se fundem imersivamente, não é apenas a mente que finalmente reconhece como básica a sua natureza *embodied*: a imagem, também ela parte desse *Lebenswelt*, associa-se des-hierarquicamente ao sujeito/objecto e à mente, mistura-se com eles. Vemos tantas imagens artefac-

tas como fabricamos filmes mentais. O nosso cérebro pensa como um filme, ou como uma associação heteróclita de imagens cinemáticas. No novo ecossistema feito de real + virtual, a imagem assume a postura activa do sujeito-vidente que Vivian Sobchack (1992) intuiu no seu *The Address of the Eye*, ao mesmo tempo que está ali para ser vista, sem perder a sua antiga função de espelho, janela ou quadro. Antevemos o trânsito que nos precede num ecrã porque um dispositivo vidente o viu antes de nós, do mesmo modo que identificamos os sintomas de uma doença numa ecografia e que scannerizamos todo o real — o visível e o invisível-a-olho-nu. O mundo múltímodo da imagem associou-se tão intimamente às rotinas, micro-acontecimentos e micro-percepções da experiência vivida que se tornou indissociável dela.

A imagem continuará a ser index, ícone ou símbolo como a definiu Peirce, ou as três coisas ao mesmo tempo como na fotografia e no cinema, mas instalou-se irreversivelmente na *natura naturata* de Spinoza — a natureza que inclui todos os artefactos que com ela convivem e que resulta de uma cadeia de causalidades e de acasos que já não somos capazes de inventariar. Era esse o “desejo”, agora realizado, que Mitchel atribuíu às imagens: o da conquista do direito de cidadania, ou pelo menos do direito de asilo, neste novo *Lebenswelt*, quer como ferramentas úteis geradas pela “mobilização técnica do mundo”, quer como “meios sem fins”, como “coisas” sem utilidade evidente, como sempre foram as obras da arte.

Mas isto significa igualmente que o “corpo” é sempre, independentemente do número de artefactos que incorpora, a confecção de uma cozinha cujos ingredientes principais são a “carne” e as suas imagens — são as imagens do “corpo” que lhe dão individualidade e identidade, que nos permitem re-conhecê-lo, ao mesmo tempo que o socializam e o situam num ou mais grupos de pertença. A *imago* do corpo próprio e a dos outros continua a ser a originada no “estado do espelho” de Lacan, mas esse espelho passou a ser a totalidade do mundo virtual que integra o *Lebenswelt* como seu *ersatz*. Repare-se de novo no casamento entre “real” e “virtual” que deste modo concretizámos: ao mesmo tempo que scannerizamos milimetricamente o interior e o exterior do corpo, passámos a navegar nos mares ou nos céus utilizando as respectivas cartografias técnicas, ou seja, *operamos* a navegação muito

mais sobre o mapa do que sobre o território. Por outras palavras, como diz Bragança de Miranda (1999: 313, 314), os espaços da experiência positivista do mundo são integrados nos espaços do VR-nauta (o navegador da realidade virtual). Já não aprendemos a conduzir automóveis e aviões apenas nos seus habitáculos: sentamo-nos no lugar do piloto num simulador electrónico. O simulador é suposto replicar todas as condições vivenciais da condução e incorpora-se no nosso *Lebenswelt*.

Recapitulemos sumariamente o que vimos atrás: podemos atrasar a morte natural se nos ligarem a máquinas que aprenderam a lidar com o nosso corpo biológico; vivemos com órgãos transplantados, naturais ou fabricados em materiais que não rejeitamos; multiplicamos as próteses de toda a ordem; a farmacologia reduz e normaliza os nossos desequilíbrios psíquicos e as nossas paixões; clonamos e criamos vida em laboratório, intervindo profundamente na ordem natural; a transgénese habituou-nos a intervir em genomas, modificando-os e adaptando-os. Bio-engenharia, investigação farmacêutica, genética, cirurgia e biotecnologias mobilizaram-se para “melhorar” o corpo humano em matéria de aparência e de performance, dando continuidade a um desígnio de tecnicização que a Renascença e a Idade Moderna tinham já consagrado. A “ultrapassagem” do corpo biológico tradicional entrou na ordem do dia e transfigurou ao mesmo tempo a antiga separação entre as esferas do íntimo, do privado e do público. E as novas representações do corpo “otimizado” entram em diálogo com o imaginário dos corpos ciberneticizados: *cyborgs* eternamente jovens, andróides complacentes, *replicants* hiper-performativos, *clones* sem crises de identidade.

Nos laboratórias da realidade virtual, lugares extremos do novo empório informacional, sensores, luvas e próteses ópticas materializam a inovação no novo *sensorium* perceptivo. Ali, a produção técnica da realidade virtual e os seus interfaces criam a outra face da ciborguização clínica do corpo: ali, alteramos o mundo a partir de imagens como alteramos a condição da nossa carne, sendo que essa alteração da condição da carne é sempre feita em nome da perseguição de um corpo mais perfeito — uma imagem de corpo mais perfeito que age directamente sobre a carne. É a esta luz que pode ser entendida a *body art* de

uma artista como Orlan, que filmou e por vezes transmitiu em directo cirurgias estéticas feitas no seu próprio corpo para o re-desenhar e re-esculpir. Nestes procedimentos auto-mutiladores, porém, instaura-se uma guerra surda no seio de cada sujeito-objecto-imagem: a guerra entre o corpo (cultural, redesenhável, idealizado) e a carne, que sempre propende para o regresso à *natura naturans* de Spinoza — aquela que, entregue a si própria, se auto-reproduz fractalmente idêntica a si mesma, movida pelos seus acasos e determinações. Como diz ainda Bragança de Miranda (1999: 313):

“... A carne fica indefesa perante a tecnologia, reintegrando-se na natureza, rodeada de uma imensa panóplia de técnicas médicas e clínicas, ao mesmo tempo que o mundo virtual gerado pelos computadores (...) cria mundos de envolvimento imediata pela manipulação da imagem”.

Não é apenas, porém, a “manipulação da imagem” que está em causa nesta nova relação entre “carne” e tecnologia: a articulação *mente-corpo-máquina* é muitas vezes real e não apenas imagética, como bem sabe a porno-ciborguização, que envolve, quer experiência física, quer a sua apresentação mediática indexical. O imaginário figurativo relativo aos *pornocyborgs* expandiu-se provavelmente a partir do primeiro álbum da banda desenhada *Barbarella*, de Jean-Claude Forest, em 1962: a protagonista viajava entre planetas e muitas das suas aventuras envolviam episódios sexuais com *aliens* que a seduziam. Num álbum de 1964, a mesma protagonista experimentava sexo com uma “máquina excessiva”, o *orgasmotron*, mais tarde relançado por Woody Allen em *Sleeper*, de 1973. No filme de Allen, a máquina era um cilindro capaz de receber um ou dois corpos e dispunha de tecnologia não descrita capaz de induzir orgasmos em quem nela entrava. No filme adaptado da banda desenhada por Roger Vadim em 1968, era uma espécie de concha de molusco cujos movimentos internos provocavam um prazer excessivo na vítima, podendo induzir-lhe a morte por orgasmo. Mais tarde, os *sites* porno contemporâneos multiplicaram cenas de *intercourse* com *sexmachines*, robots fálcos por vezes articulados com outros estimuladores eléctricos destinados a produzir os mesmos efeitos que o *orgasmotron* dos anos 60. Toda a tradição falocrática da pornografia regressava com estes novos dispositivos geradores de prazer em interacção com máquinas.

A última novidade nesta matéria (no momento em que estas linhas são escritas) parece surgir com oficinas de *Post-Porno Cyborgs*, destinadas a subverter a representação do sexo cinematográfico, televisivo e cibernético e a produzir vídeos em ambiente declaradamente *queer*, onde o corpo interage com dispositivos electrónicos de estimulação, vídeos destinados a plataformas como a *CUDS TV* ou a *Mundo Paralelo TV*. Estas “oficinas” são programaticamente contra os *avatars* e as identidades virtuais que proliferam na web.<sup>02</sup>, dispositivos por detrás dos quais os sujeitos se escondem: antes oferecem aos participantes a possibilidade de “desnaturalizarem” os seus corpos, artificializando-os por interacção com aparelhos que facilitam a aquisição de um corpo “trans”: é uma nova versão da sexualidade vivida com objectos, “o desdobramento tecnológico do corpo e a oferta de uma experiência pós-humana, a de sujeitos cyborgs”, como diz a publicidade desta “dissidência sexual”. Por razões de sobrevivência, os conteúdos *pornocyborgs* viajam frequentemente de site para site, fugindo à sua desactivação e as oficinas realizam-se “em lugares secretos, apenas revelados a *inscritxs*”.

Levantam estas práticas questões essencialmente novas? Não o cremos. No capítulo final do seu livrinho *Machinisme et Philosophie*, capítulo escrito a partir de programas gravados para a rádio, Pierre-Maxime Schuhl (1938) chamava a atenção para o amolador que dá ao pedal com o pé enquanto a mão leva à pedra que roda o gume da faca que quer afiar. É mais um exemplo idêntico aos que Deleuze e Guattari invocaram muito depois para sustentar que o corpo humano está habituado a “fazer máquina” com numerosos aparelhos e utensílios — um facto que os mundos da guerra e do trabalho já na antiguidade clássica tinham tornado banal. Um ano antes do início da Segunda Guerra Mundial, Schuhl concluía a sua reflexão sublinhando que, ao examinarmos o homem como *animal-máquina* ou como *máquina-viva* (definições inspiradas em Leibniz, Descartes e La Mettrie), não devemos esquecer a sua especificidade de ser humano, ou seja: não devemos esquecer que o problema da interacção *homem-máquina*, actualmente redesenhada pelos desenvolvimentos da cibernética e das neurociências, envolve questões de ontologia, de ética e do que hoje designaríamos por engenharia organizacional:

“Nada nos conduz mais necessariamente ao estudo da *Natureza do Homem* do que a oposição entre o *Homem e a Máquina*; e também nada nos ajuda, tanto como essa oposição, a abordar os difíceis problemas que ela coloca. Por um lado, o espantoso desenvolvimento das máquinas que se multiplicam à nossa volta obriga-nos ao exame do homem que as inventa e utiliza, como dantes, há vinte e quatro séculos, a voga da discussão da natureza levou Sócrates a lembrar aos seus contemporâneos a necessidade de se conhecerem a si mesmos e a do auto-domínio. E no entanto o homem [também] nos aparece (...) como uma estranha máquina (...). Examine-se o comportamento do homem em geral e constataremos, como Leibniz, que em três quartos das nossas ações somos autómatos. (...) Mas essa máquina que o homem é (...) é uma máquina viva (...) que, como dizia Descartes, (...) fala de modo racional, (...) sofre, (...) pensa (...) e se revolta perante a injustiça (...) mesmo e sobretudo quando esta se apoia na força” (*loc. cit.*, 134-135).

## As imagens, novas almas dos corpos biotécnicos

Ao longo de mais de cem anos de história do cinema, aprendemos a viver com as suas imagens animadas, e depois com os sons dos seus filmes — de onde vêm, em grande parte, as imagens virtuais do novo *milieu humain* ciborguizado. Não só as suas *dramatis persona* e respectivos comportamentos, mas também os lugares, o espaço e o tempo que o filme nos propõe, são re-apresentações figurais de pessoas, comportamentos, lugares, espaços e tempos que conhecemos do *Lebenswelt* e pelo nosso *corpo-vivido* — e também as suas fantasmagorias, os seus sonhos felizes e os seus pesadelos. Do susto inicial dos espectadores de *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, que fugiam da locomotiva que avançava no ecrã, à intimidade interpessoal na co-presença diante do ecrã do computador portátil, um longo caminho foi percorrido. Num vasto movimento de báscula, as imagens passaram a ser as novas almas dos corpos biotécnicos, o *topos* virtual e caleidoscópico para onde a antiga *anima* emigrou. Mas esta declaração requer talvez um esclarecimento suplementar:

Por analogia com o mercúrio, esse metal líquido que usávamos nos termómetros e que muda facilmente de forma e de propriedades físico

-químicas, revelando uma plasticidade invulgar — razão pela qual, na alquimia, ele era o mediador entre todos os metais — a ideia de alma mostrou, desde Homero às neurociências, uma ductilidade e uma capacidade de se metamorfosear e de se re-semantizar só comparáveis à do mito: como afirmou Lévi-Strauss, o mito oferece a mínima resistência possível ao que o ameaça para lhe poder sobreviver, adaptando-se e reformulando-se continuamente. Se o platonismo consagrou o antagonismo entre corpo e alma, logo substituído pela unidade hilemórfica entre os dois (para Aristóteles, a alma era a *forma* indissociável da matéria-corpo), o cristianismo ligou a alma imortal (mas agora incarnada, nascida com cada indivíduo, e já não a do chamanismo grego do séc. VI a.C., que se passeava de corpo em corpo) à ressurreição futura dos corpos. E, suportados pelo cristianismo, dualismo platónico e hilemorfismo aristotélico sobreviveram a toda a história da filosofia, reatualizando-se e re-fraseando-se em sucessivas épocas e autores. Foi preciso esperar pelo séc. XX e pela psicologia para assistirmos à progressiva ênfase posta na ideia de que alma e corpo *se confundem*, e por Sartre para se rejeitar a ideia de alma e começar a olhar o corpo como único objecto psíquico.

Do *milieu divin* ainda pensado por Teilhard de Chardin a meio do séc. XX, passámos para um *milieu humain* determinado pela “mobilização geral do mundo pela técnica”, pela conversão da transcendência à imanência, pela secularização generalizada das sociedades. À pergunta “você ainda têm uma alma?”, formulada por Julia Kristeva em *Les nouvelles maladies de l’âme* (1993), passámos a responder tentativamente que sim, apontando para as nossas próprias imagens espelhadas no mundo virtual como num imenso caleidoscópio. Escreveu Kristeva sobre este rápido apagamento da “alma”:

“Pressionados pelo *stress*, impacientes por ganhar e por gastar, por fruir e por morrer, os homens e as mulheres de hoje economizam nessa representação da experiência a que chamamos uma vida psíquica (...). O homem moderno está a perder a sua alma. Mas não o sabe, porque precisamente é o aparelho psíquico que regista as representações e os seus valores significantes para o sujeito”.

Admitindo que o séc. XX enfraqueceu poderosamente a antiga ideia de alma, mesmo a de Homero, para quem a origem divina dessa enti-

dade e a sua imortalidade estavam longe de ser assumidas, a *anima* da filosofia ocidental, com as suas mil definições, sobreviveu disfarçada e mudando de nome, como fugindo à nova polícia materialista: depois de se ter refugiado no *intelecto*, na *razão*, no “*espírito*” e na *mente*, acabou por pedir, face à ameaça das neurociências, asilo político às imagens — seu último recurso — investindo-as e estabelecendo nelas residência.

Mas essa alma que pediu asilo às imagens não era, ali, uma recém-chegada: desde os baixos-relevos da arte tumular paleo-cristã e da escultura de santos nas catedrais góticas às estátuas jacentes dos túmulos medievais e aos séculos do retrato na pintura, a alma, a vida interior nunca deixaram de ser figuradas em imagens: ao longo de dois mil anos, as imagens deram-lhes expressão observável, tornaram-se nos seus espelhos, no seus rostos. Quando a existência dessa mesma alma foi posta em dúvida, subsistia dela a expressão iconográfica multiseccular; se o homem passou a duvidar da existência da alma, ao mesmo tempo reencontrava-a a cada passo na história da escultura e da pintura — uma herança de que fotografia e cinema se tinham, entretanto, apropriado.

Dito de outro modo: por *semeiosis*, as imagens, que tinham começado por ser *representantes*, substituíram o *representado* e ocuparam o seu lugar. Se o representado se ausentou ou passou a ser quimérico, as imagens subsistem como representantes vicariais desse ausente ou dessa quimera. Eis a razão porque a antiga *imago* da experiência interior humana, que hoje ocupa grande parte do universo virtual, se tornou terra de asilo para a metade imaterial da pessoa humana dualista: as imagens tornaram-se no registo material de uma grande ausente, são a “prova” de que uma vez ela existiu, são o *topos* para onde toda a fantasmática humana emigrou ou está a emigrar, como se fosse um planeta de recurso, um novo fôlego da transcendência e da escatologia.

Os simulacros de Baudrillard

Seremos nós particularmente diferentes da plebe crente bizantina e romana, que precisava de tocar os ícones cristãos para experienciar a presença do que eles representavam? E não esperamos nós das ima-

gens, como essa plebe, que elas nos revelem o que sem elas não veríamos? As imagens são metáforas, *transportes* do invisível para o visível. Decerto, ao longo dos séculos, a proliferação das imagens e as alterações da sua natureza foram redesenhando sucessivamente o ecossistema onde eram e são produzidas. Mas nós mudamos talvez menos do que ele. Toda a história da técnica — hoje de novo em tão acelerada mutação — nos mostra que mudamos mais lentamente do que o mundo que vamos modificando.

Os ícones da pintura *representavam* por semelhança; as imagens indexicais da fotografia e do cinema passaram a *re-apresentar* o real por co-naturalidade “ontológica” com ele. Os símbolos de Peirce continuam a *aludir* ao real enquanto convenções comunicacionais. Este funcionamento dos signos não se alterou. Pelo contrário, ele é permanentemente confirmado pela experiência multitudinariamente partilhada.

Mas os ícones, imagens indexicais e símbolos que exprimem a vida interior ou a antiga alma são sobretudo retratos e figuras passionais que revelam sentimentos, transe — por referência a ideias abstractas, entidades imateriais. Os estados de alma só se tornam visíveis na sua expressão figural, e inteligíveis pela narrativa. Só os damos como garantidos porque ganharam *forma*. Por maioria de razão, *a alma*, o *espírito* só se tornaram verossímeis quando figurados e narrados. A escatologia órfica representava a alma como um pássaro que saía da boca do moribundo. A alma funde-se no signo, incorpora-se nele, confunde-se com ele. Primeiro como significado, depois também como significante porque o primeiro não é detectável, não existe sem o segundo. A esfera onde este processo se desenrolou e desenrola é *semiótica* — aquela onde se produz a geração de sentido.

Quando representante e representado se indistinguem no signo, ganhando o primeiro o valor de representação vicária — a que dispensa a presença do representado — os signos passam a ser *simulacros* do real, passam a impregnar e a sustentar os sentidos deste. O real não “desaparece”, mas entrega-se aos seus simulacros e deixa-se reformular por eles. A re-iteração que sempre o sustentou passa a depender da *semeiosis*. Foi este processo que Baudrillard (1981) genericamente descreveu em *Simulacres et simulation*.

Neste processo, as imagens, em vez de *representarem*, *re-apresentarem* e *aludirem* passaram, como genuínos duplos do real, a *substituí-lo*, reconfigurando-o e ajudando-o a tornar-se virtual. Em termos renascentistas e românticos, houve um “momento” de vitória do “maravilhoso verdadeiro” sobre o real — um “maravilhoso verdadeiro” próximo do “verossímil” do Aristóteles da *Poética*. Esse “momento” inaugura a *crise da representação* genericamente considerada e a das suas variantes, que tão intimamente associamos à *crise das imagens*. Foi a esses “novos” duplos substitutivos do real que Baudrillard chamou *simulacros*, resultantes de um movimento de *simulação* que se enraiza na mais antiga história, e que chega até nós.

Dissémos que os ícones bizantinos e as imagens religiosas abençoadas por Roma tornaram visível uma teologia demasiado abstracta. Os rostos da paixão ou do seu domínio, na escultura e na pintura, tornaram visível a alma e a vida interior. Perguntava Baudrillard no início do seu livro: mas o que sucedeu à divindade quando ela se transformou em imagens, já não em representações, mas em simulacros? Sucedeu o que temiam os iconoclastas: “que a maquinaria visível dos ícones substituiu a ideia pura e inteligível de Deus”; que o fascínio dos simulacros acabasse por apagar, substituindo-a, a ideia de Deus. O mesmo se passou com a alma e a vida interior: as imagens que as simulam apagam-nas e substituem-nas, como aconteceu no barroco — apenas um pico histórico da vitória das figurações sobre o figurado. A diferença entre representação e simulação é descrita por Baudrillard nos seguintes termos :

“Assim é a simulação, oposta à representação. Esta parte do princípio da equivalência entre o signo e o real (mesmo que tal equivalência seja utópica, é um axioma fundamental). A simulação, pelo contrário, parte da *utopia* do princípio de equivalência, parte da *negação radical do signo como valor*, parte do signo como reversão radical e aniquilação de toda a qualquer referência. A representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação; a simulação apropria-se de todo o edifício da representação como simulacro” (*op.cit.*, 16).

Assim entendido, o signo deixa de ser *aliquid stat pro aliquo*, algo que está ali em vez de alguma coisa: apresenta-se a si próprio como o que

dispensa a coisa, porque é auto-suficiente e *bastante*. Grande parte da realidade virtual contemporânea seguiu esse caminho; outra parte manteve-se referencial. É a convivência entre estes dois registos — um inteiramente alucinatório, outro mantendo a fidelidade à referência, que gera a ambiguidade do novo ecossistema onde real e virtual se tornam indistintos.

Perguntava Baudrillard o que sucessivamente foram sendo as imagens, ao longo do caminho percorrido: 1. O “reflexo de uma realidade profunda” (ou a *boa forma* de uma *ideia*)? Nesse caso foram uma *boa* aparência, uma aparência da ordem do *sacramental*. 2. “Uma *máscara* que desnaturava a realidade profunda”? Nesse caso foram *ídolos*, *más* aparências falsificadoras do real. Nestas duas primeiras figuras regressa o litígio entre *ícones* e *ídolos*, entre imagens “verdadeiras” e imagens “falsas”. 3. “*Máscaras da ausência* da realidade profunda”? Nesse caso foram um *teatro do vazio*, nada existindo a que a sua *mise en scène* se referisse. 4. “Ou perderam qualquer relação com a realidade, tornando-se em seus simulacros puros”? Neste caso já não são *aparências* do que quer que seja, mas meras simulações (*op.cit.*, 17). Da *representação*, sempre referencial, ao *simulacro*, que se considera melhor e mais real do que qualquer referente e visa dispensá-lo, o percurso efectuado é, para o autor, o do progresso da “néo-realidade” ou “hiper-realidade” — aquilo a que hoje chamamos realidade virtual. Os objectos ficcionais substituem os objectos reais, os artefactos as “coisas” naturais, toda a realidade tende a converter-se em ficção.

Dir-se-ia que Baudrillard lida, sincreticamente, com três idades do simulacro: 1. No vasto período pré-moderno, a imagem, *boa* ou *má* aparência de algo, é sempre uma contrafacção mimética do real, uma sua falsificação, uma ilusão; 2. Com a revolução industrial do séc. XIX e o nascimento da fotografia, a distinção entre representação e real começa a dar de si: a fotografia marca esse tempo em que a indexicalidade disputa espaço ao real e se propõe substituí-lo, ao mesmo tempo que a proliferação das cópias tende a submergi-lo; é a época-charneira, onde as representações se tornam simulacros. 3. Na idade pós-moderna, os simulacros *precedem e determinam* o real: a antiga distinção entre o real e a sua representação cai, porque os simulacros forçam o real a assumir as suas formas, a adaptar-se a elas. É esta última definição de simula-

cro que o interessa: “o mapa precede o território; é do real, e não do mapa, que subsistem vestígios aqui e ali, em desertos (...) que são nossos: o deserto do real, ele próprio”. A identidade do simulacro — tomemos de novo o exemplo da fotografia — está entre a da *anima* e a dos *automata*: ele herda do antigo sopro vital mas é um artefacto.

No seu texto de 1981, Baudrillard começa por distinguir *fingimento* e *simulação*: quem *finge* estar doente fica na cama e queixa-se; quem *simula* uma doença produz em si alguns dos seus sintomas. É uma leitura diversa da de Pessoa, para quem o fingidor “chega a fingir que é dor a dor que deveras sente”: o fingidor de Baudrillard não afecta o princípio de realidade, porque a ausência de sintomas o denuncia; o simulador sim, afecta-o, torna indistinguíveis o *verdadeiro* e o *falso*, o *real* e o *imaginário*. O médico não sabe se o simulador está ou não doente, porque ele produz sintomas: mostra-se febril, sua, delira. Na simulação, conclui Baudrillard, *verdade*, *referência* e *causa objectiva* deixam de existir. Podemos tratá-la como a trata, expeditamente, a psicologia militar: *se fulano faz tão bem de louco, é porque de facto o é*. Mas isso apenas acelera e valida a simulação. Já nos esquecemos de que foi a fotogenia dos sintomas que fez, no seu tempo, o êxito clínico das fotografias de histéricas na Salpêtrière de Charcot? Da medicina e da autoridade militar voltemos, porém, às religiões, onde a questão começou por se colocar : que divindade habita ainda determinado templo? Se não podemos demonstrar a sua existência imaterial, o ícone (ou o ídolo) que começou por lhe dar forma ocupa o seu lugar: foi-se o deus, ficou o ícone (ou o ídolo), sua *mise en scène*, seu sintoma e substituto.

Já o dissémos: era esta materialização do deus na imagem que os iconoclastas combatiam : eles preferiam manter o deus irrepresentável, inobjectivável, não queriam vê-lo plasmado em nenhuma figura, porque a figuração transformaria qualquer ícone (a representação de um invisível verdadeiro) em ídolo (a representação de um invisível falso ou inexistente). Como na guerra, para grandes males, grandes remédios: a mão está ferida? Corta-se o braço. Todo o ícone pode tornar-se ídolo? Destruamos todos os ícones. Os iconófilos, pelo contrário, ao aceitarem a figuração do deus, prefiguraram a morte deste, a sua redução à imagem, a sua subsistência apenas na imagem — e ao fazê-lo abriram as portas que conduziriam à realidade virtual: o ícone é deus *bastante*, é

indiferente que ele não represente nada; o ícone é decerto real, podemos tocá-lo e beijá-lo, mesmo que o deus seja ficcional. Os significantes que dispensam o significado e ocupam todo o espaço do sentido modificam a antiga natureza do real: substituem-no no todo ou em parte pelos simulacros imagéticos e de toda a ordem, simulacros que ao mesmo tempo o hipostasiam, o menorizam e o “desrealizam”. O real torna-se em algo de que uma infundável sucessão de delírios se apropriou — numa *appartenance du délirant*. Entre o ícone (ou ídolo) que substitui o deus e a *Disneyland*, a *Enchanted Village* e a *Magic Mountain*, o caminho foi conceptualmente mais curto do que a sua longa duração sugere. Eis como Baudrillard concluía, em 1981, a sua *expositio*:

“Nesta passagem a um espaço cuja curvatura já não é a do real, nem a da verdade, a era da simulação abre com a liquidação de todos os referenciais — pior: pela sua ressurreição artificial nos sistemas dos signos, material mais dúctil do que o sentido porque se oferece a todos os sistemas de equivalência, a todas as oposições binárias, a toda a álgebra combinatória. Já não se trata de imitação, nem de duplicação, nem mesmo de paródia. Trata-se da substituição do real pelos signos do real, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operativo, máquina sinalética metastizável, programática, impecável, que oferece todos os signos do real e curto-circuita todas as peripécias deste”(op. cit., 11).

Os simulacros não se limitam às imagens e às narrativas: expandindo-se, atingem também os comportamentos e a acção. Se o antigo real desapareceu, substituímo-lo por um novo, reciclado: se as pessoas já não se tocam recorrem à contactoterapia; se já não correm fazem *jogging*; se já não fazem amor vão ao sexólogo; se já não comem comida natural, comem comida sintética. O quotidiano passa a estar ocupado por simulacros de capacidades perdidas, por uma multidão de curas, terapias e reciclagens. Mas ao mesmo tempo, este exército de substitutos produz, enquanto houver memória viva do antigo real ou narrativas que o invoquem, a nostalgia desse real perdido. Por isso também foi preciso, diz Baudrillard (op.cit., 27), “reinventar a penúria, a ascese, a naturalidade selvagem desaparecida: *natural food*, *health food*, *yoga*”, sucedâneos compensatórios. É o que o levará, no fim do livro, a afirmar que a *melancolia*, associada à dor do luto, ao sofrimento devido a uma perda, se tornou inexoravelmente na nossa principal paixão, e que hoje “somos todos melancólicos”:

“Já não é o *spleen* nem o langor triste (*vague à l'âme*) do fim de século (XIX), nem o nihilismo, essa paixão ressentida que tudo visa normalizar pela destruição. Não: a melancolia é a tonalidade fundamental dos sistemas funcionais, dos actuais sistemas de simulação, programação e informação. A melancolia é a qualidade inerente ao desaparecimento do sentido, à volatilização do sentido nos sistemas operacionais. E somos todos melancólicos. A melancolia é a desafeção brutal característica dos sistemas saturados (...)” (*op. cit.*, 232).

## Fantasmas de autodestruição

O novo poder das imagens na configuração do ecossistema contemporâneo gerou igualmente, porém, como num sistema de contrapartidas, os seus monstros: referindo-se, num momento já pós-cinematográfico, ao despaizamento e à dificuldade com que os nossos *corpos-vividos* (*our lived-bodies*) se adaptam a um *habitat* social e interpessoal invadido por uma infinidade de ecrãs multifuncionais e pelas suas imagens “realistas”, que se tornam parte irrecusável do *Lebenswelt*, virtualizando-o e apagando sucessivamente as fronteiras e as terras-de-ninguém que separam “real” e “virtual”, anota Vivian Sobchack (*loc. cit.*: 301-302):

“Não surpreende que as nossas várias narrativas (académicas e populares) sejam hoje dominadas por tentativas de *re-conhecer* o corpo biológico na sua versão de corpo informado por uma techno-lógica que lhe permitirá viver em espaços que a nossa cultura electrónica criou, espaços que interpelam a nossa consciência mas recusam os nossos corpos. *Cyborgs*, andróides e *replicants* ocupam os nossos pensamentos, alimentam as nossas emoções e conduzem superficialmente as nossas narrativas, enquanto, nessas mesmas narrativas, os corpos humanos são repetidamente (e compulsivamente) desmembrados e desintegrados — ora cheios de buracos de balas, ora dilacerados por facas, ora queimados e derretidos pelo fogo ou por substâncias tóxicas”.

Não creio que esses novos espaços “recusem os nossos corpos”, antes creio que se colam a eles, os incluem e lhes oferecem de si mesmos imagens especulares reconhecíveis que contribuem decisivamente para o equilíbrio precário das homeostases que os suportam. Mas dir-se-ia, de facto, que as “novas” imagens de destruição dos corpos-vividos nas

nossas narrativas ficcionais e imagéticas dão forma a um fantasma de auto-punição: são uma contrapartida negativa auto-infligida pela nossa cedência de espaço “real” às imagens que nos obrigam a conviver com um mundo de que discutimos a falsidade e onde proliferam *ídolos* que se auto-sustentam numa realidade ontologicamente incerta. Essa incerteza gera uma angústia e uma ansiedade semelhante à da antiga desconfiança grega face às imagens, porque estas ameaçavam instaurar um mundo ele próprio *doppelgänger*, mas que, embora fictício, era tão verossímil e aparentemente tão ou mais fiável quanto o mundo “verdadeiro”. O problema é que o nosso corpo-vivido sofre, se dói, sangra e morre, enquanto no mundo virtual esses incidentes só ocorrem simbolicamente. Apesar disso, e no que toca às meras imagens desses corpos e do seu mundo, tornou-se cada vez mais difícil distinguir *aparência* e *realidade*, devido à cada vez maior eficácia simbólica dos simulacros que criamos: cada vez mais eles parecem sofrer, doer-se, sangrar e morrer.

No cinema e no universo audiovisual a que ele deu origem, o “gosto” auto-punitivo pela destruição simbólica do corpo-vivido a que se refere Sobchack — a imposição espectacular da *imagem* do “corpo despedaçado” ou do “corpo aos pedaços” da psicanálise — pode ter tido início com o olho cortado por uma lâmina em *Un chien andalou* de Buñuel e Dalí (1929), mas demorou a ganhar foros de cidadania, quer com *Hara-kiri* (Masaki Kobayashi, 1962), onde um samurai se suicida com um sabre falso cuja lâmina foi substituída por bambu, quer, pouco tempo depois, na sequência de *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) em que o casal protagonista é metralhado em câmara lenta. Este tipo de imagens confirmou a sua cidadania em *The Godfather* (F. F. Coppola, 1972) e tornou-se moeda corrente de um infindável cortejo de cenas de violência cinematográfica como as de *Reservoir Dogs* (Tarantino, 1992) e muitas outras. Também no mundo das imagens, a utopia ciborguiana — a euforia do “corpo perfeito” para que caminhamos — convive com as suas distopias e disforias: não há sonho de felicidade sem o pesadelo correspondente. No registo popular dos *blockbusters* para adolescentes, séries como *Terminator*, *Robocop*, *Cyborg*, *Nemesis*, *Cyber-Tracker* ou filmes como *The Death Machine* e *Chopping Mall* alimentam a distopia da relação homem-máquina e estão cheios de destruições de corpos, tanto naturais como artificiais ou híbridos.

Como menos letalmente escreveu Bragança de Miranda em *Corpo e imagem* (2012: 86): a propriedade do corpo (do corpo próprio, do corpo de cada um), que fundou a ideia mesma de propriedade em geral — os servos da gleba e o primeiro proletariado não eram proprietários senão dos seus próprios corpos — era violada pelos antigos poderes “pela tortura, escarificações e marcações de todo género”, como ontem um mercador fazia com os seus escravos e ainda um *terratieniente* faz com o seu gado. Hoje, porém, em tempos de cosmopolitismo global e de biopolítica como meio de controlo generalizado da vida individual em sociedade, são os proprietários do corpo que desejam ardentemente tais intervenções...

“...torturando-o pela ginástica, as dietas, a cirurgia estética, o aperfeiçoamento genético ou a virtualização. As imagens com que se mascarava [o corpo] (...) regressam a ele como *clones*, *cyborgs* ou *replicants*, consciências desincorporadas, fazendo-o implodir na prática”.

Abundam os exemplos correntes que evidenciam a banalização deste fenómeno: uma jovem contemporânea pode usar no mesmo dia diversas cabeleiras e pestanas postiças, lentes de contacto com íris de várias cores, diferentes unhas artificiais, para além de *piercings* e tatuagens. A cosmética permite-lhe mudar o tom da pele e a expressão do rosto. Pode modificar o volume e o desenho dos seios com implantes de silicone, reduzir gorduras por lipo-aspiração, controlar o desenvolvimento muscular no ginásio ou por meio de drogas. A roupa e o calçado que usa podem dar-lhe um número infinito de figuras. Sob a pele, na pele e sobre ela, o seu corpo exprime, assim, uma cultura da diversidade das figurações possíveis do seu *self*. E é possível que tenha aculturado esse *self* à sua própria mutabilidade figural, e que não sofra de problemas proprioceptivos nem de instabilidade da sua identidade pessoal. Por isso dizemos que o corpo é mais “cultural” do que “natural”, embora a “carne” seja sempre o seu primeiro e derradeiro registo. A Twiggy dos anos 60 do séc. XX propôs o corpo anoréxico como novo ideal de beleza e de elegância, desqualificando as adiposidades que o Renascimento e a sua vasta posteridade tinham canonizado. O sistema da moda, que agora se inscreve sob a pele, na pele e sobre a pele, determina grande parte do gosto socializado — sendo certo que a moda pode ser criada por cada um de nós.



O paradigma Twiggy e a Vénus ao espelho, de Rubens

Em contraste com a busca do corpo perfeito, porém, as artes contemporâneas tendem a propor inúmeras figurações de “corpos extremos”, assim designados por representarem uma tendência para a desfiguração, a fealdade e a degenerescência do corpo ideal. Tentando entender essa proliferação de “corpos extremos” nos museus e galerias (obesos de Lucian Freud, corpos mutilados da *body-art*, antropometrias e sudários de Yves Klein, doentes obscenos de Rustin, clones de Paul Rebeyrolle, cinema *gore*, fotos de transformações corporais de Matthew Barney), Simone Korff-Sausse (2004), psicanalista, diz que estas representações de corpos submetidas por artistas a sofrimentos que põem em evidência a fealdade são idênticas aos corpos com que a prática médica se confronta nas contemporâneas “clínicas do extremo” — auto-mutilações, anorexias, envelhecimento, sida, malformações adquiridas, danos físicos irreversíveis, monstros sexuais:

“As produções artísticas contemporâneas estão muito próximas do que o pessoal médico encontra nas novas clínicas do corpo (piercing, escarificações, tatuagens, cirurgias estéticas, auto-mutilações, transexualismo). Das operações estéticas banais às transformações corporais radicais e mutilantes, o sujeito desafia as leis da realidade corporal que não corresponde ao seu desejo. As artes plásticas, como os casos clínicos, dão então testemunho de um universo psíquico dominado pelo visual, onde é preciso passar à ação, dar a ver já que não se pensa, onde o que não pôde ser mentalizado deve ser objectivado no corpo”.

A exibição desafiante do “corpo extremo”, que põe em evidência um novo mal-estar constitutivo do *Dasein* (o *estar no mundo* de Heidegger)

faz-se, assim, também à custa da alteração radical da imagem do corpo, alteração intimamente ligada à auto-punição, ao sofrimento e às patologias. Mas dir-se-á que estes “corpos extremos” das artes contemporâneas estão bem ancorados na melhor tradição das artes ocidentais: não herdam eles de quase dois mil anos de representações do Cristo na cruz, de martírios dos santos, da morte infligida por tortura a missionários? A imagética do corpo martirizado enraíza-se na fábrica de imagens, na “fábrica de sonhos” do catolicismo.

O “novo” *cinema do corpo* francês, por vezes também chamado cinema do “novo extremismo” (Palmer, 2011; Horeck e Kendall, 2011) marcado, entre outros, por autores como Claire Denis (*Trouble Every Day*, 2001), Philippe Grandrieux (*La Vie nouvelle*, 2002) Gaspar Noé (*Irréversible*, 2002), Olivier Assayas’s (*Demonlover*, 2002), Bruno Dumont (*Twenty-nine Palms*, 2003), Lucile Hadzihalilovic (*Innocence*, 2004), partilha esta tendência para mostrar “corpos extremos”, designadamente através cenas de intimidade brutal, de sexo forçado e de situações de corpo-a-corpo de grande violência. Aqui não se criam *cyborgs*: levam-se ao paroxismo relações carnisais entre corpos naturais.

Mas o corpo sempre foi mais “cultural” do que “natural”, embora seja o corpo “natural” que, na realidade de primeira ordem de Watzlawick, nasce, cresce, vive e morre. O corpo “cultural” sempre duplicou o corpo “natural”, atribuindo-lhe um lugar simbólico e imaginário na antiga transcendência vertical ou na posterior imanência horizontal. As figuras do corpo “natural” pelo corpo “cultural”, sempre historiais e inscritas em epistemas (Foucault) ou aquários (Veyne), visaram na Grécia pré-platónica nunca desligar *soma* e *psychê* (corpo carnal e mente); mas entre o platonismo e o cristianismo essa tentativa foi derrotada pela lenta imposição do dualismo corpo-alma ou pela convicção de que o corpo é o túmulo da alma (*soma sema*). O corpo, maquinismo material e efêmero, perdeu então importância face à alma que o habita temporariamente, mas que seria eterna ou perpétua — um dualismo que transportou consigo todas as metempsicoses e que perdurou até à ficção contemporânea e até todas as crenças na reencarnação.

## Corpo, alma, mente

Apenas três gotas de história neste *cocktail* sobretudo imagético e cinematográfico: na tríade corpo-alma-espírito da tradição cristã (1 *Tessalônicos* 5:23 — “... Que todo o vosso ser, espírito, alma e corpo, seja conservado impecável ...”), o corpo é físico (*adama*, vindo da terra, *soma* grego), a alma (*nephesch* hebreu, *psuchê* grego) é espiritual e o espírito (*ruah* hebreu, *pneuma* grego) é psíquico. O espírito coabita com o corpo e determina o que cada ser humano é por ser cognitivo: sede da consciência, da razão, da inteligência e da memória. A alma, nascida com cada homem e presença de Deus nele, e por isso imortal, é afetiva: sede dos sentimentos, dos desejos, das emoções e da vontade, faz a mediação entre espírito e corpo. Alma e espírito compõem a vida interior do ser humano. O corpo vive das percepções sensíveis (dos sentidos). Mas em 1 *Coríntios* 15:44, fala-se de dois corpos a propósito do seu enterro e da ressurreição: o corpo é enterrado como *sôma psuchikon*, mais subordinado à alma que ao espírito, mas ressuscita *sôma pneumatikon*.

O dualismo corpo-alma, herdado de Platão, dominou a filosofia até Descartes, apesar da inflexão produzida por Aristóteles, para quem a alma era sobretudo a *forma* de cada corpo, como vimos. Na metafísica mais recente (ainda entendida como a parte da filosofia que estuda “o que as coisas realmente são”) passou a falar-se cada vez menos de alma e cada vez mais de mente. O problema das relações corpo-mente (*the mind-body relationship*) substituiu o das relações corpo-alma e tornou-se na mais importante discussão da metafísica. Mas não afastou irreversivelmente o dualismo cartesiano das *Meditationes de Prima Philosophia* (1641), para o qual existia uma distinção fundamental entre a substância mental e a substância material: a primeira, para Descartes, é consciência e pensa; a segunda, feita de corpos, pesa e ocupa espaço — e não existe interação entre elas: cada uma obedece a uma causalidade imanente a si própria, apesar da proximidade e da intimidade em que vivem uma com a outra.

Hobbes terá sido o primeiro a contestar o dualismo cartesiano, afirmando que nada existe para além de matéria em movimento. Mas a argumentação de Descartes foi sobretudo contestada por Spinoza,

como vimos acima, para quem existe apenas uma substância (a Natureza ou Deus) dotada de infinitos atributos, de que o homem só conhece, porém, os mentais e materiais. Deste modo, Spinoza antecipou em um século o empirismo de um Hume, que viria a classificar de “quimera” o dualismo cartesiano, mas também o paralelismo psicofísico posterior, onde corpo e mente se influenciam mutuamente, ambos devendo ser tratados como uma única entidade integrada.

Hoje, a herança do dualismo cartesiano, ou a sua metamorfose em tríade *corpo-alma-mente*, ou a sua versão corpo-mente, auto-propõe-se a cada um de nós nos seguintes termos: 1. Cada ser humano é uma *consciência perante* o seu corpo? 2. É uma *consciência incorporada* (que só existe no seu corpo)? 3. Ou é *apenas um corpo* e nada mais do que ele, entendido o corpo em toda a sua complexidade? Estas três propostas formulam a questão do corpo desde a sua versão platônica-cartesiana à fenomenológica-existencialista e ao materialismo radical e representam, assim, três pontos de chegada na longa história da metafísica. Mas cada sujeito tende a vivê-las de modo mais ou menos indistinto, como *layers* que se sobrepõem parcialmente: como se não gostássemos de prescindir do que herdamos, mesmo quando as heranças são contraditórias e, pelo menos do ponto de vista conceptual, se excluem umas às outras.

Já a descoberta do inconsciente por Freud, e a sua exploração das somatizações como sintomas de problemas psíquicos, contribuíra decisivamente, no primeiro quartel do séc. XX, para a reconsideração das interações corpo-mente. Nos últimos anos, as neurociências tendem a considerar os “estados de alma” e os “estados de espírito” como “estados do cérebro”, pelo que a mente se reduziria inteiramente a matéria. Mas a discussão tem extensões e consequências de outra dimensão: a academia estabilizou, face à biologia, uma psicologia (cada uma das quais complexamente subdividida) — o que significa que o antigo conhecimento (*logos*) da vida (*bios*) se desdobrou em diferentes estudos da psique. Diferentemente dos avanços das ciências contemporâneas, que integram cada vez mais a abordagem do corpo e da mente e tornam obsoleta a sua abordagem separada, as sociedades e suas instituições parecem ter assumido, na longa duração, o dualismo platônico-cartesiano: o problema das relações corpo-mente é vivido e discutido em diferentes velocidades, conforme é apreciado por cada

sujeito no seu tempo vivencial, por conjuntos de sujeitos humanos entendidos como comunidades de destino, pela vanguarda das ciências, pela filosofia herdada, pela sociologia e pela história das ideias ou pelas artes, porque são diversos e não comparáveis os respectivos núcleos de experiência, na diacronia como na sincronia.

Como recordam os autores convidados da *Encyclopedia Britannica*, referindo-se exclusivamente (*et pour cause*) ao universo anglófono: no domínio da filosofia, ao longo do “século do cinema”, H.D. Lewis (*The Elusive Mind*, 1969) retomou no essencial o argumentário de Descartes; Gilbert Ryle (*The Concept of Mind*, 1949) retomou o de Aristóteles, defendendo que a alma não é senão a forma de cada corpo, ou o seu comportamento, observável por outrem; P.F. Strawson (*Freedom and Resentment*, 1993) tentou preservar a ideia de “vida interior”, promovendo filosoficamente a ideia de *pessoa*, que seria uma síntese indivisível dos antigos corpo e alma. Já na era da cibernética, discutindo o que distingue o ser humano das novas máquinas dotadas de inteligência artificial, Noam Chomsky sustentou que a capacidade humana para entender um número infinito de expressões da linguagem é algo que não pode ser explicado em termos meramente mecânicos, e J.R. Lucas argumentou que a capacidade humana para diagnosticar e corrigir os seus próprios erros não tem equivalente nas máquinas — um argumento que enfraquece à medida que vamos desenvolvendo as aptidões da inteligência artificial.

Ora, o cinema ocupou um lugar progressivamente mais importante na abordagem da relação entre imagens mentais e imagens objectivadas, relação que exprime a produção de estruturas perceptivas e conceptuais que alimentam a criatividade. O paralelismo entre a actividade mental e o cinema remonta a Münsterberg, mas foi reactivado por autores como A. Damásio, que usa expressões como a de “cinema mental” para descrever a actividade cerebral que gera a consciência de si e do mundo envolvente. O *enactive cinema* contemporâneo (Pia Tikka, 2008) exprime esse novo interesse das neurociências e do cognitivismo pela cinemática como modelo, espelho e interface privilegiado da actividade cerebral.

Eis outro problema — o da percepção do que somos — a que o cinema ofereceu um conjunto de respostas empíricas, criando personagens (figurações) que se apresentam como exprimindo de diversos modos cada uma destas abordagens do corpo. Sobretudo observado a partir “de fora” e nos seus comportamentos (solitários ou em interação com outros), como defendeu Merleau-Ponty, ou duplicado por uma *voice over* que exprime a sua vida interior, o ser-humano-no-cinema foi igualmente um *topos* onde os conflitos interiores das personagens foram expressos à flor da pele e se exteriorizaram em modos de agir ou em grandes planos de *stasis*, por vezes apenas em retratos de rostos, dando *forma* a uma *inner life* que de outro modo pareceria indizível por imagens. E existiu ainda um cinema “católico”, que pôs em cena situações de “revelação” e estados de alma inteiramente recuperados do dualismo platónico-cartesiano. O cinema herdou todo o desejo expressivo da literatura e do teatro e todas as capacidades da pintura e da fotografia e experimentou, com as suas imagens em movimento, figurações da vida interior e dos seus conflitos em formas que variam infinitamente entre o naturalismo e a encenação peripatética.

Regressemos à ciborguização contemporânea: hoje, a ideia de que o corpo maquínico (essencialmente teorizado por Descartes) é recauchutável e eventualmente ressuscitável mediante uma sucessão cada vez mais extensa de intervenções protésicas e genéticas — órgãos artificiais, cirurgias plásticas, reprogramações visando a actualização permanente do *upload* orgânico — fazem de novo implodir o dualismo corpo-alma herdado, reduzindo a ideia de corpo à proposta pelas biotecnologias. Por esta via, estaremos, assim, próximos do materialismo radical acima referido. No universo ficcional, a proliferação de *cyborgs* exprime porventura o desejo de que mudemos tão depressa como o mundo que as nossas técnicas mudam — um desejo que não tem sido fácil satisfazer.

No séc. XIX, a percepção da separação entre alma e corpo pelo nascimento das novas imagens e sons indexicais deste mesmo corpo terão, em parte, alterado as regras do jogo: por um momento as imagens pareceram ganhar autonomia, construindo um ecossistema próprio. Mas ao mesmo tempo a fotografia e o cinema introduziram mais intimamente a imagem nas relações corpo-alma, ou corpo-mente. Diz Bra-

gança de Miranda (2012: 94-95) a este respeito, referindo-se àquele momento de suposta deriva:

“A invenção da fotografia e do cinema, mas também do gramofone (...) permite datar o momento em que as imagens se separam dos corpos e iniciam as suas derivas e errâncias”.

De facto, essa deriva e essa errância foram momentâneas. As imagens ganharam decerto autonomia, mas muito depressa regressaram à sua antiga natureza de amantes do corpo, fazendo-o esquecer a sua antiga alma e ocupando o seu lugar. As imagens da fotografia e do cinema, bem como os sons do gramofone, só se separaram dos corpos durante o período de que necessitaram para se tornarem *espectáculo* no sentido de Guy Debord. Uma vez ganha essa relativa autonomia, regressaram ao convívio íntimo com os corpos de que emanavam, dos quais não quiseram nunca separar-se, como os mimóides de *Solaris* (v. adiante, Dádivas perturbadoras) não querem separar-se dos seus hospedeiros, daqueles a quem são oferecidos. É um “casamento para a vida”.

Fortes da sua co-naturalidade indexical com os corpos materiais que replicavam, impelidas e justificadas pelo *horror vacui* gerado pelo eclipse parcial da alma, as imagens foto-cinematográficas precipitaram-se para ocupar esse lugar deixado vago: primeiro representantes vicariais, depois simulacros, tornaram-se num sucedâneo vitalista do sopro divino que animara Adão (esse ainda apenas feito de barro ou de pó), após a criação do novo corpo biotécnico. As imagens contemporâneas do corpo explodem em todos os sentidos como uma tempestade infindável, e fazem sobre esse mesmo corpo a mesma pressão dantes feita pela *natureza-naturante* sobre a aventura humana do mundo: tornam-se parte decisiva do *Lebenswelt* que vivenciamos e modificam-no.

Para pensadores como Walter Benjamin, porém, vivenciar no *Lebenswelt* não é sinónimo de experimentar e conhecer o mundo: a transformação da vivência (*erlebnis*) em experiência (*erfahrung*) envolve *transmissão* e *narração*. Ora, um dos traços mais glosados da cultura contemporânea é precisamente o empobrecimento radical da experiência a favor do fluxo vivencial sensacionista e não reflectido, mal transmitido e mal narrado. Sem memória adquirida e transmitida, a vivência não se transforma em património, perde-se como os sonhos. O excesso de

informação, o contacto intenso, mas não transmitido nem narrado, com a proliferação de estímulos perceptivos, grande parte dos quais oriunda das realidades virtuais, impõe-nos a incomunicabilidade do *Lebenswelt* pré-epistemológico e limita-nos às suas fronteiras. Benjamin antecipou esta situação desde *Experiência e Pobreza* (1933), dizendo que “os homens aspiram a libertar-se de toda a experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e claramente a sua pobreza exterior e interior que algo de *decente* [*sic*] possa resultar disso”. E pouco depois, em *O narrador* (1936), associava essa incomunicabilidade à vivência de situações traumáticas profundas, como as que milhões de homens conheceram na primeira guerra mundial. É célebre a passagem em que ele diz que “a cotação da experiência baixou”:

“Dir-se-ia que uma faculdade que nos parecia inalienável, a mais garantida de todas, passou a faltar-nos: a faculdade de compararmos as nossas experiências. É fácil entender uma das causas deste fenómeno: a cotação da experiência baixou e parece prolongar a sua queda. Cada dia nos prova que essa baixa bateu um novo record e que não apenas a imagem do mundo exterior mas também a do mundo moral sofreu alterações que antes considerávamos impossíveis. Com a Grande Guerra tornou-se manifesto um processo que desde então passou a imparável. Pois não nos demos conta, no armistício, que as pessoas voltavam mudas da frente? Não mais ricas, mas mais pobres em matéria de experiência comunicável? E que esperávamos nós? Nunca a experiência fora tão desmentida — a experiência estratégica pela guerra de posições, a experiência material pela inflação, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora para a escola de *tramway* puxado por cavalos achava-se ao ar livre, numa paisagem onde tudo mudara menos as nuvens; e, no campo de acção de correntes mortais e de explosões deletérias, minúsculo, o pobre corpo humano”.

A virtualização da vivência do mundo e a sua tecnicização prolongam e acentuam essa “revisão em baixa da cotação da experiência”, por ampliarem a terra de ninguém entre aparência e realidade. Esse apagamento progressivo das antigas fronteiras entre real e virtual gerou um novo território desregulado onde se fundem, de modo pouco reflectido, as nossas vivências do mundo: essa terra de ninguém é o nosso novo ecossistema, o nosso novo *habitus*.

## “Carne” e “corpo”

Em pano de fundo das questões acima abordadas vimos esboçar-se uma outra clivagem, mais subtil mas tão semântica quanto apoiada pela experiência humana vivida e pelos seus fantasmas, e que Bragança de Miranda também aborda em *Corpo e imagem*: a clivagem intuída entre as ideias de “carne” e “corpo”, como se a primeira fosse mais arcaica, mais próxima da natureza e mais irredutível que o segundo. A carne “é fraca” e propende para a “queda” — tanto a ficção como a história dos historiadores e a das igrejas lhe atribuem muitos tipos de “quedas” — tendendo a ignorar constrangimentos éticos e morais; o “corpo”, esse, precisamente porque é em grande parte resultante de uma *bricolage* cultural, propende a incorporar valores e a entender-se a si próprio como um artefacto civilizacional, um *construct*. A carne está aquém do corpo nu e recorda-nos que somos animais, parte da natureza; o corpo veste-se, cosmetiza-se, domestica-se, carnaliza-se, obedece à moda e ao *Zeitgeist*.

Mas a imagem da carne sempre foi contraditória, por exemplo no cristianismo. No epistolário de Saulo de Tarso (S.Paulo) é matéria maligna; no evangelho de João torna-se fonte de vida porque o Cristo “incarnou”. A carne (*sarx*, *σάρξ* em grego, *caro* na versão da vulgata) começa por designar para Saulo as diferentes matérias orgânicas de que os corpos são feitos — o corpo do homem, do gado, dos pássaros, dos peixes (I Cor., XV, 35-42). Mas essa matéria não vive segundo a lei de Deus e sofre de um desejo de *mal*: “O desejo da carne é inimigo de Deus: não se submete à Sua lei nem pode fazê-lo (Saulo, Rom., VIII, 7). (...) Aqueles que estão *na carne* (*en sarke*) não podem agradar a Deus. Vocês não estão *na carne* mas *no espírito* (*en pneumati*), porque o espírito de Deus habita em vós” (Rom., VII, 5). *A contrario*, no evangelho de João, a carne — a do Cristo — torna-se salvífica na didascália da eucaristia:

“Se não comerem a *carne* do filho do homem e não beberem o seu sangue não terão a *vida* em vós. Aquele que come a minha carne e bebe o meu sangue tem a *vida eterna* e ressuscitá-lo-ei no último dia. (...) Quem come a minha carne e bebe o meu sangue fica em mim e eu nele” (João VI, 51-57).

A distinção entre os dois termos — “carne” e “corpo” — não é território fácil de desbravar, devido às suas múltiplas e duráveis inscrições históricas como sinónimos ou em situação de indistinção: o Cristo “incarnou”, embora a eucaristia seja instituída pela declaração *Hoc est corpus meum*. Ao contrário da “carne”, o “corpo” aculturou-se e institucionalizou-se, como escreveu Henri de Lubac a propósito do *corpus mysticum*. E, acrescenta Roberto Esposito (2004), “apesar da sua indistinção inicial, os dois termos, ‘carne’ (*sarx, caro*) e ‘corpo’ (*soma, corpus*) cedo deram origem a passagens não-coincidentes”. Valeria a pena, para efeitos de inventário, repertoriar o uso de ambos como não-sinónimos, como significantes que remetem para diferentes significados, ora nos textos bíblicos, ora no aquário mais vasto das cultura e das ideologias. É um trabalho que, dada a sua inevitável extensão, não cabe aqui fazer. Apenas aludimos a ele porque a distinção entre “carne” e “corpo”, entendida como a sugerimos aqui, também respeita às figurações de uma e outro, e portanto também à fotografia e ao cinema, bem como à pintura de um Lucian Freud ou de um Francis Bacon.

Quando observamos a esta luz a passagem da *natureza* carnal à *cultura* corporal, ou, num registo contíguo a este, a passagem do *estado natural* para a *civilidade* e a *civilização*, a “carne” prefere ser identificada com o primeiro e o “corpo” com a segunda e a terceira: no séc. XVIII europeu, o “bom selvagem” representou o determinismo e os acasos naturais da “carne”; o cidadão cosmopolita, a emancipação educada do “corpo”. E esta clivagem multiplicou sentidos homónimos: foi também culturalmente interiorizada como mais uma forma do combate entre o “mal” e o “bem”, ou do combate entre o “pecado” e a “virtude”: a “carne” propende “naturalmente” para uma relativa malignidade e para o pecado, que lhe são ética e socialmente tolerados; o “corpo” promete “culturalmente” uma benignidade e virtuosidade relativas, porque pode e deve ser civilizado, socializado, aprendendo a “libertar-se” da sua condição “natural”.

Metamorfoseando-se ao longo do tempo, a clivagem entre “carne” e “corpo” assumiu ainda outras expressões: por exemplo, ajudou a consolidar a distinção, anterior à etologia e à sociologia animal, entre a

vida humana e a vida dos restantes animais. Como se fosse uma versão primitiva e a-cultural do “corpo”, a “carne” não tem alma nem aspira a nenhuma vida sacramental. O “corpo”, pelo contrário, é moldável pela vontade, pela disciplina e por todos os ginásios deste mundo, a começar pelos da Grécia clássica. A “carne” é igualmente a derradeira figura do “corpo”: as máquinas de tortura e os algozes do Santo Ofício quebravam e trituravam corpos para obrigar as suas mentes a renegar crenças e convicções, transformando-os em montes de carne disformes e ensanguentados. E no seio da querela entre “carne” e “corpo” vemos, ainda, ressurgir a antiga separação entre *homens selvagens* e *homens domésticos*: o homem selvagem não se afasta da natureza e aproxima-se da “desumanidade”; o homem doméstico habita as cidades, adorna-se, cultiva-se e aproxima-se do seu príncipe.

Quando, como aqui, sugerimos que as imagens dão uma nova alma ao contemporâneo corpo biotécnico ou ao *cyborg*, estamos ao mesmo tempo a dizer que, em tempo de biopolítica como o nosso, e percorridos tantos labirintos históricos e semânticos onde “carne” e “corpo” se cruzaram, se misturaram e se separaram, esse corpo biotécnico ou esse *cyborg* perdeu parte das vivências que constituíam o seu antigo *habitus*, desterritorializando-se e iniciando uma errância em direcção ao virtual. E que essa crise de identidade do novo corpo biotécnico volta a indiferenciar, face ao eclipse da alma, a distinção histórica entre “carne” e “corpo”: esse novo corpo já não sabe sobre si próprio se é mais subsidiário do estado natural (agora profundamente maquinizado e reciclado) do que da cultura e da civilização; e as imagens oferecem-se-lhe generosamente como alma daquilo que pouco a teve ou quis ter — a “carne” — e daquilo que sempre a cultivou — o “corpo”. A “carne”, animal, é caça. O “corpo”, criado à imagem e semelhança de Deus, é um seu templo. Não é por acaso que o fantasma que uma e outro mais recalcadamente partilham é o da antropofagia. Mas comer “carne” tem sido, na longa duração, obedecer a uma dieta natural e desculpabilizada; comer um “corpo” foi sempre profaná-lo, mesmo quando o objectivo desse banquete era a apropriação dos poderes de um inimigo morto. Resta a questão da carne salvífica do Cristo — criada por um acto performativo de linguagem que gerou a “transubstanciação”. A eucaristia cristã desviou, sacralizou e transformou em anamnese ritual a antiga orgia antropofágica, desfazendo o

seu antigo *tabu*. Comer e beber a carne e o sangue transubstanciados do Cristo passou a facultar aos crentes a entrada numa nova comunidade — a comunidade escatológica do corpo místico, da vida e da esperança na ressurreição. Mas não cabe aqui desenvolver tão fascinante tema.

## Dádivas perturbadoras

Concluamos em paragens mais próximas do cinema tal como ainda o conhecemos, com os seus *doppelgänger*, *cyborgs*, *replicants* e *clones*. No último parágrafo do seu *The Address of the Eye*, Vivian Sobchack (1992: 309) evoca a cena de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) em que Roy, o líder dos *replicants* fugitivos que voltaram à Terra em busca da chave da sua sobrevivência, interroga o homem que fabricou os seus olhos e lhe diz, ironicamente: “If you could only see what I’ve seen with your eyes” (“Se ao menos pudesses ver o que eu vi com estes teus olhos”), referindo-se ao que de estranho, terrível ou inimaginável com eles conheceu. Assustado, o homem responde-lhe que não tem respostas para suas perguntas, e que mais lhe valeria fazê-las à Tyrell Corporation, o potentado de engenharia genética que o construiu e programou — e que sabe, portanto, quando será Roy “desactivado”, ou seja, quando “morrerá”.

Ignorando o programa de que é mera parte executante mas orgulhoso da qualidade dos artefactos que fabrica ou manipula, o “fazedor de olhos” de *Blade Runner* é uma metáfora da auto-inocentação de Paul Tibbets, o piloto do *Enola Gay* que a 6 de Agosto de 1945 largou as bombas atómicas sobre Hiroshima e Nagasaki: *eu só piloto aviões, não sei nada de bombas*. Quando, tempo depois, Truman perguntou a Tibbets o que pensava da operação daquele dia, ele respondeu: “Mr. President, I think I did what I was told” (“Sr. Presidente, acho que fiz o que me mandaram”) e Truman concluiu: “You’re damn right you did, and I’m the guy who sent you. If anybody gives you a hard time about it, refer them to me” (“Claro que fez, e fui eu que o mandei fazer. Se alguém alguma vez o incomodar com isso mande-o ter comigo”). *Hors texte*, se o “fora de texto” aqui existisse, valeria a pena recordar que o nome do bombardeiro, *Enola Gay*, era o da mãe do piloto e foi escolhido por

ele.

Os olhos do *replicant* de *Blade Runner* são uma metáfora do cinema e do que os seus filmes vêem: artefactos fabricados por um especialista, são um sofisticado dispositivo óptico concebido para emular o olhar humano como parte do *apparatus* inventado para o replicar e ultrapassar. O filme de Ridley Scott (livremente adaptado de *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, de Philip K. Dick, 1968), está, de resto, recheado de *gadgets* ópticos (a máquina do teste Voight-Kampff, ampliadores, *zooms* e reenquadradores de imagens semi-domésticos) que ora antecipam, como na ficção tecno-científica de Jules Verne, utensílios visuais que vieram a existir, ora constituem futuríveis muito plausíveis das “máquinas de ver” do séc. XXI, herdeiras remotas da *camera obscura* de Della Porta e de Vermeer, do *perspectographe* de Albrecht Dürer e do *daguerriotype* de 1837.

Mas a chave de significação antropológica das performances destas “máquinas de ver” continua a ser a frase de Roy: “Se ao menos pudessem ver o que eu vi com estes teus olhos”, porque os dispositivos de *Blade Runner* não se limitam, como o cinema nunca se limitou, a replicar e a emular o olhar humano: o cinema viu e vê coisas que o olhar humano não vê, como já Benjamin (1936) tão insistentemente salientara. Numa era em que passámos a criar vida em laboratório, uma era dominada pelas biotecnologias, pela robótica e pelas nano-tecnologias, esses dispositivos parecerão até, mais cedo do que tarde, simpáticas velharias, comparáveis aos antigos *mutoscopes*, *stereoscopes* e *phenakistoscopes* que precederam os filmes e que venderemos aos sábados de manhã nas feiras da ladra e nos *marchés aux puces* deste mundo.



*Solaris* de Tarkovsky, *Blade Runner* de Ridley Scott: quem é humano, quem não é?

Outra metáfora do cinema, igualmente produzida pela ficção científica,

são os *replicants* ou *mimóides* de *Solaris*, de Tarkovsky (1972), adaptado da novela homónima de Stanislaw Lem (Mendes, 2009) e mais tarde readaptado por Soderbergh (2002), que deitou fora a dimensão “filosófica” da narrativa. Aqui, um planeta inteligente oferece aos cientistas de uma estação espacial que o orbita réplicas de coisas e de pessoas com que os destinatários mostram dificuldade em conviver. Materializações de memórias traumáticas, as réplicas (quase) perfeitas de pessoas dependem daqueles a quem são oferecidas como o parasita depende do hospedeiro, não sobrevivendo se deles se afastam, embora a aculturação do quotidiano as torne progressivamente mais autónomas. Estas “dádivas perturbadoras” (Mendes, *op. cit.*), clones de pessoas desaparecidas e cuja ausência os destinatários sofrem, levam ao extremo a *mimesis* do *doppelgänger*. E assemelham-se às imagens e sons miméticos do cinema, mas ultrapassando-os porque são *corpos reais* feitos de neutrinos, encarnações de imagens tridimensionais e cuja principal fragilidade é a memória (artificialmente implantada — como mais um artefacto — nos *replicants* de *Blade Runner*, inexistente ou meramente embrionária nos de *Solaris*): apesar dessa limitação, porém, são “pessoas não-humanas”, simulacros (quase) perfeitos que suscitam os afectos e paixões dos seus destinatários — e os nossos.

Em ambos os filmes (o *Solaris* de Tarkovsky e o *Blade Runner* de Ridley Scott), depois da *inquietação estranheza* inicial — a *Unheimliche* de Freud — causada pelos *replicants*, é possível e “natural” (devido à co-naturalidade, ou indexicalidade extrema, que os liga àqueles a que dão corpo) conviver com eles como com pessoas reais e até apaixonarmos por eles: no final de *Blade Runner*, o protagonista, Deckard, decide fugir com Rachael, uma *replicant* de última geração, escolhendo-a como companheira em vez de a matar, como deveria ter feito para completar a sua missão. No *Solaris* de Tarkovsky, o protagonista, Kris, reage contra a auto-destruição final da *replicant* que ressuscitava a sua ex-mulher Hari (morta anos antes), decidindo não regressar à Terra e *aprender a aceitar* as dádivas do planeta. Num caso como no outro, o final da narrativa exprime um passo decisivo de maiêutica socrática, reconhecendo os protagonistas que não avançarão no *nosce te ipsum* (conhece-te a ti próprio) se não aprenderem a viver com duplos tecno-biológicos em (quase) tudo semelhantes aos seus próprios *corpos-vividos* e aos de outros. A maiêutica, recordemos, é um trabalho de parteira: ajuda a *dar à*

*luz*. No *Solaris* de Tarkovsky como no *Blade Runner* de Ridley Scott, o tema principal é, assim, a longa viagem até ao reconhecimento da alteridade e da semelhança radicais — ambas ao mesmo tempo —, até ao difícil estabelecimento de um novo “nós”, de uma nova comunidade, de um novo grupo de pertença e da nova homeostase que eles geram.

## A *pornografia* em seu jardim

“Despi a minha túnica / como voltaria a vesti-la? / Lavei os pés / como poderia sujá-los? / O meu bem-amado passou a mão pela fenda/ e por ele as minhas entranhas estremeceram”

*O Cântico dos Cânticos, A Bem-Amada, quarto poema, 3-4.*

Se há cinema de onde a antiga alma platónico-cartesiana e seus sucedâneos estão ausentes é o pornográfico, que se ocupa da luxúria da “carne” mais do que de “corpos”. Melhor: que promove determinada imagem da luxúria da “carne”, simplificada e reduzida a um conjunto de estereótipos da actividade sexual e dos seus prazeres. Mas, por constituir um género cinematográfico historicamente censurado e que viola *tabus* que os contratos socioculturais que revitalizamos vão alimentando, a pornografia merece de quem se ocupa de estudos filmicos, de estudos artísticos ou de estudos em cultura uma atenção específica, atenção que é suscitada pelas diferentes modalidades de exposição do corpo humano nas artes e nos *media* contemporâneos.

Os enfoques tradicionais que abordam a pornografia referem-se habitualmente à sua definição, à sua história (até hoje muito insuficientemente estudada), à sua recepção e à sua relação com os poderes fácticos ou jurídicos que condicionam e/ou regulam a difusão dos seus conteúdos. As questões suscitadas pela pornografia não são essencialmente diferentes das que a mediação da violência suscita, embora a regulação editorial de uma e de outra tenha seguido por diferentes atalhos.

Como pano de fundo da discussão sobre a pornografia e a violência tem vindo a ser esboçado um cenário — sobretudo por organizações internacionais intervenientes na área da cultura, como a Unesco — no qual sobressai a ideia de que nenhum grupo ou agente pode invocar a especificidade da sua cultura, tradição ou herança cultural para justifi-

car atentados contra os direitos humanos (*Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural*, 2002, art. 4). Mas esta é apenas umas das vertentes dessa discussão. Outras são, por exemplo, a separação (ou a ausência dela) entre as esferas do íntimo, do privado e do público nas sociedades contemporâneas, ou a protecção da imagem de pessoas pertencentes a grupos sociais pré-definidos — menores, mulheres, minorias étnicas ou culturais, outros. O presente texto esboça uma tentativa de introdução compreensiva ao que tem sido considerado pornográfico nas idades moderna e contemporânea.

Comecemos pelo problema da definição: o que é a pornografia, palavra forjada nas línguas europeias em meados do séc. XVIII (o adjetivo “pornográfico” surge com Restif de la Bretonne, em 1769), embora as figurações que ela produz nos acompanhem desde que há memória? Porque é ela tão hesitantemente definida, sabendo-se que a maior parte das suas caracterizações são datadas e referidas a diferentes épocas, culturas, *habitus* e tradições? Vale a pena inventariar o que dela dizem alguns dicionários de referência, tentando identificar a constelação semântica onde a situam:

Pornografia, do grego *πορνογράφος* (*pornográphos*), adjectivo derivado de *πόρνη* (*porné*, prostituta) e de *γράφω* (*grafô*, pintar, escrever ou descrever) é, no *Oxford Reference English Dictionary*, a “descrição ou exibição explícita de assuntos sexuais ou de actividade sexual na literatura, no cinema, etc., com a intenção de estimular sentimentos eróticos, mais do que estéticos ou emocionais”. Anote-se que a definição surge, aqui, determinada pela intencionalidade do criador, por discutível que seja a expressão *sentimentos eróticos*.

No dicionário de *Morais* (português), pornografia começa por ser um “tratado acerca da prostituição” (definição histórica que o *Robert*, francês, também referencia); depois, significa uma “coleção de gravuras ou pinturas obscenas”, ou o “carácter obsceno” de uma publicação; o *Morais* diz que pornografia é sinónimo de *devassidão*. *Pornografar* é descrever “episódios obscenos”. As definições do *Morais* remetem sobretudo para o que é *obsceno*, como se vê. Necessário se torna, portanto, definir o que é *obsceno* — a palavra-chave que parece ocupar o centro desta micro-constelação. Ora, obsceno é, no mesmo *Morais*, o “que é

contrário ao pudor”, o que “ofende a moral”, ou aquele que “faz, escreve ou diz obscenidades”, sendo “obscenidade” uma “torpeza sensual” (no Robert “imoralidade, indecência”). Obsceno é sinónimo de lascivo, sensual, libidinoso. E o que são, aqui, a moral e o pudor? Ainda segundo o *Morais*, a moral refere-se aos “bons costumes” e às “leis e preceitos que devem reger as acções humanas”; e o pudor refere-se, no mesmo dicionário, aos “sentimentos de vergonha ou timidez produzidos pelo que pode ferir a honestidade, a decência”; é sinónimo de “pejo” e de “recato”. Um seu correlato, a *pudicícia* é o “carácter, sentimentos do que é púdico”, sinónimo de “honestidade, castidade, virtude, honra feminina”. Notar-se-á que é preciso saltar de referência em referência para se encontrar uma primeira alusão directa à “virtude feminina” e ao que a contraria. Púdico, finalmente, é sinónimo de casto e envergonhado, ou aquele “que sente aversão a tudo o que seja contrário à castidade”.

Também no *Robert* a pornografia é a representação de coisas obscenas “por escritos, desenhos, pinturas, fotos” destinadas “a ser comunicadas ao público”. Aqui parecem portanto ser a difusão, a publicidade da pornografia que a definem, tanto quanto os seus conteúdos; existem, assim, “romances ou filmes pornográficos, editores pornográficos”. O *Larousse*, por seu turno, define pornografia pela “presença de detalhes obscenos em certas obras literárias ou artísticas: publicação, espectáculo, fotografia, etc.”

No *Roget's Thesaurus of English Words & Phrases*, a pornografia está mais vastamente conotada com a “impureza” (951) nos sentidos de “indecência, imodéstia, exibicionismo, grosseria” e ao que é “sujo”, “porco” (*dirty*), à “literatura obscena, erótica, para adultos”, ao voyeurismo e à escopofilia, bem como à “promiscuidade, amoralidade, vício, delinquência sexual, libertinismo”. O *Roget's* abarca, deste modo, uma rede semântica mais vasta a que a pornografia sedimentadamente pertence.

Este conjunto de traços ajuda eventualmente a esclarecer a sempre incerta diferença histórica entre o *erótico* e o *pornográfico* (ou entre *erotismo* e *pornografia*), sendo que em ambos os casos o adjectivo qualificativo precedeu a sua substantivação. Em contraponto com a pornografia,

o erotismo, evocativo do *Eros* platónico, goza de melhor reputação e sempre oscilou entre o sagrado e o profano: conhecemo-lo associado aos cultos da fecundidade e da fertilidade e à união entre *Céu* e *Terra* desde o neolítico até ao fim do império romano. A maioria das representações de personagens masculinas itifálicas (com o falo em erecção) que encontramos no mundo egípcio antigo e no mundo clássico (grego, helenístico, romano), por exemplo, são ícones impregnados de religiosidade, bem como, no mesmo universo, as personagens femininas que cavalgam falos erectos ou as deusas de Malta com a genitália hipertrofiada. Noutros casos, estas imagens são *ex-votos* que pretendem propiciar a prosperidade. E os grupos escultóricos eróticos dos templos hinduístas e jainistas de Khajuraho (construídos pela monarquia Chandela entre 950 e 1150), que representam a união carnal dos dois sexos, exprimem uma filosofia de vida, uma ética do equilíbrio entre géneros e uma cosmogonia. Como escreveu Etiemble (1989):

“Felizes os povos cujos deuses fazem amor mais ou menos livremente, como Krishna e Radha, como o touro, a águia ou as moedas de ouro em que Zeus se transforma com mulheres ou com o belo Ganiméde; ou como Izanami no mikoto e Izanagi no mikoto no *Kojiki*, essa crónica japonesa das coisas antigas onde se conta ingenuamente como o macho-convidado e a fêmea-convidante copulam sem vergonha depois de terem piedosamente andado em torno do augusto pilar celeste (...)”.

Na Idade Média, os trovadores cantam, desde o fim do séc. XI, a sensualidade, a mulher e o adultério, alargando os caminhos da concupiscência ocidental e celebrando comportamentos desviantes que o clero (que não foge à frequência dos prostíbulos), defensor do amor angélico no matrimónio, combate. No séc. XII discutem-se as posições sexuais, defendendo o clero a postura do missionário contra todas as restantes, censuradas por serem obscenas e não favorecerem a fecundação. No séc. XIII, o *Roman de la Rose* (Lorris, c. 1230; Meung, c. 1275) ensina a arte de amar na corte e fora dela numa linguagem truculenta onde as amantes fazem exigências cruas. Ao longo dos mil anos medievais, o carnaval inspira-se no Eros pulsional e muitas esculturas cultivam o obsceno (Rossiaud, 2013; De la Croix, 2013). Descrevendo a vida sexual nas casas nobres do séc. XIII, Georges Duby (1990: 91)

refere-se a um conluio de situações que ultrapassam o ordenamento de fachada:

“No interior da morada a única união oficial, ostensiva, pública, era a do senhor e da senhora (...). Muitas outras, no entanto, aí se produziam, mas essas eram ilegítimas, ocultas. Por mil indícios se discerne a exuberância de uma sexualidade privada que se desenvolve nos locais e nos tempos mais propícios, os do secreto, do obscuro, desde a sombra do vergel ao celeiro, aos recantos e trevas nocturnas (...). Neste espaço mal dividido era fácil aos homens meterem-se na cama das mulheres; mas, a darmos crédito aos moralistas e narradores, a passagem inversa era no entanto mais frequente: sem obstáculo para as uniões fugazes, a casa é-nos mostrada repleta de mulheres fáceis e provocantes”.



Ilustração da edição de 1480 de *Le Roman de la Rose*

A partir, portanto, da Idade Média e mais tarde na Renascença, o erotismo separa-se do seu enraizamento mitológico-religioso, sem nunca perder a sua ligação com ele, e inicia uma muito vasta deriva profana que ganha foros de cidadania no séc. XVII e atinge um apogeu no séc. XVIII, o “das Luzes”, décadas antes da Revolução Francesa, com o surgimento dos novos libertinos.

A libertinagem intelectual do séc. XVII converteu-se no século seguinte em modo de vida privado, dando vida a um gosto pela sedução que se exprime de Crébillon (filho) a Laclos e de Mirabeau (que escreveu os seus romances eróticos na prisão) a Casanova. Os *exploits* sexuais das personagens obedecem à ideia de que a sexualidade se tornou na matéria de um universo apenas regido pelas leis da atracção física e

pela vontade de conquista. Os libertinos do séc. XVIII, maquiavéis de alcova, são aristocratas que vivem no *otium* e representam um mundo social circunscrito, onde os privilégios e o desdém pelo resto da sociedade são determinantes. Nos seus romances, o “povo” não aparece senão sob a forma de figurantes necessários à composição: camareiras, lacaios, cocheiros, mensageiros pagos por uma bagatela, empregados domésticos. Quanto ao “amor”, ele é sobretudo um jogo limitado pelo “gosto”, como escreveu Crébillon no início *La Nuit et le moment*, de 1745 (citado em Trousson, 2003):

“Agradamos um ao outro? Tomamo-nos. Aborrecemo-nos um com o outro? Afastamo-nos com a mesma falta de cerimónia com que nos tomámos. Voltamos a agradecer um ao outro? Tomamo-nos de novo, com a vivacidade da primeira vez. E voltamos a separar-nos sem problemas... O amor não entra em nada disto. Que é o amor senão um desejo que exageramos, um movimento dos sentidos que a vaidade dos homens transforma em virtude? Sabemos hoje que só o gosto existe: se dizemos que nos amamos, é menos por crermos nisso do que por ser um modo polido de pedirmos um ao outro aquilo que nos faz falta”.

Diz Jean Marie Goulemot (1990: 402), sem distinguir entre literatura erótica e pornográfica, sobre a nova projecção, no espaço público, dos escritores libertinos da época, que, com os seus romances epistolares, ou escritos na primeira pessoa, ou dialogados, colocam o leitor na posição de *voyeur* individual e escondido:

“Nem um único dos grandes autores do séc. XVIII escapa à tentação erótica. Diderot compõe *Les bijoux indiscrets*; Montesquieu, *Le temple de Gnide*; Voltaire semeia os seus contos de anedotas eróticas (...). Aceite-se ou não, denigra-se (...) ou exalte-se a sua qualidade, a literatura erótica conta no movimento do século. Ela dominará o panfleto revolucionário e constitui um facto essencial de civilização. (...) Segundo Louis Sébastien Mercier [*Tableau de Paris*, 1781-1788], a literatura pornográfica está em toda a parte e nenhum local lhe é interdito. Circula na praça pública, nas oficinas, nos *boudoirs* e nos salões”.

Nessas novas vestes, o erotismo atravessará a modernidade e chegará até aos dias de hoje, por vezes esboçando algum parentesco com a utopia. Por exemplo, Marcuse, no seu *Eros e Civilização* (1955), antevê

na emancipação do corpo “livre do trabalho” uma oportunidade de “re-sexualização”:

“O corpo, que já não seria usado como um instrumento de trabalho a tempo inteiro, re-sexualizar-se-ia (...). Todo o corpo se tornaria num objecto de *cathexis*, uma coisa para fruir, um instrumento de prazer”.

É particularmente interessante a ligação marcusiana entre o prazer do sexo e a libertação do trabalho (pelo menos do trabalho a tempo inteiro), porque o prazer sempre esteve ligado ao *otium*, o ócio, que é o contrário do *negotium*, o negócio, o mundo do trabalho (Mendes, 2008a; Mendes, 2008b). Georges Bataille (1957) formulou nos seguintes termos paradoxais, embora sem o referir por estas palavras, o litígio entre *otium* e *negotium* sugerido por Marcuse:

“O homem é em primeiro lugar um animal que trabalha, que se submete ao trabalho e que, por esse motivo, tem de renunciar a parte da sua exuberância. Nada há de arbitrário nas restrições sexuais: qualquer homem dispõe de uma soma limitada de energia e, se afecta parte dela ao trabalho, essa parte falta à consumação erótica, que fica, assim, diminuída. O tempo humano, anti-animal, do trabalho, é o que nos reduz a coisas; e a animalidade é o que mantém em nós o valor de uma existência de sujeito para si próprio (...). A animalidade, ou a exuberância sexual, é o que nos impede de sermos reduzidos a coisas.”

### Do *nu-totem* ao *obsceno-tabu*

Voltando às dimensões do obsceno: a discussão sobre o que ele é ganha novos contornos quando observamos o lugar do *nu* nas artes, a começar pela arte grega, onde o *nu* escultórico celebrava a perfeição humana desde o efebo de Kritios (*circa* 480 a.C.), dando origem a figuras cada vez mais convencionadas. A nudez esculpida pelos gregos clássicos — que, tornada *totémica*, inspirou obsessivamente o *nu* da arte ocidental — punha em evidência, pela escolha das posturas corporais, pelas proporções do corpo e pela expressão do rosto, uma ideia de harmonia e de placidez suposta exprimir a correspondência entre a beleza física e a estabilidade psíquica e implicava portanto uma intencionalidade não apenas estética mas igualmente ética, como nas figuras de Apolo ou de Afrodite. Mas quando a Renascença redescobre e

se reapropria dos valores clássicos, algo muda na recepção do nu. Como diz Mario Praz (1989: 545-547):

“Menos complicados do que nós, os homens do Renascimento consideravam natural que o nu pudesse despertar pensamentos luxuriosos (...), mas não viam nesse facto razões para negar a qualidade artística do objecto. Não faltam lendas sobre o amor de homens por estátuas: a de Pigmalião, a da Vénus de Ille de Mérimée (...), os casos de Henri Heine e Oscar Wilde, que também se inspiraram nela (...). E a contemplação mórbida de estátuas é um tema tratado até por romancistas modernos (*A Fairly Honorable Defeat*, Iris Murdoch, 1970). O expediente que consiste em cobrir as partes sexuais dos nus com folhagem vegetal ou pedaços de tecido revela a ambivalência implícita na representação do nu”.

A falta de folhas de parra ou de dobras de tecido para esconder as “partes” parece continuar a assombrar os censores contemporâneos: indivíduos, instituições, igrejas e estados continuam a fazer o que podem para que imagens de nus frontais masculinos, sobretudo retratos fotográficos “realistas” e indexiciais, mesmo não-itifálicos, não sejam editáveis na Internet, por exemplo, decerto perseguidos pelo fantasma do “obsceno” tal como o define o *Morais*. Não é exactamente o *nu* que estes “novos” censores, reencarnações de priores patriarcais, perseguem: é antes a mostraçãõ da genitália, ainda tida como exibicionista, indecente e “contrária aos bons costumes”, ou seja, como *tabu* e como interdito vagamente inscrito no caótico palimpsesto das culturas contemporâneas. Ora, o que é um *tabu*? Freud (1912) descreveu-o do seguinte modo:

“Para nós, *tabu* tem dois significados opostos: por um lado, o de sagrado, consagrado; por outro, o de inquietante, perigoso, interdito, impuro. Na Polinésia [de onde a palavra é originária], o contrário de *tabu* é *noa*, o que é corrente e acessível a todos. O *tabu* envolve uma espécie de reserva, e manifesta-se essencialmente por interdições e restrições. A nossa expressão *terror sagrado* exprime, por vezes, o sentido de *tabu*. As restrições do *tabu* são diferentes das proibições morais ou religiosas. Não resultam de imposição divina, recomendam-se por si mesmas. O que as distingue das proibições morais é que não fazem parte de um sistema que as torne necessárias em geral. As proibições *tabu* não se fundam em nenhuma razão; a sua origem é desconhecida. Mas, incompreensíveis para nós, são naturais para os que vivem sob o seu

império”.

O *tabu*, produzido nas e pelas sociedades e suas culturas, tem, assim definido, um valor *mistérico* — ele evita justificar-se, apresentando-se como “natural” no grupo de pertença que ao mesmo tempo o gera e o aceita. Muitas obras eróticas aproximam-se do *tabu* da representação explícita do sexo sem o violar; a pornografia, pelo contrário, sempre se apresentou a si mesma como um desafio mais ou menos frontal a esse *tabu*.

Na tentativa de estabelecer uma diferença reconhecível entre erotismo e pornografia para além da exibição ou não exibição da genitália no acto sexual, vale a pena perceber que língua falam um e outra: de facto, uma marca do erotismo herdado da literatura e das artes consiste na sua frequente forma de alegoria sexual, no uso metafórico ou metonímico da linguagem ou das imagens, que se subtraem à representação explícita e “crua” da actividade sexual. Esse “desvio” isentou-o, não poucas vezes, da acusação de “obscenidade”, que reporta sobretudo à pornografia. Jacques Henric sublinhou desdenhosamente esta “marca” do erotismo no número especial da revista *Art Press International* (Janeiro-Fevereiro de 1976) dedicado a estes temas e que, na época, se tornou num conjunto de textos de referência:

“O erotismo (no sentido corrente) é o reino das rendas, dos cintos-ligas, das velhas ceroulas. É o alusivo, o segredinho, o triunfo do *fétiche*, do evocador, do não-dito, a fábrica de fantasmas, os trocadilhos, a velharia formal, a apresentação esteticizante, a mensagem alambicada, falsa. A pornografia é o contrário: o seu efeito de *limpeza (décrassage)* é garantido”.

Longe da mortífera ironia de Jacques Henric, porém, erótica é a poesia, a literatura, a pintura, a fotografia e a imagem em movimento que “conduzem ao amor” ou o celebram de modo alusivo e metafórico, como desde o *Cântico dos Cânticos* ou San Juan de la Cruz, ou desde o romance epistolar *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, ou, já noutro registo, em *A pornografia* de Gombrowicz. A erótica ocupa-se da relação física entre corpos sexuados e põe em evidência o fascínio pela carne (e eventualmente pelo que a cobre antes do seu desvelamento e revelação), muitas vezes pela vertigem da tensão entre *Eros* e

*Thanatos*, paixão carnal e morte, ou pela “vitória” simbólica, mas sempre deceptiva, da primeira sobre a segunda. A erótica é frequentemente lasciva, licenciosa e voyeurista, mas, mesmo quando a sua linguagem é contida e se apresenta como uma literatura da sedução e de *bonne compagnie*, é sempre sensual e fonte de perturbação das percepções e da emoção.

No cinema, que é antes de mais herdeiro das tradições que o precedem, a erótica tendeu a cristalizar-se em torno do culto da feminilidade representada por sucessivas gerações de actrizes, de Greta Garbo e Marlène Dietrich às suas émulas contemporâneas, transformando a diversidade das imagens da mulher em objecto de desejo masculino — isso mesmo que Laura Mulvey criticou radicalmente no cinema clássico — e que clássicos como Lo Duca (1957) e Ado Kyrou (1958) celebraram nos primeiros anos da segunda metade do séc. XX. Mas parece absurdo ignorar a projecção dessas figuras nos dois géneros, bem como não identificar actores masculinos que ocuparam lugares equivalentes no imaginário da cinefilia feminina e masculina: Valentino, James Dean, Marlon Brando. Ícones personalizados como estes foram, como é consensual, produzidos pelo *star system* cinematográfico, herdeiro do *star system* teatral e operático.

Que o *male gaze*, o falocentrismo e os arquétipos patriarcais imperaram longamente na erótica como no pornográfico, é atestado mesmo por um Bataille (*loc. cit.*, 91), no entanto tido por campeão da ideia de que a actividade sexual humana é um enfrentamento de interditos, uma transgressão e um excesso que põem em jogo a totalidade da vida interior de cada ser humano:

“A mulher fica, nas mãos daquele que a assedia, desposuída do seu ser e perde, com o pudor, a firme barreira que, separando-a de outrem, a tornava impenetrável: bruscamente abre-se à violência do jogo sexual desencadeado nos órgãos da reprodução, abre-se à violência im pessoal que, a partir de de fora, a faz transbordar”.

Uma tal declaração parecia destinada a enfurecer o feminismo da segunda metade do séc. XX: mesmo em Bataille, a mulher é ainda vista como a “vítima” de Sade ou como o arco destinado a vibrar nas mãos do violinista, como se não devesse pertencer-lhe a iniciativa sexual

nem a imposição do desejo. É significativo que raramente tenha sido seja proposta a descrição inversa, a de um corpo masculino que “vibra” sob um “assédio” de iniciativa feminina. Num caldo de cultura assim sedimentado, e onde as relações de poder entre géneros se tornaram, na ficção *galante* como na erótica e na pornográfica, tão convencionadas, seria impensável que um erotismo e uma pornografia feminista, homossexual ou *queer* não tivesse surgido para fazer frente, com a mesma gramática, à “celerada” prevalência masculina. Felizmente, ao mesmo tempo que o feminismo se tornava na principal ofensiva cultural da segunda metade do séc. XX, os homens ou parte deles feminilizaram-se, ou seja, inscreveram em si parte dos traços psicológicos e comportamentais que historicamente eram atribuíveis à feminilidade.

Talvez possamos dizer que a erótica é a arte que põe em evidência a atracção física e a subjectiviza, transformando-a num *transcendental*, seja sob a forma de um ingénua “hino à vida”, de uma fábrica de fétichismos ou de uma oficina sado-masoquista. Nenhuma civilização pôde ignorar a celebração do amor físico e a sua ligação à consumação, ao excesso e às paixões — ao império de *Eros*. O que significa que o erotismo e as suas obras são uma das dimensões mais instituintes da aventura humana e das suas representações na história das culturas. Mas a representação explícita, e já não alusiva ou metafórica, da actividade sexual, acompanha toda a história da humanidade sem que, como vimos, possa sempre ser identificada como pornografia: encontramos-na na arte sagrada da Índia, na estamperia chinesa e japonesa e nos seus romanceiros, nos mistérios de Eleusis, em todo o império romano, na poética e na literatura medieval, na renascença e ao longo de toda a história das artes visuais, de Lascaux ao cinema e à internet. Como sublinha Gilles Lapouge (1989):

“É provável que a sexualidade humana seja inseparável da sua própria pintura, do discurso que ela profere sobre si mesma. Quase não se faz amor sem o dizer, sem se dizer mutuamente que o estamos a fazer. O desejo, que é a marca da espécie humana, e que distinguimos da necessidade, que é animal, funda-se precisamente na sua própria representação. A sexualidade seria assim, no seu próprio ser, uma pornografia”.

Este traço é culturalmente muito significativo: falar do acto sexual durante o acto sexual, ter sobre ele um *discurso* e produzi-lo *in actu* é um dos traços distintivos dos novos libertinos e libertinas do séc. XVIII, que rejeitam o sexo mudo ou apenas murmurado do matrimónio púdico e casto, praticado, de preferência em silêncio, no recato do lar. O discurso do sexo, por vezes em calão, rompe com uma tradição sexual de silêncio, dá-lhe voz própria e é um dos espelhos onde os amantes em transe se revêem, uma prática constitutiva da relação intersubjectiva. Ou, narrado *a posteriori*, torna-se na evocação de êxtases vitais, como nas *Cartas de Olinda a Alzira* de Bocage, cuja recepção continua a não saber se deve classificá-las como literatura erótica ou pornográfica.

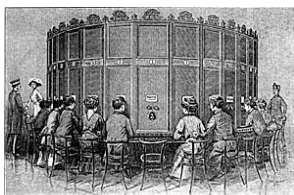
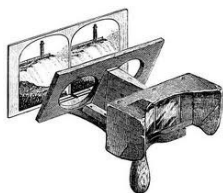
É sabido como numerosos autores, de Flaubert a Joyce, de D. H. Lawrence (este apesar da sua condenação da pornografia e da obscenidade) a Henry Miller (que começou por ser lido como pornógrafo), Anaïs Nin (licenciosa e “indecente”) e Bataille (mestre do “obsceno”), foram inicialmente considerados excessivamente *libertinos* para, por vezes pouco tempo depois, se tornarem clássicos ou literalmente “monstros sagrados”, traduzidos na maioria das línguas e editados em livro de bolso em milhares de exemplares. Ao longo da história da cultura, o obsceno condenado de um dia foi o erotismo aceite do dia seguinte — o que põe em evidência a natureza epocal, relativa e pouco fiável dos juízos censórios feitos, quer sobre a pornografia, quer sobre o erotismo.

### Novos brinquedos ópticos

A pornografia atravessou parte da história da cultura ocidental como algo que circulava, “sob o capote”, sobretudo entre amadores da aristocracia cultivada e mais ou menos secretamente libertina. Limitada a uma difusão prudente e elitista, não parecia socialmente perigosa ou subversiva. As suas obras eram caras, escritas ou desenhadas por autores reconhecidos, e o seu *habitus* era o das estantes reservadas ou dos armários da *rulling class*. Apesar do seu estrondoso êxito no séc. XVIII, foi decerto a imprensa de massas, a fotografia e, depois, o cinema que a popularizaram e a transformaram num item mediático — e a partir daí as *rulling classes* passaram a preocupar-se socialmente com ela: ora

censurando-a em nome da defesa da moralidade e dos bons costumes, ora explorando-a como negócio rentável a que não se pode virar costas — e frequentemente fazendo ambas as coisas ao mesmo tempo. Esta democratização da pornografia generaliza-se a partir da segunda metade do séc. XIX e está consumada na transição para o séc. XX, durante a *belle époque*. Condenada por celebrar a sexualidade promíscua, libertina e extra-matrimonial num registo “obsceno”, tornou-se, talvez por isso mesmo, numa nova mercadoria geradora de irrecusáveis lucros. Quem geria o seu negócio aprendeu cedo que limitar a difusão de conteúdos pornográficos os encarecia, porque, como diz a *vox populi*, o fruto proibido é o mais apetecido.

A pornografia continuou a circular às escondidas e “fora-da-lei”, por pôr em evidência de modo libertino a *cena primitiva* e o recalcado mais arcaico. Ao mesmo tempo, porém, o seu carácter subversivo dos valores de pudor e recato da sexualidade familiar e doméstica era contrariado por um seu outro traço anestésico e evasivo: não poderia a pornografia tornar-se, muito convenientemente, em mais um “ópio do povo”? A imprensa pornográfica, sempre consideravelmente ilustrada, viu-se, também *entre deux siècles*, duplicada pela fotografia, e tornou-se visível em toda a espécie de máquinas ópticas que precederam o cinema.



O *stereoscope*. Balcão de visionamento de imagens estereoscópicas.



O *mutoscope* e o seu funcionamento.

Num artigo de 1995, Linda Williams defende que o *stereoscope* (aparelho binocular que produzia a ilusão tridimensional por sobreposição de duas imagens fotográficas idênticas), inventado em 1838, e o *mutoscope* (que accionava, por manivela, cartões fotográficos cuja sucessão criava a ilusão de movimento), produzido a partir de 1895, foram decisivos na socialização da iconografia pornográfica, instaurando a experiência da “posse óptica” do(s) corpo(s) observado(s), porque dissolviam a distância teatral entre o espectador e o actor ou a cena, gerando, pelo contrário, uma proximidade íntima e imediata entre *observador* (termo que ela prefere a espectador) e *observado*. A pornografia fotográfica data dos primeiros tempos do daguerreótipo, e parece ter transformado as suas antecessoras (desenhos, gravuras, pinturas) em velharias de menor interesse, não só pela indexicalidade que a ligava a referentes reais, mas sobretudo pela geração técnica desse novo espaço de visão íntima e exclusiva que dotava o *observador* de uma nova sensibilidade corporal, de uma nova densidade carnal.

Historicamente, a pornografia convencional tem um público maioritariamente masculino e foi acusada de degradar sistematicamente a imagem da mulher, exposta como objecto sexual explícito e em posição de “vítima”, como vimos — uma tradição que se manteve até aos vídeos de sexo com máquinas e aos sites *pornocyborgs*. Nela, é sobretudo a mulher que é exposta como objecto de desejo e de posse física, ora em imagens fixas de nudez frontal compostas de poses eróticas, ora em interacção sexual explícita com um ou mais parceiros. Mas é curioso que estas críticas coincidam com as feitas ao cinema globalmente considerado por Laura Mulvey, por exemplo (in «Visual Pleasure and Narrative Cinema», 1975). Filmes pornográficos protagonizados por homossexuais (masculinos ou femininos), bissexuais ou transsexuais vieram mais tarde alterar esta definição histórica do género sem pôr necessariamente em causa uma ordem sexual convencional e dominante: neles, os papéis tradicionais “masculinos” e “femininos” tendem a manter-se, embora eventualmente invertidos, adaptados, mascarados ou metamorfoseados.

Linda Williams (*loc. cit.*) argumenta, porém, contra a historiografia e o comentário dominantes, que as *dirty pictures* da primeira pornografia

fotográfica e cinematográfica não foram exclusivamente “falocráticas”, e apoia a sua leitura em exemplos de época que tanto podem ter interessado públicos masculinos como femininos, apesar de reconhecer que a liberdade de movimentos e os costumes masculinos deram ao homem um *droit de regard* que não é compatível com o estatuto social da mulher em finais do séc. XIX e início do XX. Mas, diz a autora, mesmo na sociedade vitoriana, onde os cavalheiros eram supostos protagonizar, na sua vida oficial, uma anti-pornografia militante, as mulheres da sociedade frequentavam os *parlors* recheados de brinquedos ópticos como o *stereoscope*, e parece pouco provável que não tivessem acesso às “novas” imagens proibidas. Como sugere a mesma autora (12):

“Talvez que um primeiro passo [para mudar de opinião sobre essa época] seja a caracterização da nova obscenidade [de então] como parte de um fenómeno mais vasto em que imagens de todas as espécies começaram a seduzir e a excitar uma larga variedade de interessados pertencentes a diferentes classes, géneros e orientações sexuais, de um modo directo, múltiplo e sensorial (...)”.

Imagens de todas as espécies: paisagens rurais e urbanas, retratos de família, poses de estúdio, circulam ao mesmo tempo que as imagens eróticas e pornográficas. Numa curta referência à proliferação de retratos fotográficos vendidos em formato “cartão de visita”, e de toda a espécie de imagens vendidas em formato “bilhete postal”, escreve Alain Corbin (1990: 426), depois de lembrar que, em 1862, um fotógrafo como Disdéri vendia diariamente 2.400 cartões:

“O novo processo [o do pequeno retrato fotográfico] favorece (...) a vulgarização e a contemplação da imagem da nudez. Tende a alterar o equilíbrio dos modos de estimulação erótica e a difundir um novo tempo do desejo: testemunha-o o prestígio do *Nu 1900*. O legislador não tardou a percebê-lo: desde 1850 que uma lei proíbe a venda na via pública de fotografias obscenas. A partir de 1880 a fotografia amadora suprime o intermediário profissional, aligeira o ritual da pose, abre à objectiva toda a vida privada, doravante muito ávida de imagem íntima”.

Mais de cem anos passaram. Na actualidade, as mulheres estariam a tornar-se cada vez mais pornófilas, e isto independentemente do fenó-

meno minoritário da nova pornografia feminista representada pelos trabalhos de uma Annie Sprinkle ou de uma Madison Young, ou da imensidão do arquipélago *post-porn*, que não parou de crescer desde a última década do séc. XX. Em «Des hommes comme les autres: pour-quoi les femmes regardent (presque) autant de porno que leurs homologues masculins» (entrevista publicada em *atlantico.fr*, 22 de Agosto de 2013) Alexandra Hubin, docente na Universidade Católica de Louvain, constata este fenómeno apoiando-se em inquéritos e sondagens:

“Segundo um inquérito realizado em 2012 pelo Ifop junto de 579 mulheres, 82% das mulheres tiveram contacto com a pornografia, contra 89% de homens. Sendo os números tão próximos, pode dizer-se que as mulheres estão tão expostas à pornografia como os homens. O *cliché* nesta matéria consiste em pensar que as mulheres são mais púdicas ou mais românticas. Mas na pornografia elas procuram o conteúdo sexual, embora de modo mais realista que os homens: esperam encontrar nela corpos mais verdadeiros, mais próximos da realidade, mais sensuais, enquanto os homens procuram a performance e *zooms* sobre os genitais, por exemplo (...). E um estudo feito na Suécia em 2011 mostrou que as mulheres integram, mais que os homens, a pornografia nas suas relações com um parceiro (...). Ver filmes de conteúdo sexual pode ser uma fonte de inspiração: não por se copiarem cenas eróticas formatadas, mas porque elas desenvolvem o imaginário sexual. Entre certos parceiros, a comunicação sexual é, assim, facilitada: partindo de guiões, é-lhes mais fácil exprimirem os seus próprios desejos”.

A pornografia é, mesmo neste seu perfil eminentemente pedagógico, e portanto como transmissora de “técnicas do corpo” no sentido de Marcel Mauss (v. adiante), um “mercado de fantasmas” — os realizadores de filmes pornográficos definem-se facilmente a si mesmos como “empreendedores de fantasmas” («Ethnographie du travail pornographique», in *nonfiction.fr*, 22 de Junho de 2013). Apesar das *novas pornografias queer* e do arquipélago pós-porno, ela não terá maioritariamente mudado em termos de conteúdos. Mas a sua difusão mudou: os filmes pornográficos são cada vez menos visionados em salas X, ou em televisores dotados de leitores DVD ou de um servidor de *video-on-demand*; são cada vez mais vistos, via Internet, em *smartphones*, *tablets* e computadores portáteis, fazendo *downloads* a partir de dispositivos como o *Emule*, em *streaming* a partir do *YouPorn* ou do *MyPornMotion*

(«Analyse filmique et porno 2.0», in in *nonfiction.fr, loc. cit.*), por cada vez mais mulheres — e por adolescentes de idades cada vez mais baixas. Na realidade, a Web 2.0, os seus novos formatos e modos de difusão terão sido mais determinantes na evolução dos conteúdos pornográficos do que qualquer evolução do gosto pornófilo: a proliferação de filmes amadores suprimiu parte dos arquétipos da *pornographie de papa* quer em matéria de personagens-tipo, quer de consistência diegética das cenas filmadas, escalas de planos, hábitos de montagem, etc., repondo em evidência a velha câmara subjectiva que substituí o olhar de um dos actantes directamente envolvidos na acção e favorecendo deste modo a anonimidade, pelo menos, parte dos participantes.

## Os filmes X

O que define o cinema pornográfico *mainstream* e comercial, que nestas matérias herdou toda a cultura do recalcado e do censurado, do semi-secreto e do a-legal, é a *mise-en-scène* da actividade sexual explícita, com exibição da genitália durante essa actividade, como tema dominante de um filme. A pornografia é, assim, um género cinematográfico — raramente reconhecido como tal na história do cinema — e como género que é produz o seu *star system* próprio (menos brilhante e menos reconhecido que o seu gémeo celebrado pelos *media* generalistas) e é marcada por convenções genológicas: iluminação de estúdio, grandes planos da genitália e de rostos em transe erótico, escolha ritualizada de posturas corporais filmadas em planos médios, *travellings* lentos ao longo dos corpos, obediência a um código elementar de fotogenia, sonoro tautológico destinado a enfatizar os êxtases físicos encenados. Como diz, de novo, Gilles Lapouge (*loc. cit.*), repetindo o Stanley Cavell de *The World Viewed*:

“Tudo se passa como se a imagem animada e a sala escura, com as suas solidões e as suas cumplicidades (...) fossem perfeitamente adequadas à representação do mais íntimo, do mais interdito e do mais arcaicamente recalcado. Poderia mesmo perguntar-se se o cinema não é, na sua essência, uma arte pornográfica, uma arte de *voyeurs*. (...) O filme pode mostrar, já não o símbolo, o equivalente linguístico ou desenhado de uma cópula, mas a cópula propriamente dita, do

mesmo modo que pode mostrar o íntimo e o ‘nunca visto’ dos corpos”.

A classificação de filmes com a letra X identifica, nos países que a praticam, o grupo de obras onde a actividade sexual é apresentada explicitamente, mostrando os órgãos sexuais durante o acto: a extensão da classificação X a salas comerciais onde tais filmes podem ser exibidos acentuou a “ghettização” do género, que, embora tolerado, é confinado a um microcosmos regulamentado; os filmes deste grupo são considerados pornografia *hard-core*, por contraste com as obras onde as práticas sexuais são mostradas sem exibição da genitália masculina e/ou feminina. Este segundo grupo é designado por *soft-core* e está mais próximo da expressão corrente do erotismo nas artes do que da pornografia — e a sua difusão é livre. (Não consideramos aqui o erotismo *soft-core* que passou a dominar o sistema dos *media*, desde a *Playboy* americana à página 3 dos tablóides britânicos e à publicidade). A partir da segunda metade do séc. XX, a pornografia *hard-core*, sobretudo a audiovisual, foi cada vez mais entendida como a expressão mais mediática das “indústrias do sexo”, e passou a ser vista como uma actividade sobretudo “mafiosa”, visada pelos diversos sistemas jurídicos de censura, interdições e limitações de divulgação. Esta vertente das indústrias do sexo seria, como vimos, eminentemente masculina, falocrática e contribuiria decisivamente para a degradação da imagem da mulher. Mas, como sublinhou Marie-Hélène Bourcier no seu «Le droit de regard», *Regards*, n° 69, Verão 2001:

“Mais simplesmente, haverá talvez má pornografia (repetitiva, ‘normativa’, misógina, grosseiramente heterossexual, etc.), e boa pornografia (criativa, não ‘normativa’, atenta aos desejos das mulheres, aberta a todas as ‘práticas sexuais minoritárias’, etc.). A primeira contribuirá para a perpetuação de uma certa ‘ordem sexual’ particularmente degradante para as mulheres (e para as minorias sexuais). A segunda, para uma certa forma de libertação ou de emancipação face a essa ordem”.

E Nathanaël Wadbled defendeu, no seu « Que doit-on voir dans la pornographie? » in *Entrelacs* [em linha], 9 | 2012, url: <<http://entrelacs.revues.org/355>> que a pornografia pode ser vista com um acto performativo de linguagem no sentido de John Austin (in *Quand dire c'est faire*, Paris, Le Seuil, 1970):

“É possível reconhecer [na pornografia] os dois funcionamentos do *acto de linguagem* (*speech act*) definidos por John Austin, o ilocutório e o perlocutório, apesar das condições rituais e formais necessárias à sua eficácia. Austin define os *actos de linguagem* ilocutórios como acções realizadas quando se dizem as próprias palavras; são equivalentes da coisa que enunciam, ao contrário dos perlocutórios, que permitem concretizar uma acção que deles depende. Austin trata dos *actos de linguagem* no sentido verbal, não se ocupando de imagens. Mas parece que estas podem funcionar de modo semelhante, e que é *a priori* possível considerar as imagens como *actos de linguagem* não verbais. A imagem mostra alguma coisa enquanto a língua a enuncia. Uma imagem que mostra um corpo numa cena pornográfica diz : isto é um corpo e isto é uma sexualidade. Na situação de eficácia ilocutória, tal representação será considerada como um corpo e uma sexualidade – no sentido literal de existência efectiva ou homotética duma equivalência ; numa situação de eficácia perlocutória, a mesma representação induzirá um corpo e uma sexualidade no espectador”.

Uma crítica corrente da pornografia massificada contemporânea acusa-a de ter reduzido a relação afectiva à interacção exclusivamente carnal, esvaziando-a de toda a subjectividade inter-pessoal. Esta *redução* acarretaria, na prática, um segundo efeito: o da *separação* entre a relação afectiva e a relação estritamente sexual. É uma crítica que exprime um lamento pela extensão, ao sexo, da “era do vazio” descrita por Lipovetski (1983). Mas não se vê como poderia o sexo ausentar-se dessa tendência pesada para o individualismo extremo, o hedonismo generalizado, a exigência de fruição imediata, a dessacralização dos comportamentos e da própria existência, fenómenos resultantes da secularização geral das sociedades e que têm sido tão exaustivamente referidos como traços marcantes da vida actual. Como seria possível preservar a “esfera” sexual do desaparecimento dos valores que marcaram a vida humana até às revoluções industriais, até à taylorização do trabalho e à domesticação dos novos “corpos produtivos” — um fenómeno que Zygmunt Bauman tão acutilantemente descreveu no seu *Liquid Modernity* (2000)? Se entendermos, porém, que a relação sexual envolve necessariamente — fora dos seus contextos apenas comerciais — uma relação afectiva, isto é: que os afectos e a sexualidade se complementam necessariamente, sendo termos que funcionam como causa e efeito um do outro, então esta crítica é bem fundada, e não se entende o

que ganha a pornografia em suprimir dos seus conteúdos a afectividade, a não ser pela satisfação imaginária de um desejo fantasmático — o da separação radical entre corpo e mente, por um lado, e mesmo entre carne e corpo, por outro.

“Saber o que é a pornografia sem saber como defini-la” tem sido a forma mais corrente de lidar com ela e evoca a frase do juiz Potter Stewart: “I Know it when I see it” (“Sei o que é quando a vejo”) — uma frase que passou a ser recordada em todos os ensaios sobre o tema. É curioso que o juiz tenha afirmado, deste modo, a existência de objectos que conhecemos sem que consigamos defini-los: qual, então, o estatuto epistemológico de tais objectos?

No seu livro *Penser la Pornographie* (Paris, PUF, 2003), Ruwen Ogien interroga-se, trilhando de novo um caminho já clássico, sobre o que distingue a pornografia dos outros tipos de representação de actos sexuais contidos em documentários médicos, guias conjugais, livros de arte, etc.. E, fazendo-o, interroga também a terminologia (o que distingue pornografia e erotismo? A que se aplica o adjectivo “pornográfico?”), bem como as realidades individuais e sociais da pornografia: quem a consome e não a consome, quem a aprova e desaprova, e porquê?

O autor põe igualmente em evidência as contradições mais óbvias da regulamentação da pornografia: falta de equivalência entre a idade jurídica da maturidade sexual e a da autorização para ver filmes X no seu restrito circuito comercial; permissividade das democracias representativas contemporâneas em matéria de costumes, mas problematização e tendência para a severidade nas limitações à difusão de conteúdos pornográficos. Seria interessante, a este respeito, analisar o que têm sido as práticas dominantes das estações televisivas em matéria de pornografia: desde a sua colocação, por vezes encriptada, em horas muito tardias da programação ou da marcação das imagens com um aviso de “conteúdos chocantes” até à criação de canais específicos (gratuitos ou só acessíveis por assinatura) e à montagem de linhas especiais de *pay per view* e de *downloads* pagos, a pequena gama de soluções encontradas exprime a indecisão fundamental sobre as práticas censório-restritivas socialmente mais adequadas. O problema desaguou no mais complexo

universo da Internet, onde não há horários nem programações, e onde a pornografia ainda é em parte gratuita e de livre acesso.

Tentando identificar os fundamentos jurídicos da iniciativa anti-pornográfica, Ogien compara os pontos de vista francês e americano sobre a pornografia e os seus contrastes:

Em França, a “intenção de excitar sexualmente” é necessária à definição da pornografia, nos EUA não; em França, a argumentação jurídica anti-pornográfica baseia-se na protecção dos menores, nos EUA na defesa da imagem da mulher; em França, as medidas legais previstas são de natureza apriorística e penal, e assumidas pelos poderes públicos; nos EUA, são processos civis *a posteriori*, promovidos por indivíduos ou por associações. Em ambos os países, assim, a judicialização das acções anti-pornográficas invoca a protecção dos direitos de pessoas e não princípios “morais”, apesar da natureza “moral” do discurso anti-pornográfico socialmente dominante (vejam-se, acima, as definições dos dicionários). Seria, decerto, interessante alargar a comparação a outras matrizes e argumentários jurídicos contemporâneas, para se inventariar o leque das motivações censórias postas em prática em nome do bem comum. Entretanto, as comissões de censura responsáveis pela etiquetização X dos conteúdos filmicos não interferem, porém, e por exemplo em França, na proliferação de *sex shops* onde se vendem todos os *gadgets* necessários à pornografia ou à sua domesticação (os *gadgets* são para levar para casa) porque, como sublinha Gérard Vincent (1991), estão interditas a menores. *Bon débarras...*

### Mauss e as “técnicas do corpo”

Numa conferência de 1934, «As técnicas do corpo», Marcel Mauss explicou o que entendia por esta expressão: “Com estas palavras refiro-me aos modos como os homens, de sociedade em sociedade, sabem tradicionalmente servir-se dos seus corpos”, constituindo esse saber um *habitus* que, embora varie com os indivíduos e suas imitações, varia sobretudo “com as sociedades, as educações, as conveniências e os prestígios”. Mauss via, na aquisição dessas técnicas do corpo, a obra da razão prática colectiva e individual, ali mesmo onde “habitualmente não se vê senão a alma e as suas faculdades de repetição”. Citando um

colega, Elsdon Best, diz por exemplo Mauss na sua comunicação, para exemplificar a transmissão de certas técnicas do corpo:

“As mulheres indígenas [Maori] adoptam um certo *gait* (...), um balancear despreocupado mas articulado das ancas que nos parece desengraçado mas que os Maori apreciam fortemente. As mães treinam (o autor diz *drill*) as filhas nesta maneira de andar que se chama *onioi*. Ouvi mães dizer às filhas ‘não estás a fazer o *onioi*’, quando estas se esqueciam do balanceamento”. (...) Durante anos errámos, e eu também, considerando que só há técnica quando há instrumento. Seria preciso voltar a noções antigas, aos dados platónicos sobre a técnica, ao que Platão dizia sobre a técnica da música e em especial da dança, para entender esta noção. Chamo técnico um *acto tradicional eficaz* (e estão a ver que ele não é diferente do acto mágico, religioso, simbólico). É preciso que ele seja *tradicional e eficaz*. Não há técnica nem transmissão dela se não houver tradição.”

No seu texto, Mauss esboçou uma divisão dessas técnicas do corpo numa série de grupos: em função do sexo; em função da idade; em função do rendimento; em função do tipo de educação e de treino. Depois enumerou as técnicas do corpo de cuja existência se apercebia: técnicas de nascimento e da obstetrícia; técnicas relativas à aquisição de modos de fazer por crianças e adolescentes; técnicas relativas aos modos de fazer na idade adulta (como dormir, como repousar, como estar em actividade e em movimento, como tratar do corpo, como alimentar-se). Finalmente, referiu aquilo que designou por “técnicas de reprodução”, designação algo púdica para o que são, como se verá lendo-o, comportamentos e posturas na actividade sexual. E sobre uns e outras escreveu:

“Nada há de mais técnico do que as posições sexuais (...). Consideremos por exemplo a (...) que consiste no seguinte: a mulher suspende as pernas, pelas respectivas dobras, das dobras dos braços do homem; é (...) específica de todo o Pacífico, desde a Austrália ao sul do Peru, passando pelo estreito de Behring – e muito rara noutros lugares. Há todas as técnicas dos actos sexuais normais e anormais. Toques pelo sexo, mistura das respirações, beijos, etc. Nesta matéria, as técnicas e a moral sexual estão em estreita relação. E há ainda as técnicas dos cuidados, do anormal: massagens, etc. Mas passemos adiante...”

Que as posições no acto sexual, como as restantes técnicas do corpo,

variem “com as sociedades, as educações, as conveniências e os prestígios”, eis algo que dificilmente nos pode espantar. Resta apurar qual a parte das literaturas e das figurações gráficas na transmissão e aquisição desses conhecimentos, o que nos traz de volta ao erotismo e à pornografia como instrumentos de pedagogia. Se o *Kama Sutra* e os seus mil sucedâneos ilustrados funcionaram como veículos de iniciação à literacia sexual e às suas práticas, como não reconhecer que, sobretudo a partir da socialização das imagens erótico-pornográficas da fotografia e do cinema, papel comparável foi desempenhado por estas, como antes pela literatura, em sociedades onde os homens continuavam a adquirir essa literacia nos bordéis ou em conversas estritas *inter pares*, e as mulheres esperavam pelo matrimónio para lhe serem iniciadas, sob pena de se “perderem” para a sociedade e de ganharem “má” reputação?

Recuperando o mesmo texto de Mauss, Jean-Marc Leveratto (2006) estabeleceu uma relação directa entre as diferentes modalidades tradicionais de transmissão das “técnicas do corpo” (pela educação em família, em grupo, na sociedade) e o cinema, por este ter dado a ver expressões corporais típicas de sucessivas épocas e gerações, expressões corporais que convidavam à imitação. O cinema apurou a caracterização de modos de andar, dançar, olhar, estar em sociedade, gerando sucessivos tipos icónicos individuais ou colectivos que interagem com padrões, por semelhança ou por contraste. Por intermédio do *star system* e do sistema da moda, esses tipos icónicos tornaram-se frequentemente em matrizes comportamentais que influenciaram poderosamente os comportamentos da fracção mais influenciável dos seus públicos. O cinema deu a conhecer as “flappers” nas curtas-metragens de Mack Sennet, as “colegiais” nos filmes dos anos 20, toda uma colecção de mulheres-fatais e de rebeldes sem causa, de Lauren Bacall a James Dean, promoveu a geração dos “baby boomers” de Diane Keaton a Sam Shepard — e fê-lo sempre apostando numa tripla identificação: a primária, que depende da sensibilidade de cada espectador, a convencional, dependente do *habitus* sociocultural, dos gostos e costumes de cada época, e a que resulta da significação intrínseca a cada obra — a mais arriscada, porque pode pôr em jogo uma distância entre a intencionalidade do autor e a sua percepção pelo espectador. É difícil não aceitar que comportamentos eróticos no cinema não tenham gerado o

mesmo tipo de aprendizagem mimética e os mesmos desejos de identificação com modelos hipostasiados no ecrã. E que, em termos de comportamentos sexuais explícitos, essa aprendizagem mimética não seja extensiva aos filmes pornográficos, apesar do seu registo “ghettizado” e estigmatizado.

Por uma “nova pornografia”?

No cinema *porno* convencional não existe limite para a definição das práticas sexuais filmadas, mas algumas delas são claramente dominantes: coito vaginal e anal, *fellatio*, *cunnilingua*, masturbação manual ou por meio de objectos (por exemplo substitutos fálcos ou *godmichés*), mais raramente interacção com *sex machines*. Por vezes, a cena ou cenas principais são precedidas de uma curta narrativa de contextualização do encontro entre os actantes, ou sucede-lhe outra breve narrativa de despedidas. Assim definido, o filme pornográfico suscita imediatamente questões genológicas importantes: se modificarmos a sua “gramática” e filmarmos actos sexuais explícitos sem luz de estúdio, num ambiente de *chiaroscuro* ou em planos gerais onde a *entourage* dos actantes ganha importância como signo e valor estético, a definição de pornografia manter-se-á? É duvidoso, à luz das convenções do género.

Quando olhamos para a reflexão contemporânea sobre a pornografia — por exemplo a partir do n.º 79 da revista filosófica *Rue Descartes*, 3/2013, percebemos que existe um pensamento “pós-pornográfico” e “pós-feminista” ávido de *uma nova pornografia* (expressão que dá título a este número temático), uma pornografia que já não seja “*mainstream*, heterossexual, *straight*” e que dê lugar a uma outra, “lésbica, *gay*, bissexual, transsexual, pós-porn, *alt-porn*” (Laura Odello, loc. cit., «Pour une autre pornographie»), numa palavra, *queer*. Uma tal pornografia, libertária e herdeira de todas as lutas das minorias e das mulheres, rejeitaria os ditames heteronormativos e falocêntricos históricos e faria o possível por não ficar refém de novas apropriações identitárias redutoras, antes abrindo o “género” a novas exigências estéticas, a novos significantes. Em «L’œuvre d’art à l’ère de sa pornographie», por exemplo, Hervé Aubron anota, sobre a produção pornográfica:

“Ela é comércio ou sociabilidade do que não pode ser sujeito a troca, o obscuro, e decerto que é muitas vezes literalmente sexual, mas não exclusivamente. A pornografia não é apenas um sintoma das normas sexuais e sociais do momento: é uma linha fatídica na partilha do sensível, para retomar a bela expressão de Jacques Rancière, é como o verso e o reverso dessa curiosa disciplina que se chamou estética. Ironicamente, poderíamos dizer que a estética é *filha de puta*, ou pelo menos *irmã de puta*, irmã da *porné* grega. É o que sugeria Freud numa das suas raras teses sobre a arte e o belo: ‘Não é evidente a utilidade da beleza, não se entende bem a sua necessidade cultural, e no entanto não poderíamos passar sem ela na civilização’ (...)”.

A questão assim colocada por Aubron suscita, por associação, uma outra, não menos enigmática, e que se enraiza na percepção histórica da genitália: os órgãos sexuais “primários” não são considerados “belos” — é célebre a repugnância de Leonardo da Vinci diante da sua exibição *in actu*, salva pela beleza dos rostos e do restante corpo — mas caracteres sexuais secundários são-no, e, no que ao corpo humano (pelo menos) respeita, são até eles que põem em evidência esse atributo a que chamamos “beleza”. Porquê? A resposta a esta pergunta não é simples, mas pede que reabordemos a questão fora dos parâmetros ideológicos e costumeiros dominantes, ou que reconheçamos a impossibilidade de o fazer.

A emergência de uma *alt-porn* é decerto inevitável no âmbito da afirmação dos combates minoritários contra a ideologia (ainda) dominante, mas a questão mais interessante parece-me ser outra: que sucederia se realizadores cinematográficos reconhecidos pelas cinefilias passassem a incluir nos seus filmes cenas de sexo explícito, com exibição da genitália durante os actos sexuais? Não estamos a falar de obediências a uma gramática porno dominante, com os seus grandes planos de órgãos sexuais e de rostos em transe, por exemplo; falamos, sim, da “simples” quebra de um *tabu* censório, o da não exibição dos órgãos sexuais. Por outras palavras, a câmara e a montagem deixariam de se preocupar com o apagamento dos órgãos sexuais e deixá-los-iam na versão final, esquecendo assim as maneiras de fazer que mudam a identidade a um filme, tornando-o de pornográfico (e por isso “ghettizado”), em erótico (tradicionalmente bem recebido e com boa imprensa). É fácil antever que tais obras não escapariam à classificação

de pornográficas, como já aconteceu com filmes “de qualidade”. Mas não contribuiria a existência de tais obras para a dissolução das fronteiras entre pornografia e erotismo, se essas fronteiras são apenas convencionalmente definidas pela existência de imagens dos órgãos sexuais *in actu*? Na verdade, um filme é pornográfico porque mostra a genitália *in actu*, e porque essa mostraçãõ obedece a padrões e procedimentos que identificam o gênero como “obsceno”. A identificação do que é pornográfico depende das duas coisas: do *que* é mostrado e de *como* é mostrado. Mas se, em determinado filme, a genitália for mostrada de modo desobediente aos padrões e procedimentos da pornografia, ainda haverá lugar para a classificação desse filme como pornográfico? A questão merece, no mínimo, reflexãõ.

Parafraseando o Freud citado por Aubron: talvez o *tabu* se mantenha; talvez não seja evidente a utilidade da mostraçãõ da genitália; talvez não se entenda a sua necessidade cultural; mas talvez não se possa passar sem ela na civilizaçãõ. Se assim é, a escolha reside, nesse caso, em mostrá-la apenas no registro pornográfico, ou em abandonar esse registro, tornando-a num objecto de interesse cinematográfico como qualquer outro. Será esta, um dia, uma opção não problemática? Uma coisa parece certa, e recebível pelo bom-senso informado: a opção exclusiva entre não mostrar a genitália ou mostrá-la apenas no registro “obsceno” convencional — sendo a primeira historicamente característica do erotismo profano e a segunda historicamente característica da pornografia — não parece uma boa opção, porque se limita a separar, com base em convenções herdadas, dois universos que deveriam *re-unir-se*. A alternativa ainda corrente: *esconder* para contornar um *tabu* que gerou um dogma, ou *mostrar* exclusivamente num registro convencional, “ghettizado” e antecipadamente penalizado, é uma alternativa que evoca a soluçãõ do avestruz, que esconde a cabeça *para não ver*. Revelador desta dificuldade censória é o facto de a censura sexual ter mantido a clivagem entre erótico e pornográfico enquanto fechava os olhos à exasperaçãõ de todas as formas de violênciã no cinema, por exemplo, pratique ele um “erotismo da violênciã” ou uma “violênciã pornográfica”. E a questão da violênciã é igualmente extensiva à televisãõ, à Internet, aos jogos de computador, à banda desenhada, às artes plásticas e à publicidade.

Em que poderá fundar-se esta duplicidade de critérios, esta política de dois pesos e duas medidas? Decerto na manutenção social do *tabu da cena primitiva*, aparentemente mais difícil de desfazer do que o das representações da violência.

Ultrapassar o tabu da mostraçãõ da genitália não significa transformar as artes em colônias ou em praias de nudistas nem no *locus amœnus* de uma nova heresia adâmica: significa, sim, reconhecer ao sexo a sua dupla inscrição de sagrado e de profano, não recusando a nenhum dos dois registos (o *mistérico* e o da *noa*) o direito de cidadania. É por causa da densa actualidade de questões como estas que me parece menos interessante a luta *por uma nova pornografia* que na aparência conteste a anterior, embora o faça ainda nos termos e condições desta — e embora essa nova pornografia se tenha tornado inevitável — do que a luta pela aceitação do sexo no registo não convencional, não protocolado e não estigmatizado das artes em geral — o registo de Krishna e Radha, o das metamorfoses de Zeus ou o de Izanami e Izanagi, de que falava Etiemble.

## **Textos e autores citados**

### **O *cyborg* em seu jardim**

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

BENJAMIN, Walter, (1933), “Experiência e Pobreza”, in *Obras Escolhidas*, vol. I, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter, «Le narrateur» (1936), in *Écrits français*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2003.

COUCHOT, Edmond [1999], «Tecnologias da simulação: um sujeito ‘aparelhado’», in *Real vs. Virtual*, Revista de Comunicação e Linguagens n.º. 25/26, Lisboa, ed. Cosmos, pp. 293-330.

GARCIA, José Luís [1999], «A biotecnologia da procriação, o silêncio dos órgãos», in *Real vs. Virtual*, Revista de Comunicação e Linguagens n.º. 25/26, Lisboa, ed. Cosmos, pp. 503-517.

HARAWAY, D. [1991], «Cyborg Manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century». In HARAWAY, D. *Simians, cyborgs and women: the reinvention of nature*, New York, Routledge, 1991, pp.149-181.

HUSSERL, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie (Ideen I)*, trad. Paul Ricœur, Paris, Gallimard, col. Tel, 1985.

JÜNGER, Ernst [1932], *Der Arbeiter, Werke*, Band 6. *Essays II*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1960-1965. Tr. fr. *Le Travailleur*, tradução e apresentação de Julien Hervier, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1989.

KORFF-SAUSSE, Simone, «Les corps extrêmes dans l’art contemporain. Entre perversion et créativité» in *Champ Psy* n.º 35, 2004/3, *Corps Extrêmes-2*, pp. 61-74, Éd. L’Esprit du temps, ISBN 2847950370. Url: <<http://www.cairn.info/revue-champ-psycho-somatique-2004-3.htm>>.

KRISTEVA, Julia, *Les nouvelles maladies de l’âme*, Paris, Fayard, 1993.

MIRANDA, J. A. Bragança de [1999], «Fim da mediação? De uma agitação na metafísica contemporânea», in *Real vs. Virtual*, Revista de Comunicação e Linguagens n.º. 25/26, Lisboa, ed. Cosmos, pp. 23-29.

MIRANDA, J. A. Bragança de [2012], *Corpo e imagem*, Lisboa, Vega, 2ª edição, p. 86.

SOBCHACK, Vivian, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, 1992.

SCHUHL, Pierre-Maxime (1938), *Machinisme et Philosophie*, Paris, PUF, 1969.

TIKKA, Pia, *Enactive Cinema: Simulatorium Eisensteinense*, Publication Series of the University of Art and Design Helsinki A 89, ISBN 978-951-558-272-0, ISSN 0782-1832, 2008, disponível na url <<https://www.taik.fi/kirjakauppa/images/2d310929ec9e26f11e15e7ee32071de7.pdf>>, consultada a 2 de Dezembro de 2013.

### **A pornografia em seu jardim**

A.A.V.V., *Pour une nouvelle pornographie*, in revista *Rue Descartes*, 3/2013, disponível na url: <<http://www.ruedescartes.org>>.

BATAILLE, Georges (1957), *L'Érotisme*, in Œuvres Complètes, vol. X, Paris, Gallimard, 1987, pp. 157-158.

BAUMAN, Zygmunt, *Liquid Modernity*. Cambridge, 2000.

CORBIN, Alain, «Os bastidores» in *História da vida privada* (dir. Philippe Ariès e Georges Duby), vol. 4, *Da Revolução à Grande Guerra*, ed. Afrontamento, 1990.

DE LA CROIX, Arnaud, *L'Érotisme au Moyen Age : le corps, le désir et l'amour*, Bruxelles, éd. Tallandier Collection Texto, 2013.

DUBY, Georges, in *História da vida privada* vol. 2, *Da Europa feudal ao Renascimento* (sob a direcção do autor e de Philippe Ariès), ed. Afrontamento, 1990.

ETIEMBLE, «Érotisme, 2 – La littérature érotique», in Encyclopædia Universalis, Corpus, vol. 8, pp. 644-649, 1989.

FREUD, S., (1912), *Totem et Tabou*, edição digital de Jean-Marie Tremblay, prof. de sociologia no Cégep de Chicoutimi, url: <[http://therapiesenligne.be/Freud\\_Totems\\_Tabous.pdf](http://therapiesenligne.be/Freud_Totems_Tabous.pdf)>.

GOMBROWICZ, W., *La Pornographie*. Trad. do polaco por Georges Lisowski. Prefácio de W. Gombrowicz. Paris: Gallimard, Coll. Folio, 1995.

GOULEMOT, Jean Marie, «As práticas literárias ou a publicidade do privado», in *História da vida privada* (dir. Philippe Ariès e Georges Duby), vol. 3, *Do Renascimento ao Século das Luzes*, ed. Afrontamento, 1990.

HUBIN, Alexandra, in <<http://www.atlantico.fr/decryptage/hommes-comme-autres%C2%A0-pourquoi-femmes-regardent-presque-autant-porno-que-homologues-masculins-alexandra-hubin-820826.html#fGjMeOtU0laFFRot.99>>

KYROU, Ado, *Amour, érotisme et cinéma*, Paris, Le terrain vague, 1958.

LAPOUGE, Gilles, «Pornographie», in Encyclopædia Universalis, Corpus, vol. 18, pp. 738-741, 1989.

LEVERATTO, Jean-Marc, « Les techniques du corps et le cinéma », *Le Portique* [em linha], 17 | 2006, URL : <http://leportique.revues.org/793>

LIPOVETSKI, Gilles, *L'ère du vide : Essais sur l'individualisme contemporain*, Gallimard, 1983.

LO DUCA, J. M., *L'Érotisme au cinéma*, 3.vol., Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1957, 1982.

LORRIS, Guillaume (circa 1230) e MEUNG, Jean de (circa 1275), *Le Roman de la Rose* ed. electrónica the Project Gutenberg Ebooks, url: <<http://www.gutenberg.org/files/16816/16816-pdf.pdf>>.

McNEIL, Legs e OSBORNE, Jennifer, *The Other Hollywood: L'Histoire du porno américain par ceux qui l'ont fait*, Paris, Allia, 2011.

MARZANO, Michela e Ovidie, *Films X : y jouer ou y être*, Paris, Ed. Autrement 2005.

MAUSS, Marcel (1934), « Les techniques du corps », in *Journal de Psychologie*, XXXII, ne, 3-4, 15 mars - 15 avril 1936. Comunicação apresentada à Société de Psychologie a 17 de maio de 1934. Edição electrónica por Jean-Marie Tremblay, prof. de sociologia no Cégep de Chicoutimi, url: <[http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss\\_marcel/socio\\_et\\_anthropo/6\\_Techniques\\_corps/techniques\\_corps.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/techniques_corps.pdf)>.

MENDES, J. M. (2008a) «O trabalho: punição divina e libertação prometaica» in Janus 2008, Lisboa, ed. UAL / Público, dossier *O que está a mudar no trabalho humano*, url: <[www.janusonline.pt](http://www.janusonline.pt)>.

MENDES, J. M. (2008b), «Do trabalho feliz como novo Graal e utopia positiva» in Janus 2008, Lisboa, ed. UAL / Público, dossier *O que está a mudar no trabalho humano*, url: <[www.janusonline.pt](http://www.janusonline.pt)>.

OGIEN, Ruwen, *Penser la Pornographie*, Paris, PUF, 2003.

OVIDIE, *Porno Manifesto*, Editions La Musardine, 2004.

PRAZ, Mario, «Nu», in *Encyclopaedia Universalis*, Corpus, vol. 16, 1989, pp. 545-547.

ROSSIAUD, Jacques, *Sexualités au Moyen Age*, Plouédern, Finistère, éd. Jean-Paul Gisserot, 2013.

STEINEM, G., «Erotica and Pornography. A Clear and Present Publishing Company», in S. Dwyer (dir.), *The Problem of Pornography*, Belmont, Wadsworth Publishing Company, 1994.

TROUSSON, Raymond, «Libertins, Libertinage», in *www.bon-a-tirer.com, revue littéraire en ligne*, n° 8, 2003.

VINCENT, Gérard, «O corpo e o enigma sexual», in *História da Vida privada*, vol. 5, *Da Primeira Guerra Mundial aos nossos dias*, sob a dir. De Philippe Ariès e Georges Duby, ed. Afrontamento, 1991.

WILLIAMS, Linda, «Corporealized Observers: Visual Pornographies and the 'Carnal Density of Vision'», in *Fugitive Images: From Photography to Video*, Patrice Petro (ed.), Indiana University Press, 1995.







