

FRENSI DA MÁXIMA VISIBILIDADE¹

Ou como o diálogo do documentário e da pornografia constrói o sentido da vanguarda de Blow Job de Andy Warhol

Mariana Baltar²

Resumo: Este artigo pretende traçar uma correlação entre os domínios do documentário e da pornografia a partir do princípio da máxima visibilidade (catalisado pelo que Linda Williams define como o frenesi do visível) como elemento central para garantir o estatuto de real e com ele parte da eficácia da experiência estética das tradições de ambos os gêneros. Para tanto tomaremos como exemplo o filme *Blow Job* (Andy Warhol, 1963/64) no que ele apresenta em sua relação dialógica (reiteração e afastamento) tanto com o documentário quanto com a pornografia.

Palavras-Chave: 1. Documentário 2. Pornografia 3. Andy Warhol.

1. Introdução

Que espécie de analogia pode ser feita entre as tradições de domínios aparentemente tão distintos quanto o do documentário e da pornografia? Em que tal analogia é produtiva para se refletir e questionar o lugar de fala e as especificidades de tais domínios, bem como as implicações sociais e estéticas de suas distinções? E como, em diálogo com tais marcos de tradição, as narrativas tratam de agenciar disputas, lugares de fala e matrizes teóricas para provocar seus espectadores e tecer seus polifônicos sentidos³.

Nicholas de Villiers (2007) em recente artigo faz uma pergunta que à primeira vista pode parecer semelhante a que estou me propondo aqui: “de que modo o realismo, o documentário e o *cinéma vérité* modulam e complexificam a situação de falar sobre sexo com

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Fotografia, Cinema e Vídeo”, do XIX Encontro da Compós, na PUC-RJ, Rio de Janeiro, em junho de 2010.

² Professora da Graduação de *Estudos de Mídia* e do *Programa de Pós-graduação em Comunicação* da UFF (marianabaltar@gmail.com).

³ Este artigo é parte de um mergulho nos domínios vinculados às narrativas de excesso (a trilogia das sensações, que englobam os “gêneros do corpo” tal como definidos por Linda Williams) para empreender minha atual pesquisa *Pedagogia das Sensações – gêneros da matriz do excesso e suas reapropriações na cultura visual/midiática contemporânea*. Um dos objetivos da pesquisa é pensar como, a partir da reflexão e análise dos gêneros em questão, tais domínios se constituem matrizes que dialogam em diversas narrativas da cultura audiovisual contemporânea. Embora não se configure o ponto central da pesquisa, o movimento de traçar os diálogos de tais gêneros como universo do cinema experimental mostrou-se parte integrante necessária do mapeamento inicial das dinâmicas estéticas e dialógicas entre os domínios, refletindo como tais dinâmicas atuam na (re)demarcação/(re)definição dos gêneros narrativos.

um impulso de verdade?”⁴ De fato, a lista de filmes⁵ no interior do domínio documental que apresentam diversas situações em que, foucaultianamente, a fala sobre sexo associa-se à verdade de si é consistente; contudo minha questão é menos sobre o falar sobre sexo e mais sobre o mostrar o universo sexual em ação como incitação de curiosidades, de pacto de intimidade, de desejos e, claro, de saberes sobre o outro.

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

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

Neste artigo, pretendo desenvolver estas considerações a partir de um exemplo que dialoga diretamente com ambos os domínios ao mesmo tempo reiterando-os e afastando-os: o filme *Blow Job*, dirigido por Andy Warhol em 1963/64.

Blow Job resume o conjunto de problemáticas levantadas por seu trabalho em consonância com as preocupações da arte moderna do período: “A questão da autenticidade, a natureza da normatividade e, acima de tudo, o ‘real’ em relação ao performativo, estavam destinados a se constituir questões de suprema importância para a arte e a teoria no capitalismo tardio” (Cook, 2003, p. 72)⁶; questões que ficam evidentes nos experimentos

⁴“How does realist, documentary and cinéma vérité filmmaking modulate and complicate the situation of speaking about sex with an eye to the truth?” (Villiers, 2007, p. 342)

⁵ Podem figurar nessa lista filmes como *Comizi d'amore* (Pier Paolo Pasolini, 1964), *Body Without Soul* (Wiktor Grodecki, 1996), *Not Angels But Angels* (Wiktor Grodecki, 1994), *Paris Is Burning* (Jennie Livingston, 1990), *Fetishes* (Nick Broomfield, 1996), *The Good Woman of Bangkok* (Dennis O'Rourke, 1991), *O Amor Natural* (Heddy Honigmann, 1996) entre outros.

⁶“The question of authenticity, the nature of the normative and, above all, the ‘real’ in relation to the performative, was destined to become of paramount importance in late-capitalist art and theory.” (Cook, 2003, p. 72)

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

O filme, de duração de aproximadamente 35 minutos, mostra em um plano sequência o rosto de um homem enquanto ele recebe o sexo oral. A câmera em momento algum se afasta do rosto do rapaz e o ato sexual aludido no título, portanto, nunca é de fato mostrado.

A primeira exibição pública de *Blow Job* aconteceu em março de 1964, na Galeria na Washington Square de Ruth Kligman. Depois disso, sua circulação passou a alternar entre o circuito da vanguarda e das galerias e o circuito tradicional espaços dedicados aos filmes propriamente pornográficos que na época exibiam os chamados “stag films”, ou curtas e médias metragens de filmagens do número sexual ou de esquetes narrativamente simples, sem som e de baixo orçamento, uma vez que a produção e exibição de material obsceno era fortemente reprimida pelas instâncias públicas – algo que será regulado e, parcialmente revogado, na passagem para os anos 1970 acarretando o boom da indústria cinematográfica com a exibição no circuito comercial dos longas “hardcores” como *Garganta Profunda* (Gerard Damiano, 1972).

*Blow Job*⁸ coloca questões importantes para os dois domínios tratados aqui quanto a suas dimensões comuns: de que modo a questão da evidência é articulada num jogo de ausência e presença? Quais as implicações do elemento da duração do plano (como experiência de ação continuada) e de que modo reitera-se com o uso mínimo ou quase nulo de cortes a associação tradicional entre longa duração e efeito de realidade?

⁷ *Drink*, filmado em 1965, mostra ao longo de 70 minutos o crescente estado de bebedeira do documentarista Emile De Antonio,

⁸ Tais questões estão longe de esgotar a obra de Warhol e nem esse não é o objetivo do artigo. Aqui, o filme do artista norte-americano constitui-se, na verdade, como um vetor para problematizar as correlações entre os domínios do documentário e da pornografia.

2. Algumas considerações sobre a imaginação pornográfica⁹, os paradigmas da evidência visível e a construção de discursos sobre o outro

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

A questão a ser levantada a respeito dos filmes e vídeos pornográficos, produzidos inicialmente de modo ilegal e depois com produção e distribuição em massa, não é se são misóginos (muitos o são) ou se são arte (muitos não são), mas questionar o que define o gênero e porque tem sido tão populares (Williams, 1999, p.5)¹⁰

Alargando um pouco a reflexão de Williams (1999) é possível usar tal abordagem para refletir sobre o papel das narrativas do gênero pornográfico como dispositivo de cristalização

⁹ O termo imaginação pornográfica foi usado por Susan Sontag em ensaio homônimo escrito em 1967 onde a autora preocupa-se em argumentar, a partir de uma revisão da distinção usual entre literatura séria, ou seja, arte, e sublitteratura, pela qualidade literária de textos tradicionalmente classificados como pornografia. Sontag defende como algumas obras, a exemplo de *História de O* (Pauline Reage, 1954), devem ser tratadas como literatura a partir de um critério de arte que não se restringe ao valor constituído na segunda metade do século XIX, mas que entende a arte como um “corretor de loucura”, como uma narrativa que nos coloca em estado de suspensão, de “extrema consciência”. Tais obras compõem-se a um só tempo de um aspecto pornográfico – o que a autora nomeia de imaginação pornográfica – e literário. Trato o termo de modo ligeiramente distinto, procurando dar conta de como elementos que integram a tradição da pornografia são reapropriados, como matriz e imaginação, em narrativas que podem ultrapassar os critérios de indexação do gênero. Tal perspectiva abre caminhos para pensar a noção de imaginação como articulações fluidas de elementos historicamente reconhecíveis que contribuem para conformação de critérios de definição e de disputas por lugares de distinção (legitimação) entre os gêneros narrativos.

¹⁰The question I want to pose regarding early illegal and later mass-produced legal film and video pornography is therefore not whether it is misogynistic (much of it is) or whether it is art (much of it is not); rather, I wish to ask just what the genre is and why it has been so popular. (Williams, 1999, p.5)

de saberes/poderes sobre outros grupos que circundam a margem da sociedade patriarcal heterossexualmente orientada. Em desdobramentos de seu trabalho inicial, Williams (2004), bem como outros autores como Tom Waugh, Ara Osterweil e Franklin Melendez, empreende tal deslocamento, apontando para as apropriações feitas pelo movimento feminista e negro dos códigos do gênero como discurso de resistência. Em uma sessão de seu livro organizado em torno dos *Porn Studies*, é dedicada toda uma discussão sobre as correlações da pornografia e da vanguarda. Na Introdução, escreve Williams:

Uma seção final, ‘pornografia e/como vanguarda’ considera as relações entre esses dois campos que parecem tão opostos, mas também tão relacionados. Onde a pornografia é formulativa, comercial e repetitiva, a vanguarda é anti-comercial, inovadora e em geral profundamente pessoal. Por outro lado, ambas, pornografia e vanguarda, são historicamente o lócus no interior da cultura imagética onde se percebe um interesse franco pelo sexo e onde atos sexuais não são tabu. (WILLIAMS, 2004, p.10)¹¹

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

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

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

Lynn Hunt (1999), em *A Invenção da Pornografia*, lembra que o gênero tal como conhecemos só pode ser pensado a partir da segunda metade do século XIX, quando efetivamente se percebe um processo de institucionalização do gênero. A autora argumenta

¹¹ A final section, ‘pornography and/as avant-garde’ considers the relations between these two seemingly antithetical yet also related forms. Where pornography is formulaic, commercial, and repetitious, the avant-garde is anti-commercial, innovative, and often deeply personal. Yet both pornography and avant-garde have historically been the one place in moving image culture where a frank interest in sex, and specific sex acts, is not taboo. (WILLIAMS, 2004, p.10)

que a definição moderna de pornografia está associada com sua regulação (entendida como censura e proibições) e, a partir dela, com a instauração de lugares/espços para o consumo de bens obscenos, acarretando uma privatização da experiência (práticas de consumo e leitura). Nesse sentido, Hunt reitera o raciocínio de Walter Kendrick (1996) em *The Secret Museum*, ressaltando que “a pornografia especifica um argumento, não uma coisa, e designa uma zona de batalha cultural” (Hunt, 1999, p.13).

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

O mesmo contexto formado ao longo do século XIX aponta para a profusão de narrativas que se estruturam com base no excesso como vetor de apelos e estímulos ao universo sensório-sentimental¹², narrativas de naturezas e premissas muito distintas mas que encontram na predominância de uma certa lógica de visualidade um dos pilares de seu “convite às sensações”. O universo do pornográfico é sem dúvida uma dessas narrativas, que integra, junto com o melodrama e o horror, o que Linda Williams (2004b) definiu como “gêneros do corpo”. São narrativas que se pautam no excesso (tendo, portanto, traços em comum, a despeito das diferenças internas) e lidam com o universo sensório-sentimental em dois níveis: como estratégia temática e estética no diálogo com o público, atuando através de um engajamento mobilizado pelo *pathos*; e como esfera de “pedagogização” de uma lógica sensacional e sentimental que se expressa ao lidar, via formatos narrativos associados ao gosto popular (retomando aqui a teorização de Martin-Barbero), com tensões e anseios da modernidade.

Os “gêneros do corpo” são assim definidos por sua capacidade de convidar a uma “reação corporal automática” mobilizada a partir do “espetáculo do corpo no calor da

¹² Esta é uma premissa da minha atual pesquisa que pede desdobramentos que o limite do artigo não permitem. Parte dela se articula com trabalhos como os de Ben Singer (2001), sobretudo seu argumento que ressalta o aspecto pedagógico para formação da modernidade das narrativas sensacionalistas (tais como os melodramas), e com a noção de matriz cultural popular do excesso desenvolvida em Martin-Barbero (2001).

sensação e da emoção intensa (...) um espetáculo que é mais sensacionalmente expresso no retrato do gozo feito pela Pornografia, na representação da violência e do terror do Horror e na representação do choro pelo melodrama” (Williams, 2004b, p. 729)¹³

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

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

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

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

¹³“spectacle of a body caught in the grip of intense sensation or emotion (...) the body spectacle is featured more sensationally in pornography’s portrayal of orgasm, in horror’s portrayal of violence and terror, and in melodrama’s portrayal of weeping” (Williams, 2004b, p. 729).

partes fundantes do agenciamento proposto pelo filme. É este equilíbrio que orienta o número sexual em direção a um ou outro campo de entendimento¹⁴ deste por parte da audiência.

Toda a coreografia dos números sexuais será orientada por esse princípio de máxima visibilidade que vincula o explícito e o real. Tal aspecto levanta um problema central para o gênero que diz respeito aos modos de tornar visível e crível o que não o é: o gozo feminino. Articula-se, nesse sentido, uma “organização erótica da visibilidade” (Williams, 1999, p.49) para “substituir” a “verdade” do gozo da mulher. Para tanto duas estratégias principais são colocadas em ação (uma delas veremos no filme de Warhol): repetidos closes nas expressões faciais, cuja gama de ações que devem parecer acompanhar a trajetória do clímax; e o uso hiperrealista do som (sobretudo dos gritos e sussurros) numa espécie de “close up sonoro”¹⁵

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

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

3. O duplo diálogo de *Blow Job* (1963), de Andy Warhol

O declarado e constante diálogo das obras de Andy Warhol com o pornográfico não se restringe a *Blow Job*. Muitas das suas incursões pelos discursos fílmicos lidam com temáticas

¹⁴ Não vou desenvolver as implicações desta afirmação, apenas aponto para a importância de se pensar na moldura formada pela dimensão narrativa que prepara os números sexuais, mesmo na versão contemporânea da pornografia comercial, mais gonzo, onde parecem haver tão somente um número sexual atrás do outro. Esta dimensão – que chamo de narrativa – orienta a experiência do visionamento do número a partir de pistas que parecem mínimos detalhes (tais como cenário, figurino, iluminação) mas que agenciam, no campo do entendimento, os valores morais e sócio-históricos dispersos no imaginário compartilhado da audiência. Argumento que as discussões éticas tão importantes e polêmicas no interior do domínio da pornografia devem levar em consideração esta perspectiva, pois é a partir desse dispositivo que se cristalizam e “naturalizam” estes mesmos valores.

¹⁵ Para reiterar a validade de seu argumento e demonstrar a consciência auto-reflexiva da indústria pornográfica, Williams analisa nesta passagem de seu livro o filme *The Sounds of Love* (Alan Vydra, 1981) cujo mote é o desejo de um músico determinado a gravar o mais perfeito e expressivo som do orgasmo feminino.

e cenas do universo da pornografia: “pornografia, pura e simples, é a moldura contextual perfeita para que se entendam os filmes de Warhol” (Waugh apud Osterweil, 2004, p. 434).¹⁶ Um dos filmes de Warhol do final da década, *Blue Movie*, filmado em 1969, onde uma das musas do artista, Viva, e Louis Waldon passam a tarde em um apartamento em New York, chegou a ser reclassificado como pornografia hardcore. Além desses exemplos, reconta Ara Osterweil (2004) em seu ensaio sobre os vínculos de *Blow Job* com a pornografia, vários dos filmes do artista foram apreendidos e censurados pela polícia por seu conteúdo explicitamente sexual.

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

Ao focar exclusivamente em *Blow Job*, não quero sugerir que o filme seja original no seu estatuto de vanguarda pornográfica. Ao contrário, é importante notar que o filme emerge de um momento histórico maduro em transgressões formais e transgressores sexuais; a vanguarda do pós-guerra norte-americano estava repleta com filmes que buscavam engajar o espectador tanto corpórea quanto cognitivamente. (...) Escolhi o foco em *Blow Job* porque me parece o que melhor articula as inadequações de nossos modos atuais de classificar e teorizar sobre os diversos prazeres da pornografia (Osterweil, 2004, p. 432/433).¹⁷

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

O espectador, portanto, acompanha o ato sexual sugerido pelo que está “explícito” na crueza do título, crueza que remete aos títulos do universo pornográfico tradicional, e por outras pistas (traços) intertextuais. A gama de expressões que atravessa o rosto do ator – que

¹⁶ “porn, pure and simple, is exactly the contextual framework that is indispensable for understanding Warhol’s films” (Waugh apud Osterweil, 2004, p. 434).

¹⁷ By focusing exclusively on *Blow Job* I do not mean to suggest that the film is unique in its status as avant-garde moving-image pornography. On the contrary, it is important to note that the film emerges from a historical moment ripe with formal transgressions and sexual transgressors; the postwar American avant-garde was replete with films that engaged the viewer both corporeally and cognitively. (...) I have chosen to focus on *Blow Job* because it seems to best articulate the inadequacies of our present modes of classifying and theorizing the diverse pleasures of pornography. (Osterweil, 2004, p. 432/433).

acompanhamos no plano sequência, aspecto que faz toda a diferença – sugere as nuances da duração de um gozo que se remete diretamente ao modo de enquadrar o gozo invisível, como lembra Williams (1999), da mulher nos códigos genéricos do filme pornô tradicional (uma convenção de visibilidade que se contrapõe ao *money shot* que marcaria os filmes hardcores a partir dos anos 1970).

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

Em um outro momento do filme, uma mão (que sugere pertencer ao outro personagem do extra-quadro) passeia, como uma carícia, pelo rosto do ator, constituindo-se nesse gesto, novamente, uma referência a uma ação recorrente das coreografias dos números sexuais da pornografia tradicional¹⁸.

Por outro lado, como já foi mencionado, os filmes de Warhol, e *Blow Job* sem dúvida entre eles, trazem uma relação muito particular com o domínio do documentário. Até 1968, Warhol fez mais de 650 filmes a maioria retratando as ações cotidianas mais ordinárias extrapolando as convenções de representação da realidade no campo do não-ficcional norte-americano da época em direção a uma radicalização destas. “Os filmes de Warhol estão primeiramente preocupados com as pessoas, eles oferecem aos performers em frente da câmera um tipo de autonomia que o *vérité* sempre almejou mas nunca realmente alcançou” (Navarro, 2005, p.207)¹⁹

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

¹⁸ Diversos comentários podem, e são, feitos em direção a um cotejo com questões relativas às implicações quanto a política de gêneros, que leva, frequentemente (e com pertinência) a se pensar *Blow Job* dentro da moldura da *queer theory*. Tal argumento se dá, sobretudo, pela relação intertextual que remetem os traços pornográficos no filme de Warhol às convenções e dispositivos de representação do prazer feminino e, portanto, tal como relacionado à questão homossexual, de uma parcela à margem da sociedade patriarcal heterossexualmente orientada. Embora importantes, tais questões fogem do escopo do artigo e por isso, assumidamente deixo-as de lado.

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

recuperam os elementos que tradicionalmente evidenciam (carregam) o *efeito de real* no campo documental.

O conceito de *efeito de real* vem do ensaio homônimo de Roland Barthes escrito em 1968, onde o autor reflete sobre o papel da descrição, tomada pelo método estrutural como detalhes insignificantes (ou “pormenores supérfluos”), de produzirem não só um efeito estético de beleza, mas um senso de real.

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

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

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

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

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

(reiterados pelo uso do preto e branco e da iluminação natural); e a duração da ação, numa estrutura quase que totalmente em plano sequência.

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

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

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

4. Considerações finais e desdobramentos futuros

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

Uma dessas extrapolações que o filme de Warhol e, sobretudo, a correlação entre o universo da pornografia e do documentário inspira e de certa maneira introduz (e que deixo como “teaser” para desenvolvimentos futuros) é com relação a questão do vídeo-amador.

Um subgênero poderoso e produtivo da indústria pornô (fertilizado pela interface com a era digital) que traz questões importantes em relação ao fetiche do real como estatuto de legitimidade e signo de distinção de consumo, mais uma vez, importante tanto para o domínio da pornografia quanto o do universo documental. Nesse caso, as estratégias do documentário são ainda mais amplamente incorporadas como signo de legitimação, potencializando algo que John Stagliano (diretor e produtor da indústria pornográfica norte-americana, lembrado, entre outros aspectos, por seu uso da câmera de vídeo em atávica e documental correlação com o corpo do cameraman em relação aos atores) já fazia desde a década de 1980 e ao longo dos anos 1990.

Este subgênero demonstra como a lógica e a mediação da tecnologia do vídeo acarretou profundo impacto do ponto de vista textual e de consumo. Conforme argumenta Franklin Melendez (2004), de um lado, a “revolução do vídeo” estreita a correlação de intimidade entre corpo dos sujeitos representados em ação e do corpo da câmera e, por outro lado, intensifica a potencialidade de explorar ainda mais o consumo privado direcionado aos nichos de mercado, onde o consumo da exacerbação da experiência do real (aparentemente possibilitada pelo vídeo) marca uma tendência desses nichos que caracterizam a cultura consumidora da pós-modernidade.

Tais comentários reiteram a pertinência da linha de reflexão inicialmente traçada aqui e apontam para férteis e potentes desdobramentos.

Referências

- BALTAR, Mariana. **Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática**. Orientador: Prof. Dr. João Luiz Vieira. Tese (Doutorado), Universidade Federal Fluminense, Curso de Pós-Graduação em Comunicação, 2007.
- BARTHES, Roland. **The Reality Effect**. In: Barthes, R. The Rustle of Language. New York, Hill and Wang, 1986.
- COOK, Roger. **Andy Warhol, Capitalism, Culture, and Camp**. In: Space and Culture, vol. 6, número 1, 2003.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1. A Vontade do Saber**. Rio de Janeiro, Graal, 1979.
- _____. **História da Sexualidade 2. O uso dos prazeres**. 12ª Edição. Graal Editora, 2007.
- HUNT, Lynn A. **Invenção da Pornografia**. Ed. Hedra, 1999.
- KENDRICK, Walter. **The Secret Museum. Pornography in modern culture**. Berkely, University of California Press, 1996.

- MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2001, 2ª ed.
- MELENDEZ, Franklin. **Video Pornography, Visual Pleasure and the return of the sublime**. In. WILLIAMS, Linda (org). Porn Studies. Duke University Press, 2004.
- MOREAES, Eliane Robert. **Lições de Sade. Ensaios sobre a imaginação libertina**. SP, Iluminuras, 2006.
- NAVARRO, Vinicius. **Ordinary Acts: performance in non fiction film. 1960-1967**. Tese de doutorado, New York University, 2005.
- NICHOLS, Bill. **Pornography, ethnography and the discourses of power**. In. Representing Reality. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1991.
- _____. **Ideology and the Image. Social representation in the cinema e other media**. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1981.
- OSTERWEIL, Ara. **Andy Warhol's Blowjob: toward the recognition of a pornographic avant-garde**. In. WILLIAMS, Linda (org). Porn Studies. Duke University Press, 2004.
- SINGER, Ben. **Melodrama and modernity. Early Sensational Cinema and Its contexts**. New York, Columbia University Press, 2001.
- SONTAG, Susan. **A imaginação pornográfica**. In: A vontade radical. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 1987.
- WILLIAMS, Linda. **Hard Core. Power, pleasure and the frenzy of the visible**. University of California Press, 1999 (primeira edição em 1989).
- _____. (org). **Porn Studies**. Duke University Press, 2004.
- _____. **Film Bodies: gender, genre and excess**. In. BRAUDY, Leo e COHEN, Marshall (eds). Film Theory and criticism. Oxford University Press, 2004b (artigo escrito em 1991)
- VILLIERS, Nicholas de. **How Much Does It Cost for Cinema to Tell the Truth of Sex? Cinéma Vérité and Sexography**. In. Sexualities Vol 10 (3): 341–361, 2007 (Downloaded do Portal de Periódicos CAPES)