

# PRAZER VISUAL E IDENTIFICAÇÃO: UMA LEITURA POSSÍVEL ENTRE TEORIA DO CINEMA ERÓTICO/PORNOGRÁFICO E PSICANÁLISE LACANIANA

Danilo Martins Vitagliano<sup>1</sup> e Vit Tiscoski Ramos<sup>2</sup>

## RESUMO

Neste artigo, pretendemos relacionar os processos de constituição do cinema enquanto produto artístico inserido na indústria cultural, mediante os processos de identificação pressupostos na psicanálise de Jacques Lacan. Os filmes são produzidos, exibidos e recebidos, e por isso são constituídos de maneira conectada. Esta relação se dá mediante aos processos de identificação entre espectador e tela de maneira análoga à constituição do 'eu' a partir do outro elaborado no estádio do espelho por Lacan, sendo o desejo resultante desta relação de identificação, além de ser um processo contínuo delimitado pelo contexto histórico e pelos papéis sociais a ele associados.

## PALAVRAS-CHAVE

Cinema; Psicanálise; *Porn Studies*; Identificação; Estádio do Espelho; *Stag Films*.

## ABSTRACT

In this article, we intend to relate the processes of constitution of cinema as an artistic product within the cultural industry, through the processes of identification presupposed in Jacques Lacan's psychoanalysis. Films are produced, shown and received, and are therefore constituted in a connected way. This relationship takes place through the processes of identification between spectator and screen, in a manner analogous to the constitution of the 'I' from the other, as elaborated in Lacan's mirror stage, with desire resulting from this relationship of identification, as well as being a continuous process delimited by the historical context and the social roles associated with it.

## KEYWORDS

Cinema; Psychoanalysis; Porn Studies; Identification; Mirror Stadium; Stag Films.

1 Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (CAPES).

2 Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (CAPES).

## INTRODUÇÃO

Neste artigo, pretendemos relacionar os processos de constituição do cinema, enquanto produto artístico inserido na indústria cultural, mediante aos processos de identificação pressupostos na psicanálise de Lacan. Os filmes são pensados e produzidos a partir da relação entre produção, exibição e recepção, e por isso são constituídos desta relação de maneira conectada. A audiência além de receber e concatenar acerca do conteúdo exposto, também é responsável pela constituição da própria narrativa, dos signos e significados produzidos e projetados na tela. Os espectadores têm agência para debater valores sociais que são produzidos, reproduzidos, significados e ressignificados mediante esta relação em profunda e infinita realimentação. Dessa forma, o cinema se estabelece como um campo de disputa político-ideológica pelos seus usos de representações sociais (Lagny, 1997). Compreendemos que esta relação se dá mediante aos processos de identificação entre espectador e tela de maneira análoga à constituição do 'eu' a partir do 'outro' elaborado no estádio do espelho por Jacques Lacan (1998a).

Primeiramente, faremos um resgate do chamado 'primeiro cinema', período de estabelecimento desta mídia como linguagem própria. Traremos o exemplo dos *stag films* como sub-gênero clandestino para compreender como o prazer visual se apresentou primeiramente e como foi recebido pelos espectadores. Posteriormente, traremos discussões dos *porn studies* acerca dos conceitos de *male gaze* e voyeurismo, para depois adentrar na teoria psicanalítica de Lacan. Para isso, visamos estabelecer um entendimento da constituição do 'eu' a partir do estádio do espelho, entendendo que essa constituição se refere não somente à imagem tal qual ela é apreendida pelo bebê, mas também à imagem do outro semelhante. Recorreremos, então, ao esquema óptico de Lacan, para pensarmos e complexificarmos esse estádio a partir da relação do Outro simbólico como mediador desse processo de identificação e reconhecimento. Posteriormente, apresentamos uma breve descrição do desenvolvimento teórico lacaniano em torno do objeto *a*, para constituir um objeto que pudesse escapar ao 'nó da servidão imaginária' concebido no estádio. Nesse desenvolvimento, passamos pela leitura que Lacan realiza do *das Ding* freudiano, do *agalma* em *O Banquete* de Platão e do conceito de 'nada' tal qual concebido por Immanuel Kant. Atentamos que esse desenvolvimento é constantemente realizado por Lacan para pensar um objeto que escape a qualquer noção de totalidade e de unidade, recorrendo à noção de objeto parcial para abordá-lo. Fazemos uma breve descrição, após, da figura topológica do toro e de sua relação na constituição do desejo como desejo do Outro e do objeto *a* como seu furo central, para podermos estabelecer uma relação entre o objeto parcial e o objeto *a*.

Recorremos, enfim, à retomada que Lacan realiza do esquema óptico no Seminário 10 para pensá-lo agora com a inclusão do objeto *a* e, como defendemos, do objeto parcial enquanto seu *a* posição. Essa retomada é, então, pensada, em diversos âmbitos, em sua possível relação com o discurso cinematográfico. Pensando que lugar o cinema pode ocupar como um Outro, representante da lei simbólica, e como esse lugar pode influir, então, nos processos de constituição do ‘eu’ imaginário, a partir de suas identificações e reconhecimentos com os outros semelhantes, assim como também no processo de constituição de desejos.

### O PRAZER VISUAL NO CINEMA

Para Paul Preciado (2018), o pornô foi inventado pelo museu, mediante achados do museu secreto bourbônico de Nápoles do século XVIII. Preciado parte de Walter Kendrick (1987), que afirma a noção de pornografia emergente nas línguas europeias modernas entre 1755 e 1857 atendendo ao descobrimento de diversas peças das ruínas de Pompeia, dentre elas, esculturas de corpos animais e de humanos nus entrelaçados, diversos pênis de tamanho vultuoso não reservados à prostíbulos, como pensado primeiramente. Estas peças foram selecionadas pelo museu de Nápoles e sob a autoridade do governo de Carlos III de Bourbon, foram exibidos secretamente num espaço fechado, regulando, vigiando e controlando por meio do olhar o acesso a esse tipo de artefato. Somente homens aristocratas teriam acesso a esta parte segregada do museu. Mulheres, crianças ou pessoas das camadas populares da sociedade não teriam acesso. Dessa forma, “O muro do museu materializa as hierarquias de gênero, idade e classe social, construindo diferenças político-visuais através da arquitetura e de sua regulação do olhar” (Preciado, 2018, p. 27).

A palavra ‘pornografia’ no contexto museístico aparece nas palavras do historiador da arte alemão C. O. Muller, que define os conteúdos do Museu Secreto como pornográficos partindo da raiz grega da palavra - porno-grafei: pintura das prostitutas, escrita da vida das prostitutas. A definição de 1864, em inglês do dicionário Webster, indica ‘pornografia’ como “aquelas pinturas obscenas utilizadas para decorar os muros das habitações de Pompéia, cujos exemplos se encontram no Museu Secreto” (Preciado, 2018, p. 27). A regulação do Museu Secreto, assim como das noções de ‘infância’, ‘feminilidade’ e ‘classes sociais’, serve como fundador da ‘pornografia’ porque opera sob os significados visuais, sexuais e urbanos da modernidade ocidental, principalmente mediante o controle do olhar e da vigilância do corpo excitado em espaço público. O corpo masculino aristocrático representa, assim, a nova hegemonia político-visual e, portanto, político-orgásmica, sendo a única com acesso a excitação sexual em público.

Ao longo do século XIX, a noção de pornografia se transforma em retóricas higienistas das metrópoles modernas, sempre relacionadas à prostituição, a vida nas cidades e a higiene pública. É compreendida como uma forma de controle dos corpos, da vigilância policial e sanitária da atividade sexual no espaço público. As ‘mulheres solitárias’ eram comparadas ao lixo, aos animais mortos e outras ‘carniças’ nas ruas de Paris e Londres, por exemplo. A construção de bordéis são uma proposta de gestão da prostituição para sanear a cidade de Paris.

Assim como o Museu Secreto regula o olhar, o acesso à arte e à história em relação à mulheres, crianças e pessoas de classes mais baixas, a pornografia como categoria higiênica controla a sexualidade das mulheres em espaço público, principalmente por estar fora das estruturas institucionais do matrimônio e da família. “A pornografia é o braço público de um amplo dispositivo biopolítico de controle e privatização da sexualidade feminina na cidade moderna” (Preciado, 2018, p. 29).

Antes de se estabelecer como produto artístico com uma linguagem própria, o cinema do final do século XIX era caracterizado por encenações improvisadas, muito mais ligadas à cultura circense, experimentações, brevidade, anarquia, senso de humor, trucagens, improvisação, movimento e descontinuidade. Eram comuns imagens que exploravam métodos de ilusionismo, viagens no tempo, espetáculos chamados ‘ultra-realistas’, com simulação de viagens de trem em exposições dentro de vagões, e também a exploração da sexualidade, como em filmes erótico/pornográficos<sup>3</sup>.

Empresários como Thomas Edison e os irmãos Lumière contrataram diversos inventores para competir em feiras, como a Exposição Universal de Paris de 1900, por exemplo. Foram elaboradas diversas máquinas para captar, projetar, e/ou gravar imagens em movimento, alimentando, assim, um crescente e fértil mercado de novas tecnologias com alto potencial econômico. Muito rapidamente essa expansão transformou as imagens em movimento desconexas e confusas para uma linguagem própria, para uma forma de fazer e consumir filmes. O contexto de crescente urbanização, industrialização, aceleração dos transportes, das comunicações e da classe média do período da virada do século XIX para o XX serve para explicar a aceleração deste processo, que se deu principalmente

3 Utilizaremos este termo englobando o que se entende como erótico ou pornográfico, geralmente separados no campo cinematográfico, já que esta visão se trata de uma estratégia lucrativa da indústria audiovisual, que divide o público entre ‘convencional’ e ‘subterrâneo’. Para discutir o objeto, neste caso, filmes com representações de sexo diversas, deve-se primeiramente considerar as diferentes relações históricas de mecanismo de poder e sexualidade que envolvem essas representações, e as relações de poder, opressão e resistência que estas classificações envolvem (Gerbase, 2006).

pelas tendências múltiplas e conflitantes de se operar os filmes. Assim, o primeiro cinema<sup>4</sup> apresenta um caráter contraditório de uma energia anárquica, irreverente, de uma expressão artística ainda bastante marginalizada, que buscava diversas formas de atrações, do choque, da comédia, e de espetáculo. A contradição jazia no paradoxo da busca por verossimilhança, ao mesmo tempo que seu caráter de subversão e experimentação, amplamente exemplificados pelas obras de Georges Méliès. Esse caráter artesanal do primeiro cinema, muito ligado à comicidade, contrariava a noção de progresso do modernismo e por isso logo foi desbancado.

Com a expansão do mercado de royalties e patentes de grandes empresários como da Companhia de Thomas Edison, a facilidade da invenção e experimentação perderam espaço. Este foi um período de institucionalização, quando o caráter anárquico é abafado em detrimento da autocensura e auto-regulamentação para garantir a sobrevivência da nova mídia. Assim como o uso das máquinas era cobrado, a projeção passou a ser mais controlada, assim como também a produção. Por exemplo, as intervenções dos atores com a câmera no início eram muito utilizadas, mas posteriormente o olhar extradiegético, ‘para fora’, era considerado prejudicial para a linguagem pretensamente realista. Por conta destas mudanças, Flávia Cesarino Costa (2005) compreende este período do primeiro cinema como de crescente transformação, separando-o didaticamente - e de maneira fluida e não hermética -, em três momentos. Um primeiro que vai aproximadamente de 1894 a 1898, caracterizado pela noção de espetáculo; um segundo de narração que vai de 1898 a 1908; e um terceiro e último de domesticação, a partir de 1908.

No período de narração há uma estabilização da técnica e forte experimentação de planos e cortes. Eram muito comuns filmes de comédias, muita utilização de trucagens, histórias religiosas e filmes erótico/pornográficos, de caráter extremamente preconceituosos e estereotipados. A maior característica dos filmes deste período era a ausência de moralismo. A transgressão era a única regra. Estes filmes eram feitos para serem exibidos em feiras, circos, teatros de ilusionismo, parques de diversões e cafés com espetáculos de variedades, e principalmente nos chamados vaudevilles e nickelodeons<sup>5</sup>, como os cha-

4 O primeiro cinema ocorreu aproximadamente de 1894 a 1908, e a expressão é derivada da inglesa *early cinema*. Flávia Costa (2005) discorda das atribuições de Noel Burch de ‘cinema primitivo’, ou de uma tradução da expressão ‘cinema dos primeiros tempos’ de André Gaudreault, pois estão associados a uma visão determinista da história do cinema, como se os filmes tivessem um caminho ascendente de aperfeiçoamento da linguagem. Segundo a autora, Burch critica esta historiografia, mas não se desvencilhou dela, mantendo o termo.

5 Nos vaudevilles, salões com grande capacidade de público, podendo chegar até a 9 mil pessoas, eram exibidos filmes de 10 a 20 minutos com vários atos sem coesão narrativa ou temática. Eram peças

mados ‘salões de curiosidades’ e bordéis de luxo.

Neste contexto, os filmes erótico/pornográficos tinham forte caráter de comicidade, e eram feitos para levar a audiência - diferente da forma que a pornografia é consumida na contemporaneidade - a excitação e ao prazer sexual. No documentário *Polissons et Galipettes* (2002) são apresentadas diversas produções da época com cenas explícitas de sexo heterossexual, homossexual, envolvendo personagens de freiras, padres, enfermeiras, relações em grupo, entre professores e alunas, animações, prostituição, pedofilia e zoofilia.

Fora do controle das elites, o cinema desses anos desfila uma infinidade de estereótipos raciais, religiosos e de nacionalidade. Há gozações de caipiras, imigrantes, policiais, vendedores, trabalhadores manuais, mulheres feias, velhos. E muitos filmes eróticos, feitos principalmente pela Biograph para serem exibidos nos mutoscópios. Os cenários utilizados eram bastante simples e chapados, com painéis pintados e poucos objetos de cena. O deslocamento dos atores se dava pelas laterais, acentuando a sensação de plenitude e de teatralidade. (Costa, 2006, p. 33)

Estes espaços de exibição apresentavam uma série de problemas na visão higienista e classista da crescente burguesia, que debatia a necessidade de uma estética mais pura, para agradar à “sensibilidade das senhoras e à inocência dos mais jovens” (Costa, 2005, p. 66). A intenção era, portanto, regular a liberdade que a ampla audiência detinha, passando a controlar a produção para, supostamente, ensinar as classes mais baixas os valores do trabalho, da honestidade e da moralidade.

Dessa forma, o cinema enquanto produto artístico inserido na lógica industrial, surge pela exigência de um realismo artístico e filosófico vindo de uma burguesia surgida da Segunda Revolução Industrial (1850-1945). O contexto era de ascensão do capitalismo industrial e financeiro (produtores); surgimento da classe trabalhadora (audiência); crescimento das lutas sindicais (locais de encontro, organização política e de reivindicação); expansão da economia global de maneira desigual e colonial; crescimento dos nacionalismos (cultura, língua e identidade); crise do liberalismo oitocentista; novos padrões de moralidade e ética pautados pela burguesia (Hobsbawm, 1979). Neste período, imperam as tecnologias disciplinares que normatizam a vida, com hora para o trabalho, para o sono,

de comédia, acrobacias de animais, poesias ou números dramáticos. Estes espaços eram considerados a versão estadunidense dos cafés europeus, espaços em que se conciliavam diversas atividades diferentes de lazer. Os chamados ‘nickelodeons’, eram espaços ainda maiores, e tinham como principal público a população operária. O ingresso era muito barato, e enquanto nos vaudevilles os ambientes eram mistos, os nickelodeons eram exclusivamente frequentados por homens. As histórias se sustentavam baseadas no humor racista e anti imigrante herdado dos vaudevilles. Com a regulamentação da distribuição dos cinemas, estes espaços passaram por um processo de elitização, com o aumento no valor dos ingressos, e na reforma das salas transformadas em palácios luxuosos.

para o sexo, e para o lazer. As instituições e políticas sociais organizam os seres humanos pelas prisões, escolas, fábricas, igrejas para ter controle sobre os corpos, de maneira não mais pública. Tal controle social opera para formar seres ‘normais’ (Foucault, 1987).

Foi neste contexto que surgiram os *stag films* (1915-1968), um sub-gênero clandestino na pornografia. Estes filmes geralmente tinham duração de 15 minutos ou menos, sem uma narrativa coesa e, assim, continuaram mesmo depois da consolidação das narrativas sonoras de longa-metragens. Seus autores eram geralmente amadores e anônimos, e o público-alvo era completamente masculino. Os curtas eram caracterizados por conter cenas de sexo explícito focados no prazer visual masculino em duas etapas, geralmente com uma cena de strip-tease e outra focada na ereção e na penetração vaginal, terminando com o final da relação, mas geralmente omitindo a ejaculação, como se deixando para os espectadores a busca por completar a narrativa, como se o prazer do inacabado, do não visto, do inalcançado fosse um gatilho para o espectador. Nestes casos, o ponto de vista também era masculino, já que as cenas eram filmadas por homens com intenções de consumo para o prazer reservados aos homens, majoritariamente heterossexuais, tanto que destas produções, muitas apresentam relações heterossexuais e/ou relações lésbicas.

A pornografia funciona como uma prótese masturbatória de subjetivação de caráter virtual, externo e móvel que se caracteriza, ao menos em sua origem e até os anos 70, por estar reservada ao uso masculino. [...] As técnicas visuais de produção de prazer sexual estão segregadas em termos de gênero, idade e classe social. (Preciado, 2018, p. 29)

Mais à frente exemplificaremos alguns destes sub-gêneros de filmes com as contribuições de Linda Williams, por ora trouxemos apenas sua contextualização histórica.

Assim como em outros gêneros como a comédia ou o terror, a pornografia no cinema tem intencionalidade visual não diretiva, mas reativa. Nesse sentido, o corpo é vulnerável à imagem. Porém, não devemos enxergar esta leitura como unidirecional, como os casos de Andrea Dworkin (1993) ou Catherine Mackinnon (1993) levadas em consideração por Laura Mulvey, em que o poder patriarcal masculino é um fator de estruturação semiótica visual da pornografia que transforma o corpo feminino em objeto de prazer visual. Segundo Williams (1991),

O prazer visual do *Stag Film* pode, portanto, ser caracterizado como uma oscilação prolongada entre dois pólos de prazer. O primeiro é herdado do striptease, porém mais amplo: é o prazer do grupo masculino coletivo que expressa seu desejo heterossexual pelos corpos das mulheres em exibição. Nesse prazer, o corpo da mulher é o mediador da conquista da identidade masculina. O segundo polo de prazer consiste em avançar em direção à identificação com um protagonista masculino que realiza atos sexuais com o corpo feminino que se mostra ao espectador, mas nunca a alcança plenamente. No modo

de recepção característico do *Stag Film*, essa identificação plena com os atores sexuais é impedida por necessidades aparentemente mais urgentes de se identificar com os outros homens na plateia, que preferem o conhecimento das “maravilhas do mundo invisível” - incluindo não apenas a aparência dos corpos das mulheres, mas também, como Scott MacDonald (1983, p. 13) observou, a aparência dos corpos dos homens quando eretos e quando “paus” são enfiados em “bocetas” - à identificação vicária com seus atores sexuais substitutos. O prazer visual do filme parece, portanto, hesitar perpetuamente entre essas duas formas de prazer: por um lado, um prazer que ainda se apegua a resquícios do striptease de palco, mas agora realizado para uma câmera que vê mais - exemplificado em *A Country Stud Horse* [1920] pela tomada dos lábios abertos que encerra a sequência do striptease - e, por outro, um prazer que antecipa, mas não alcança, a organização posterior desses elementos em eventos narrativos - exemplificado aqui pela sucessão descontínua de tomadas de carne e o “jogar a toalha”. (Williams, 1991, p. 80, tradução nossa)

Apesar de seu grande sucesso com sessões lotadas em vaudevilles e nickelodeons ao final do século XIX, estes locais estavam mudando, deixando de ser exclusivamente masculinos e sexualizados, para se tornar um ambiente pretensamente familiar por conta das políticas higienistas e classicistas da sociedade burguesa. Assim como socialmente, a narrativa hegemônica do cinema como arte se constitui, se estabelece e é determinada para agir enquanto homogeneizadora, domesticadora e higienizadora, passando de um público aberto e livre, para salas mais controladas com a presença do lanterninha e filmes construídos para ditar a moralidade e os comportamentos respeitáveis, abandonando principalmente os filmes erótico/pornográficos, tão comuns no primeiro cinema. O consumo de bebida alcoólica, dos cigarros e da criminalidade dos salões passou a ser proibido, para se voltar à exaltação de valores morais por meio de histórias com heróis e heroínas. Dessa forma, o cinema surge como espetáculo, passa pela narração e se torna meio de domesticação (Costa, 2005).

Feita esta contextualização histórica da constituição do cinema enquanto uma arte singular de narrativa própria, envolvida nas questões de luta de classes e hegemonia, que tornou clandestinos filmes que não encaixavam nas pretensões morais da classe burguesa, iremos avançar no próximo tópico apresentando alguns conceitos importantes da teoria do cinema para discutir a sexualidade nos filmes, para a frente, debatermos como estas relações espectatoriais podem ser compreendidas mediante a psicanálise como ferramenta possível para pensar a problemática do prazer visual e dos processos de identificação no cinema erótico/pornográfico.

### MALE GAZE, VOYEURISMO E PORN STUDIES

O diálogo entre psicanálise e a teoria do cinema tem longa duração e diversas inter-

pretações. Neste trabalho, nos deteremos às suas influências aos chamados *porn studies*, que aliam teoria do cinema, psicanálise e estudos de gênero. Um dos grandes nomes desses diálogos é Laura Mulvey, que resgata as noções de dispositivo, sutura, perversão, fetichismo e voyeurismo vistas com Christian Metz - por sua vez influenciado por nomes como Derrida, Foucault, Deleuze, Lacan e Baudry - para dialogar com a teoria feminista.

Laura Mulvey investiga a identificação espectral na narrativa clássica hollywoodiana por meio da lente feminista de análise. A autora traz para o centro do problema a questão das mulheres, tendo em vista que a discussão da psicanálise no cinema tinha deixado de lado até então. Para Mulvey, no cinema, o prazer pelo olhar, enquanto escopofílico, aflora do prazer em outra pessoa como objeto de estímulo sexual pelo olhar; além disso, o prazer do olhar na fruição cinematográfica lida com a libido do ego, que resulta da identificação com a imagem. Como já iniciada a discussão em Metz no fetiche da castração, apesar de parecer agradável, o olhar pode resultar em angústia ao revelar o que pode estar oculto na representação. Nesse sentido, para Mulvey, é a figura da mulher enquanto personagem que entra em ação na relação com o dispositivo psíquico. Ou seja, a construção diegética de uma personagem feminina passa necessariamente pelo prazer espectral masculino, chamado de *male gaze*<sup>6</sup>.

Influenciada por Mulvey, Linda Williams partiu para seus estudos na busca por responder a questão de ‘como o prazer é representado no cinema?’. A autora aprofunda suas análises do cinema pornográfico principalmente tratando do sub-gênero já citado: *stag films*. *A Free Ride* (1915) é possivelmente o primeiro *stag film*, com a data ainda incerta. Após o título aparecer na tela, como de costume neste campo, o humor bronco aparece com a ficha técnica: “Directed by A. Wise Guy / Photographed by Will B. Hard / Titles by Will She”. A história se trata de um homem que dá carona para duas mulheres, e para para urinar. Elas saem para observá-lo e se tocam. Logo depois elas também vão urinar, e ele as observa com prazer e também se toca. Eles depois iniciam o ato sexual à três. As mulheres disputam a atenção do homem, elas tiram as roupas, e ao terminar retornam ao carro e retomam seu caminho.

Era comum ao cinema pré-narrativo uma estrutura inteligível, mas não narrativa. Os *stag films* mantêm esta linguagem mesmo após o estabelecimento de uma narratividade própria. Neste sub-gênero, os movimentos têm finalidade em si, e não são parte central

6 Alguns autores apontam para pontos fracos na teorização de Mulvey, por não apontar o prazer visual das mulheres, justamente quando se fala da narrativa clássica hollywoodiana sendo construída a partir do melodrama com intenções de agradar o público feminino. Críticas como esta e outras levantadas por feministas e autoras militantes foram discutidas por Mulvey em livros posteriores, como em *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's Duel in the Sun*, de 1993.

dos eventos nem resolvem a estrutura climática destes filmes. Como o foco destes filmes é a ação sexual, a narrativa é construída apenas até o momento que o ato ‘hardcore’<sup>7</sup>, - como chama Linda Williams - começa.

Ele não apenas centraliza e fixa nos detalhes genitais dos encontros sexuais que constituem sua ação principal, mas também o faz de forma obsessiva e repetitiva, embora sem oferecer continuidade temporal. É como se, depois de dominar o grau limitado da técnica narrativa necessária para colocar a ação genital mais radical em foco para o espectador, o *stag film* se contentasse em oferecer esses detalhes como muitos espetáculos descontínuos, sendo que cada cena separada é, como podemos deduzir, um show bom o suficiente por si só. (Williams, 1991, p. 65, tradução nossa)

O voyeurismo é outra característica muito forte neste sub-gênero, como em todos, mas se apresenta de maneira diferenciada por partir somente do ponto de vista masculino. “Os atores masculinos nesses filmes podem ser substituídos pelos espectadores masculinos, mas, se forem, é porque a subjetividade masculina é dominante” (Williams, 1991, p. 59, tradução nossa). O foco da narrativa está em expor as partes do corpo feminino normalmente escondidas, causando prazer no olhar masculino, visado como público-alvo deste gênero, assim, o prazer visual deste cinema não está na narrativa, mas sim no olhar penetrante provindo da câmera e a lógica abstrata que une fragmentos de enquadramentos isolados no espaço-tempo da diegese.

É justamente a visão voyeurista do cinema que forma a linguagem cinematográfica como conhecemos. Para exemplificar isso, Noel Burch cita *The Gay Shoe Clerk* (1903), e Linda Williams resgata sua análise. O curta de menos de 2 minutos trata de um evento cômico de um balconista com uma cliente. A moça senta para calçar o sapato, e o *close-up* no pé dela mostra-a levantando a saia para provocar o balconista. No plano mais afastado vemos o beijo dos dois, que logo é reprimido por uma terceira pessoa, que bate no homem com um guarda-chuva, e as duas saem do local. “Muitos dos primeiros filmes desse tipo empregavam algum tipo de dispositivo óptico para motivar o que foi o primeiro uso verdadeiramente narrativo de close-ups no cinema” (Williams, 1991, p. 66, tradução nossa). O uso do *close-up* nestes casos, geralmente se dá pelo desejo em ver mais em detalhes o corpo feminino, e não necessariamente pelo ponto de vista do personagem que interage com a mulher, como em outros casos com óculos de leitura, pelo buraco da fechadura, por um telescópio, por uma câmera ou pelo espelho.

Apesar de o voyeurismo ser uma prática comum no primeiro cinema, esta técnica apresentava limites, principalmente em relação ao final dos filmes, que deveria ter uma

7 Linda Williams (1991) chama de *hardcore*, em geral, a promessa do prazer visual pela aparição da ‘coisa’, que seria uma ação involuntária de um confesso corpo em prazer.

conclusão para que o espectador pudesse se retirar satisfeito da história, que não deveria parar abruptamente, sentindo que não teria mais nada para ver. Outra diferença do uso do voyeurismo nos *stag films* em relação ao primeiro cinema é o ponto de vista e os *close-up*, que são utilizados de maneira limitada, fazendo com que o olhar do espectador masculino não entre completamente no espaço narrativo diegético, lembrando-os de seu lugar no espaço de exibição.

Apesar de a *meat shot*<sup>8</sup> ser comum em filmes pornográficos, os *stag films* se diferenciam por utilizá-los também em seu fim, diferente dos longas pornôus usuais, que tem por final quase sempre, não só o close da penetração, mas também devem ter a satisfação - que pode ser representada em várias formas, seja por sons de gemidos, suspiros, ou diálogos, mas principalmente pela ejaculação, chamada de *money shot*<sup>9</sup>. Não era comum, apesar de haver, cenas de ejaculação nos *stag films*, pelo menos não antes do estabelecimento dos longas pornôus no mercado. A intenção dos *stag films* era, na verdade, econômica, já que eram exibidos principalmente em bordéis, estes filmes deviam estimular o espectador a comprar os serviços de uma das mulheres da casa, por conta disso a ejaculação não era o foco do final destes filmes, deixando para o espectador a possibilidade de ‘resolver’ a história.

Outra característica crucial para a construção da representação do prazer visual nos *stag films* está na atuação das atrizes, que diferente das strippers profissionais, atuam de maneira crua, desajeitada e amadora ao exibir-se para a câmera e ao realizar atos sexuais com parceiros masculinos e femininos. Os sorrisos e a consciência da exposição que uma stripper performaria não é representada pela atriz do *stag film* para tornar a atuação justamente mais verossímil.

Apresentada essa introdução em relação à historicidade do cinema pornográfico, vamos agora adentrar na compreensão da teoria psicanalítica de Jacques Lacan a respeito dos processos de identificação e de reconhecimento, e como esses atravessam a constituição de um desejo, para pensarmos, então, o modo em que a sexualidade é trabalhada no cinema pode intervir em discursos políticos e sociais que colocam em disputa a forma hegemônica em que os sujeitos reconhecem em si algo de uma sexualidade e como o protagonismo de um prazer pode ser pautado por meio do discurso cinematográfico.

### IDENTIFICAÇÃO IMAGINÁRIA EM LACAN

Uma das primeiras elaborações teóricas de Lacan, situada no que, posteriormente, vai ser nomeado como registro imaginário, consiste no estágio do espelho. Esse conceito

8 *Close-up* da penetração.

9 *Close-up* da ejaculação.

foi apresentado inicialmente em 1936 e depois em 1949, cuja versão está contida em sua coletânea de textos, *Escritos* (1966), sob o título *O estágio do espelho como formador da função do eu*. O ponto central de tal texto é elaborar um processo de constituição do ‘eu’, o qual colocaria a psicanálise como um campo alheio a “qualquer filosofia diretamente oriunda do *Cogito*” (Lacan, 1998a, p. 96).

Pois bem, Lacan parte de um aspecto comportamental para o estabelecimento dessa teoria: o reconhecimento da própria imagem por um *infans* da espécie humana, ainda em tenra idade.

Esse acontecimento pode produzir-se [...], a partir da idade de seis meses, e sua repetição muitas vezes deteve nossa meditação ante o espetáculo cativante de um bebê que, diante do espelho, ainda sem ter o controle da marcha ou sequer da postura ereta, mas totalmente estreitado por algum suporte humano ou artificial [...], supera, numa azáfama jubilatória, os entraves desse apoio, para sustentar sua postura numa posição mais ou menos inclinada e resgatar, para fixá-lo, um aspecto instantâneo da imagem. (Lacan, 1998a, p. 97)

Temos aqui um acontecimento que Lacan nomeia como uma “verdadeira prematuração específica do nascimento no homem” (Lacan, 1998a, p. 100), de modo que, por um lado, ocorre um atraso do desenvolvimento do neuroeixo nos primeiros seis meses de idade, o qual situa a criança em uma condição de impotência motora e de dependência de um outro para sua sobrevivência, mas, por outro lado, há uma antecipação funcional, em contraste com esse desenvolvimento primeiro, da maturação da percepção visual. Essa discordância temporal entre esses dois eixos implica que a criança, ainda que não possa controlar, nem dominar seu corpo, o qual se apresenta, a partir de sua percepção inicial, como fragmentado e despedaçado, possa, por meio de um júbilo promovido por um olhar e por sua subsequente identificação, alienar-se em uma imagem, a qual se apresenta, não sem enganos, enquanto completa e unificada. “Pois a forma total do corpo pela qual o sujeito antecipa numa miragem a maturação de sua potência só lhe é dada como *Gestalt*, isto é, numa exterioridade em que decerto essa forma é mais constituinte do que constituída” (Lacan, 1998a, p. 98).

O estágio do espelho pode ser compreendido, pois, como essa identificação, como uma transformação produzida nesse ser que, ao se deparar com uma imagem, a qual é assumida por ele enquanto própria, produz uma “matriz simbólica em que o ‘eu’ se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito” (Lacan, 1998a, p. 97). Temos, portanto, uma dialética temporal nessa identificação, que opera categoricamente no processo de formação do ‘eu’. Tal passagem ocorre partindo de um corpo que

se encontra despedaçado, fragmentado e mergulhado ainda em seu processo de constituição motora, antecipando sua imagem como uma unidade aparentemente provida de uma organização espacial. Essa suposta ordenação, contudo, é estabelecida por meio de um engano, dado que essa imagem, aparentemente estruturada, esconde a desorganização vivenciada e experimentada, acarretando, assim, em uma identificação alienante que confere ao ‘eu’ seu alicerce imaginário.

Essa antecipação imagética constitutiva do ‘eu’ produz uma alienação, desse modo, a uma imagem que lhe é exterior. Essa exterioridade promove uma identificação não somente de uma imagem entendida como sua, mas também à imagem de um outro que lhe é semelhante, isto é, ao corpo desse outro que é mirado em seu olhar. Portanto, essa imagem, por mais que possa ser entendida enquanto própria, não deixa de ser constituída como um outro e a partir de um outro - dada a exterioridade em que tal imagem é experienciada -, de modo que “é no outro que o sujeito se identifica e até se experimenta a princípio” (Lacan, 1998b, p.182). Podemos, assim, dizer que esse acontecimento no qual um ser se identifica e se aliena com uma imagem, compreendida como sua, deve ser complementado também por uma identificação e por uma alienação à imagem de um outro, de forma que “o outro tem para o homem valor cativante, pela antecipação que representa a imagem unitária tal como é percebida, seja no espelho, seja em toda realidade do semelhante” (Lacan, 1986, p.148). É, portanto, por meio do outro que constituímos nosso ‘eu’, compreensão que leva Lacan a prestar homenagem ao poeta Arthur Rimbaud ao dizer que o “Eu é um outro” (Rimbaud apud Lacan, 1987, p. 14).

A identificação com essa imagem enganosa de um semelhante, ilusoriamente completa e unificada, velaria que esse outro se encontra no mesmo estado de “miséria original” (Eidelsztein, 2018, p. 36), fruto de nossa condição de nascente enquanto um ser de linguagem que ocupa um corpo biológico, perdido para sempre em suas identificações imaginárias. Assim,

Funda-a uma forma de causalidade que é a própria causalidade psíquica - a identificação, que é um fenômeno irreduzível -, e a *imago* é a forma definível, no complexo espaço-temporal imaginário, que tem por função realizar a identificação resolutive de uma fase psíquica, ou, em outras palavras, uma metamorfose das relações do indivíduo com seu semelhante. (Lacan, 1998b, p. 189)

Essa identificação, a qual se inscreve “numa ambivalência primordial que nos aparece [...] no espelho, no sentido de que o sujeito se identifica em seu sentimento de si, com a imagem do outro, e de que a imagem do outro vem cativar nele esse sentimento” (Lacan, 1998b, p.182), produzindo uma alienação com seu semelhante, é articulada por Lacan a

partir da dialética do reconhecimento hegeliana. Segundo Kojève<sup>10</sup>, assíduo leitor de Hegel, e o qual Lacan frequentava os seminários, ao discorrer sobre essa dialética, afirma:

O homem se confirma como humano ao arriscar a vida para satisfazer seu desejo humano, isto é, seu desejo que busca outro desejo. Ora, desejar um desejo é pôr-se no lugar do valor desejado por esse desejo. Porque, sem essa substituição, desejar-se-ia o valor, o objeto desejado, e não o próprio desejo. Desejar o desejo do outro é, em última análise, desejar que o valor que eu sou ou que represento seja o valor desejado por esse outro: quero que ele reconheça meu valor como seu valor, quero que me reconheça como um valor autônomo. Isto é, todo desejo humano [...] é, afinal, função do desejo de reconhecimento. (Kojève, 2002, p. 14)

Desse modo, o próprio do desejo humano se constituiria na mediação com o outro. O desejo é, pois, o desejo de fazer seu próprio desejo ser reconhecido no e a partir do outro. Essa identificação com a imagem do outro se torna, assim, em um desejo de reconhecimento por esse outro. Em um desejo entendido como um reconhecimento pelo semelhante, o qual é representado a partir da dialética do senhor e do escravo hegeliana. Essa dialética, contudo, é lida por Lacan a partir da existência de um simbólico como fato anterior a sua operação. Pois, sem essa lei simbólica, sem um “pacto prévio” (Eidelsztein, 2018, p. 37) que possa permitir a renúncia à luta até a morte, essa dialética não teria saída, a não ser a própria morte ou a agressividade interminável.

A relação do senhor e do escravo é um exemplo-limite, porque, é claro, o registro imaginário em que se desdobra só aparece no limite da nossa experiência. A experiência analítica não é total. É definida num outro plano que não é o plano imaginário - o plano simbólico. (Lacan, 1986, p. 254)

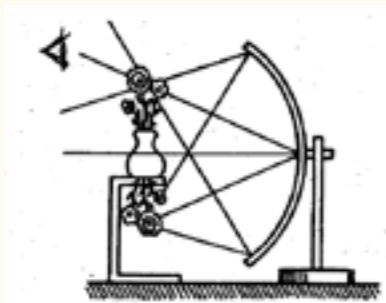
Esse mito imaginário de conflito entre o senhor e o escravo, essa relação intersubjetiva de reconhecimento imaginário, possui, assim, uma regra implicada, que é justamente a ordem simbólica que media as relações imaginárias, a qual possibilita que as posições de senhor e de escravo sejam reconhecidas como tais. Ou melhor, que possibilita que as relações de intersubjetividade e de reconhecimento possam operar, através do estabelecimento dos significantes que coordenam as trocas simbólicas. Pois, “a troca simbólica é o que liga os seres humanos entre si, ou seja, a palavra, e que permite identificar o sujeito” (Lacan, 1986, p. 166). Assim,

10 Não é de nosso interesse aqui discorrer sobre a fidelidade da leitura de Kojève à letra hegeliana. Mas sim ao fato de que essa leitura foi importante para o desenvolvimento teórico de Lacan nesse momento. Cf. ARANTES, Paulo Eduardo. Hegel no espelho do Dr. Lacan. In: Psicologia USP, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 11-38, 1995. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/psicosp/v6n2/a02v6n2.pdf>. Acesso em: 12 de abr. de 2024.

É nesse plano que se sustenta a dialética do olhar. O que conta não é que o outro veja onde estou, é que veja aonde vou, quer dizer, muito exatamente que veja onde não estou. Em toda análise da relação intersubjetiva, o essencial não é o que está ali, o que é visto. O que a estrutura, é o que não está ali. (Lacan, 1986, p. 256)

Desse modo, ao introduzir o simbólico como mediador no modo em que compreende a dialética do reconhecimento, Lacan propõe um esquema, dito óptico, para estabelecer qual seria seu papel de mediação entre o ‘eu’ e seu semelhante, assim como para elaborar outras questões acerca da identificação e da alienação em torno de sua imagem. Contudo, antes de entrarmos propriamente nesse esquema tal como proposto por Lacan, creio ser proveitoso passarmos por um que lhe é anterior e que lhe serve de base para seu subseqüente desenvolvimento. O psicanalista recorre, primeiramente, ao experimento do buquê invertido para pensar nas relações entre imagens reais e imagens virtuais, tais como elas são compreendidas pela física óptica.

Imagem 1: o experimento do buquê invertido.



Fonte: Lacan, 1986, p. 94

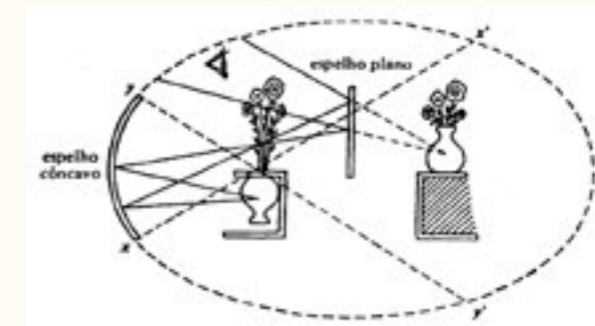
Temos, pois, com o experimento acima retratado, que o buquê de flores que se encontra embaixo da caixa, escondido ao olhar daquele que o observa, aparece, a partir de sua reflexão no espelho côncavo, como uma imagem dita real, passando a sensação de estar dentro do próprio vaso. Seu reflexo tem a característica de ser uma ilusão, dando a impressão, para aquele que o vê, do buquê estar ali de fato, e não sua imagem refletida. Tal imagem é chamada de real no campo da física, e não de virtual, por conta de sua produção ocorrer no mesmo plano em que se encontra o objeto em questão, no caso, o buquê. Como afirma Lacan, “nesse momento, enquanto vocês não veem o buquê real, que está escondido, verão aparecer, se estiverem no bom campo, um buquê imaginário muito curioso, que se forma bem no gargalo do vaso” (Lacan, 1986, p. 95).

Encontramos aqui uma analogia importante a ser estabelecida com o estádio do espelho, acima descrito. A pessoa que olha sua imagem no espelho tem a impressão dessa ser sua imagem real, constituída como um corpo unificado e fechado, dado que passaria

a condizer com a constituição de sua imagem como própria. Contudo, tal apreensão não passaria de um engano, de uma ilusão, dado que, assim como no experimento do buquê invertido, temos que essa imagem possui a característica de ser uma ilusão produzida para aquele que a observa. Por isso, tal imagem tem para o ‘eu’ uma função alienante, a qual implica em sua constituição imaginária. Sendo que sua imagem prévia ao júbilo do olhar promovido no estádio do espelho se apresenta como inacessível a esse sujeito, assim como o buquê escondido na caixa. Segundo Lacan, “na relação do imaginário e do real, e na constituição do mundo tal como ela resulta disso, tudo depende da situação do sujeito. E a situação do sujeito [...] é essencialmente caracterizada pelo seu lugar no mundo simbólico” (Lacan, 1986, p. 97).

Posteriormente, Lacan complexifica tal esquema e promove o que ficou conhecido como ‘esquema de dois espelhos’ ou ‘esquema do vaso invertido’, representado a seguir.

Imagem 2: esquema de dois espelhos.



Fonte: Lacan, 1986, p. 147

As mudanças produzidas nesse esquema são as seguintes: primeiramente, temos a inversão entre o vaso e o buquê de flores, onde antes tínhamos o buquê escondido atrás da caixa, agora temos o vaso; e em segundo lugar, temos a inclusão de um outro espelho, um espelho plano, o qual agora reflete a imagem real produzida pelo espelho côncavo, situado atrás do olho do observador. Esse espelho é trabalhado como uma analogia ao Outro, enquanto campo da linguagem, bateria dos significantes, que no esquema passa, então, a mediar a relação do sujeito com sua imagem. Não mais temos a imagem ilusória diretamente acessível para aquele que a observa, essa imagem agora passa a ser mediada pelo Outro, antes de ser, de fato, apreendida enquanto tal. Lacan utiliza dessa analogia para mostrar que o simbólico impera desde antes das relações de identificação e de reconhecimento<sup>11</sup>. Assim, a imagem narcísica só seria acessível para o ser humano através da mediação do

<sup>11</sup> Importante salientar aqui que quando tratamos dos registros lacanianos do Real, Simbólico e Imaginário, os três existem conjuntamente, como foi posteriormente desenvolvido em seu nó borromeano, não sendo possível desvencilhar um sem que se perca os outros dois.



Outro, pois é “a relação simbólica que define a posição do sujeito como aquele que vê” (Lacan, 1986, p. 165).

Em relação à nova posição das flores e do vaso no esquema, Eidelsztein nos esclarece que,

Autorizados pela estrutura analógica do modelo, comparando, por um lado, o vaso / continente com o corpo cujos furos representam as zonas erógenas e comparando, por outro lado, as flores / conteúdos com os objetos parciais pulsionais, podemos concluir que é ao redor dos objetos parciais da pulsão que, na teoria psicanalítica, se constitui o corpo [...] O vaso dentro da caixa, por sua vez, também inacessível ao sujeito na nova posição que ocupa junto ao modelo, representa o corpo como organismo biológico, perdido para o sujeito humano, mais além dos avatares das histórias particulares. (Eidelsztein, 2018, p. 39)

Esse esquema, permite, então, abarcar a “função de desconhecimento que nossa concepção do estádio do espelho instaura como princípio da formação do eu” (Lacan, 1998c, p. 682), a partir do vislumbre dessa imagem especular entendida como um outro semelhante, pois “o ser humano não vê sua forma realizada, total, a miragem de si mesmo, a não ser fora de si” (Lacan, 1986, p. 164), marcando, assim, o papel fundamental do imaginário na constituição do ‘eu’, que aliena-o a essa imagem, a qual, por sua vez, é apreendida enquanto uma totalidade unificada ilusória, imaginária, constituída em torno dos objetos parciais pulsionais; não sem antes passar pelo campo do Outro simbólico, o qual realiza a mediação entre as relações imaginárias de identificação e reconhecimento com os semelhantes, pois “seria um erro acreditarmos que o Outro maiúsculo do discurso possa estar ausente de alguma distância tomada pelo sujeito em sua relação com o outro, que se opõe a ele como o pequeno outro” (Lacan, 1998c, p. 685).

### CONSTITUIÇÃO DO OBJETO DO DESEJO

O objeto parcial da pulsão como aparece aqui vai ser posteriormente lido por Lacan enquanto objeto *a*, isto é, objeto causa de desejo. Tal objeto começa a ser desenvolvido a partir da imagem produzida pelo estádio do espelho, por meio do que ele chama de “nó de servidão imaginária” (Lacan, 1998a, p. 103), de modo que tudo o que adviria como objeto de desejo carregaria a marca desse objeto primeiro. Esse desenvolvimento se alia, seguidamente, a uma leitura do *das Ding* freudiano. Afirmar Freud, quando intentava elaborar uma ligação possível entre uma memória que provoque um desejo de um objeto e a percepção presente desse mesmo objeto, no texto *Projeto para uma psicologia científica* (1895),

Suponhamos que, em termos bastante gerais, a catexia de desejo se relaciona com o neurônio *a* + o neurônio *b*, e a catexia perceptiva, com os neurônios *a* + *c*. [...] esta [a linguagem] chamará o neurônio *a* de a coisa, e o neurônio *b*, de sua atividade ou atributo - em

suma, de seu predicado. (Freud, 1996, p. 249)

A Coisa seria, então, o que faria a ligação entre a ‘catexia de desejo’ e a ‘catexia perceptiva’, enquanto aquela parte que permanece inalterada entre ambas, estabelecendo, assim, uma relação possível entre diferentes complexos de representação. Não podendo, contudo, ser predicável, dado que a predicação é estabelecida pelo elemento que acompanharia *das Ding*. É o elemento irreduzível que se apresentaria tanto ao desejo, por meio de uma memória, quanto à percepção, no que ela lhe seria semelhante, porém não pertencendo diretamente a nenhum dos dois.

Lacan encontra aqui um meio de pensar o objeto de forma que escape ao ‘nó de servidão imaginária’, entendendo o *das Ding* freudiano enquanto aquilo que escapa à toda representação possível, mas que esteja, ao mesmo tempo e irreduzivelmente, compondo o objeto de desejo, a Coisa, desse modo, “abria uma via para conseguir sustentar a existência de um objeto que houvesse rompido as amarras com a unidade” (Le Gaufey, 2015, p. 63). Temos, pois que *das Ding* representaria, assim, algo do objeto enquanto perdido, tendo rompido com a unidade do ser do objeto. Como pode nos afirmar Garcia,

Afinal, com *das Ding*, se trata exatamente disso: de um vazio no simbólico, objetivado enquanto vazio, enquanto algo de uma perda que se faz valer como perda [...], trata-se desse objeto perdido, primordialmente positivado em sua falta, fundamental para a determinação do desejo do sujeito. (Garcia, 2015, p. 107)

Desse modo, *das Ding* “funda a orientação do sujeito humano em direção ao objeto” (Lacan, 1988a, p.74). Tal desenvolvimento é continuado no seminário 8 (1960-1961), *A transferência*, em torno da noção de *agalma*. Esse termo grego é retirado do texto *O Banquete* de Platão, e designa um objeto precioso. Em linhas gerais,

Trata-se de uma noção que aponta para o valor social, circulável, dos objetos tidos como valiosos, mas não num sentido mercantil, e sim como portador de uma série de atribuições que podem ser encarnadas naqueles sujeitos a quem são atribuídos o valor do objeto agalmático. (Garcia, 2015, p. 119)

O que mais interessa a Lacan em relação ao *agalma* é sua condição algo como brilhante, como afirma, “isso basta para nos indicar que o importante é o sentido brilhante, o sentido galante, pois esse termo vem de *gal*, brilho no francês antigo” (Lacan, 1992, p. 184). Temos, então, que não é um objeto que recai sobre esse conceito, mas sim uma propriedade desse objeto.

O *agalma*, para dizê-lo em termos aristotélicos e para o Lacan que se valia deles, não é tanto um ser quanto um acidente. Menos um substantivo que um adjetivo. E, no entanto, Lacan o traz e o considera como um objeto [...]. É um objeto... que não tem o ser pleno

e estável que se tem o hábito de esperar de um objeto. (Le Gaufey, 2015, p. 66)

Portanto, por mais que o *agalma* se apresente mais como uma propriedade de um objeto do que como um objeto em si, Lacan não deixa de pensá-lo como um objeto que esteja colocado em um campo passível de desejo, mas um que não se seja dotado de uma substância que o faria participar de uma ontologia no sentido clássico aristotélico.

Lacan vai pensá-lo a partir do amor, enquanto aquilo que o amante procura em seu amado, cuja relação entre desejante e objeto de desejo se constitui a partir de “algo que não está à sua disposição, e que não está presente, em suma, alguma coisa que ele não possui, algo que não é ele mesmo, algo de que está desprovido. [...] Aquilo de que ele é faltoso, o que lhe falta essencialmente” (Lacan, 1992, p.149). O *agalma* aqui é entendido, então, como algo que se encontra ausente para o sujeito e que é tido por ele como um brilho, de modo a provocar um desejo, “o traço agalmático projeta um brilho fascinante sobre o desejante, por ser esse objeto privilegiado que o completaria” (Garcia, 2015, p. 120). Tal brilho, contudo, mantém o objeto desejado enquanto velado para o sujeito que o procura, permanecendo desconhecido. O *agalma* é, assim, um traço brilhoso de um objeto que causa fascinação para um sujeito, fazendo com que esse objeto seja desejado, e, nesse processo, esse brilho ofusca a visão desse sujeito, impedindo-o de desvelar o que constituiria tal traço.

Lacan relaciona-o, pois, com o objeto parcial:

Em suma, de que se trata? - senão daquilo do qual nós, analistas, descobrimos a função sob o nome do objeto parcial. A função do objeto parcial é uma das maiores descobertas da investigação analítica. [...] Havia ali uma descoberta, a do lado fundamentalmente parcial do objeto na medida em que ele é pivô, centro, chave do desejo humano. (Lacan, 1992, p. 184)

Temos aqui o objeto parcial que Lacan chama de ‘chave do desejo humano’, o qual é entendido como algo que escapa a toda tentativa de totalidade, não constitui um substância ontológica no sentido aristotélico, localizável no espaço e no tempo, pois “se fizermos dele apenas um objeto, ele será um objeto qualquer, um objeto como os outros, um objeto que pode ser rejeitado, trocado, em suma, ele vai ser profundamente desvalorizado” (Lacan, 1992, p. 186). Esse objeto é, assim, apreendido apenas a partir de seu traço agalmático.

Se este objeto os apaixona é porque ali dentro, escondido nele, há o objeto do desejo, *agalma*. É isso que dá o peso, a coisa pela qual é interessante saber onde está ele, este famoso objeto, qual é sua função, onde ele opera tanto na inter como na intrassubjetividade. Este objeto privilegiado do desejo culmina, para cada um, nessa fronteira, nesse ponto limite que lhes ensinei a considerar como a metonímia do discurso inconsciente. [...] Esse objeto, qualquer que seja o modo pelo qual falem dele na experiência analítica, quer o chamem

de seio, falo ou merda, é sempre um objeto parcial. (Lacan, 1992, p. 188)

Lacan, no Seminário 9 (1961-1962), *A identificação*, traz mais um elemento para a elaboração teórica de seu objeto, ao articular a conceitualização que Immanuel Kant faz em relação ao ‘nada’ em seu livro *A crítica da razão pura* (1781). Toda discussão estabelecida pelo filósofo em sua obra é extensa demais para nos adentrarmos nessa ocasião, mas o que nos interessa para nossa discussão e o que Lacan resgata em sua leitura é o modo que Kant pensa o ‘nada’ a partir de quatro distintas maneiras. Sendo elas (Kant, 2018): o conceito vazio sem objeto (que não pode ser contado entre as possibilidades, embora não seja tido enquanto impossível); o objeto vazio de um conceito (a negação de alguma coisa, o conceito da falta de um objeto, como a sombra e o frio); a intuição vazia sem objeto (simples formas da intuição, como o espaço puro e o tempo puro, os quais são algo como forma de intuição, mas não podem ser em si objeto da intuição) e o objeto vazio sem conceito (objeto de um conceito que se contradiz a si próprio). Esse último será de maior interesse de Lacan, sobre o qual, remete o psicanalista, ao articular a relação do sujeito com a Coisa,

O nada que tento, para vocês, fazer proceder desse momento inicial na instituição do sujeito, é outra coisa. O sujeito introduz o nada como tal e esse nada é distinto de qualquer ser de razão, que é aquele da negatividade clássica, de qualquer ser imaginário, que é aquele do ser impossível quanto à sua existência [...], que também não é o *ens privativum* que é, propriamente falando, o que Kant, admiravelmente, na definição dos seus quatro nadas, da qual ele tira tão pouco partido, chama de *nihil negativum*, a saber, para empregar seus próprios termos: *leerer Gegenstand ohne Begriff*, um objeto vazio, porém acrescentemos, sem conceito, sem ser possível agarrá-lo com a mão. (Lacan, 2003, p. 228)

Lacan, desse modo, continua sua concepção do objeto parcial, enquanto a Coisa, como algo que escapa à qualquer noção de unidade ou totalidade, agora pensando-o como um ‘objeto vazio sem conceito’, partindo da maior negatividade kantiana em seus termos, retirando-o, não somente de uma constituição ontológica, mas também da própria ideia de conceito em si, o qual poderia levar esse objeto de volta à uma unidade de um entendimento filosófico clássico. Nesse movimento, o psicanalista continua sua elaboração teórica para constituir a existência de um nada que possa ser pensado sem qualquer essência.

Esse objeto parcial, esse *das Ding*, esse *agalma*, portanto, para escapar ao ‘nó da servidão imaginária’, para escapar de qualquer delimitação escópica que possa levá-lo a uma consistência que o transformaria em um objeto qualquer, transformando-o em uma totalidade fechada em si, perdendo assim sua potência como objeto causa de desejo, é elaborado por Lacan de diversas maneiras, nesse movimento constante de desidentificação de um ser dotado de substância com tal objeto. O psicanalista recorre à Coisa freudiana

para demonstrar que seu objeto se apresenta como um elemento irreduzível tanto ao desejo, apreendido a partir da memória, quanto à percepção, mas que não se encontra em nenhum desses dois, sendo, assim, um objeto perdido, no sentido de ser algo inacessível em si, um vazio no simbólico. Depois, Lacan utiliza o recurso do *agalma* tal como ele aparece em *O Banquete* de Platão, para pensá-lo como um traço brilhoso, algo que se apresenta mais como um adjetivo do que como um substantivo, mas cujo brilho provoca seu eclipse, de modo que tal objeto permanece, assim, desconhecido ao sujeito que o deseja. Tal desenvolvimento teórico é, então, relacionado com uma noção de objeto parcial, o qual escapa a qualquer possibilidade de totalidade, não sendo localizável no espaço e no tempo e se opondo a uma unidade com o ser desse objeto no sentido de algo dotado de uma substância. Para encontrar, enfim, na maior negatividade kantiana, o objeto vazio sem conceito, uma contradição em seus termos, um lugar para que esse objeto possa escapar, não somente de uma substancialização, mas também à própria noção de conceito em si, a qual poderia, posteriormente, trazê-lo de volta ao reino da essência como fundamento de seu ser. Pois bem, como Lacan afirma, a partir desse desenvolvimento, ao contrariar toda relação possível entre sujeito e objeto da filosofia numa compreensão clássica, “aquilo de que temos que falar mediante o termo [objeto] *a* é, justamente, um objeto externo a qualquer definição possível de objetividade” (Lacan, 2005, p. 99). Um objeto que escape à própria noção de objeto, portanto.

Esse desenvolvimento apreendido por Lacan nessa breve incursão teórica sobre tal objeto nos aproxima do que ele entende com o registro do real, enquanto aquilo que escapa a toda simbolização possível, ou, como nos remete o psicanalista com um de seus aforismos, o real é aquilo que “não cessa de não se escrever” (Lacan, 2010, p. 133). Desse modo, o real “se afirma nos impasses da lógica” (Lacan, 2012, p. 39), justamente por ser aquilo onde nenhuma simbolização se faz possível, o impossível por excelência.

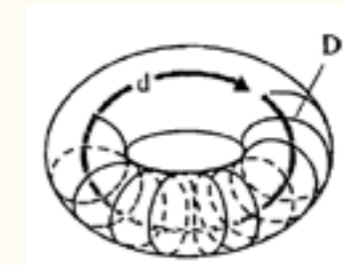
O real é o que comanda toda a função da significância. O real é aquilo com que vocês deparam, justamente por não poderem escrever em matemática seja o que for. O real é o que concerne a que, no que é a função mais comum, vocês se banham na significância, mas não podem segurá-los todos ao mesmo tempo, os significantes. Isso é proibido pela própria estrutura deles. Quando vocês têm alguns, um embrulho deles, não têm os outros. Eles são recalcados. Isso não significa que vocês não os digam, ainda assim. Justamente, vocês os dizem *inter*, eles são interditos. O que não os impede de dizê-los. Mas vocês os dizem censurados. Ou tudo o que é a psicanálise não tem nenhum sentido, deve ser jogado no lixo, ou o que estou lhes dizendo com isto deve ser a sua verdade primeira. (Lacan, 2012, p. 29)

Lacan aqui é bem enfático com o que estrutura o real, enquanto aquilo que está in-

terdito, mas que não pode ser, de fato, dito. Esse *inter* se relaciona com a impossibilidade de escrevê-lo em matemática, ou seja, de escrevê-lo a partir da lógica. É a impossibilidade de realizar uma escrita desses significantes, é o que faz questão, portanto, nos intervalos dos significantes, justamente onde eles não se inscrevem. Onde eles não cessam de não se inscrever. Justamente nesses espaços que Lacan vai situar seu objeto *a*, nesses vazios da estrutura, pois “o *a* minúsculo não atravessa jamais essa hiância [...], como objeto indeglutível [...], que resta atravessado na garganta do significante” (Lacan, 1988b, p. 255).

Temos, pois, aqui, uma apreensão dupla do modo que podemos estabelecer esse objeto, que, embora tenham uma relação direta, diferenciam-se estruturalmente. Lacan recorre à figura topológica do toro para articular a relação entre demanda e desejo, e, conseqüentemente, a relação entre o objeto parcial e o objeto *a*, propriamente dito.

Imagem 3: demanda e desejo no toro.



Fonte: Lacan, 2003, p. 222

O toro é uma figura topológica que se assemelha ao formato de uma câmara de ar de um pneu de bicicleta, contudo, topologicamente, ele é definido como “a superfície de revolução deste círculo em torno de um eixo, e o que é engendrado é uma superfície fechada” (Lacan, 2003, p. 182). O importante para nós aqui é que Lacan localiza nessa superfície as voltas da demanda, representadas pelo *D* maiúsculo e o desejo, como aquilo que está mais além da demanda, passando por meio dessas voltas, representado pelo *d* minúsculo.

Através de todas essas demandas, é, de alguma forma, esse desejo inconsciente, a metonímia de todas as demandas. [...] Aqui a metonímia encontra, de algum modo, sua aplicação mais sensível, como sendo manifestada pelo desejo, sendo este o que nós articulamos como suposto na sucessão de todas as demandas, enquanto elas são repetitivas. (Lacan, 2003, p. 221-222)

Quando os laços da demanda completam uma volta, realizada de metonímica, e se fecham sobre si mesmos, ocorrem a formação de duas bordas do toro. Uma dessas bordas seria aquela preenchida pelos laços da demanda e a outra seria uma interna, delimitada por meio desses laços, denominada por Lacan de ‘círculo vazio’.

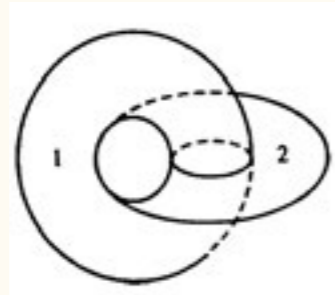
Nesse movimento, nessa dimensão nos aparece por que o desejo é o que suporta o movimento, certamente circular, da demanda sempre repetida, mas da qual um certo nú-

mero de repetições podem ser concebidas - aí está o uso da topologia do toro - como completando alguma coisa. O movimento de bobina da repetição da demanda se fecha em algum lugar, mesmo virtualmente, definindo um outro círculo que se alcança nessa mesma repetição e que desenha o quê? [...] É pelo fato de ter sido tomado no movimento repetitivo da demanda, no automatismo de repetição, que ele se torna objeto do desejo. (Lacan, 2003, p. 312)

Temos, pois, que nessa borda central produzida no toro, nesse vazio na estrutura, nesse real pelo qual as voltas da demanda circundam, é onde Lacan vai localizar seu objeto *a*. Furo esse que poderá ser, então, preenchido, provisoriamente, pelos objetos de desejo parciais, mas nunca de modo a eliminá-lo por completo. Um movimento desejanste que se constitui desse modo, operacionado por uma falta que é apresentada na estrutura, a qual delimita seu lugar como limite, pelo qual o desejo pode vir a aparecer. Aqui o objeto *a* aparece enquanto causa de desejo, *causa* incessante de desejo, não um objeto desejado em si, mas sim estruturado topologicamente a partir de significantes, enquanto aquilo que a linguagem encontra como limite, no vazio de sua estrutura. Os objetos parciais, doravante, operam nesse limite, de modo a constituir esse movimento desejanste, ao desempenharem a função de manejar essa falta, não para cerrá-la, o que seria impossível, mas sim para que o sujeito se coloque nesse movimento.

Contudo, para Lacan, um toro não existe sozinho, mas sim entrelaçado com outro toro. De modo que temos o toro que pode ser dito do sujeito e o toro que pode ser dito do Outro, os dois em imiçãõ. Assim, o vazio central de um é preenchido pelo círculo pleno de outro. E os laços da demanda de um preenchem o vazio do objeto do desejo do outro. “O que o neurótico visa, como objeto, é a demanda do Outro; o que o neurótico demanda, quando ele demandar apreender *a*, o inapreensível objeto de seu desejo, é *a*, o objeto do Outro” (Lacan, 2003, p. 356). Pode ser dito, então, que o objeto parcial é o objeto que o neurótico toma emprestado da demanda do Outro para preencher, provisoriamente, o lugar vazio de seu desejo.

Imagem 4: dois toros entrelaçados.



Fonte: Lacan, 2003, p. 200

Desse modo pode-se reiterar que desejo é desejo do Outro. Como Lacan afirma em *Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano* (1960), “com efeito, é muito simplesmente [...] como desejo do Outro que o desejo do homem ganha forma” (Lacan, 1998d, p. 828). Assim, é somente a partir do desejo do Outro que o desejo do sujeito pode se compor, pode advir enquanto tal. Mais à frente, o psicanalista continua,

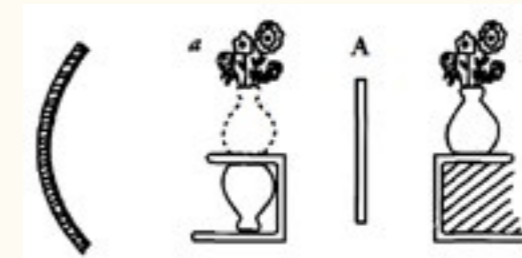
Pois aí se vê que a insciência que o homem tem de seu desejo é menos insciência daquilo que ele demanda - que, afinal, pode ser cingindo - do que a insciência a partir da qual ele deseja. E é a isso que corresponde nossa formulação de que o inconsciente é o discurso do Outro [...] Mas acrescentando também que o desejo do homem é o desejo do Outro, onde o “de” fornece a determinação chamada pelos gramáticos de subjetiva, ou seja, é como Outro que ele deseja. (Lacan, 1998d, p. 829)

É como o Outro que o sujeito deseja. O desejo do sujeito está atravessado de tal modo pelo Outro que já não é possível falar um ‘eu desejo’ desde a perspectiva de um desejo inconsciente. Há algo que é desejado em mim. ‘Isso’ deseja. Somos atravessados por esse desejo constituído no Outro, isto é, na linguagem, nas articulações significantes, na estrutura simbólica.

### O ESQUEMA ÓTICO, MAIS, AINDA

Voltemos agora ao esquema óptico e a como esse vai ser elaborado por Lacan no Seminário 10 (1962-1963), *A angústia*, após ter desenvolvido seu conceito de objeto *a* propriamente dito.

Imagem 5: esquema óptico simplificado.



Fonte: LACAN, 2005, p. 132

As flores agora podem ser compreendidas com maior esmero, tendo sido apresentada uma breve compreensão sobre a conceitualização do objeto *a* de Lacan. Sobre o esquema, o psicanalista afirma,

É com a imagem real, constituída ao emergir como *i(a)* [ao lado esquerdo do espelho plano], que nos apoderamos ou não, nessa aparência, da multiplicidade dos objetos *a*, aqui representados pelas flores reais, graças ao espelho côncavo do fundo, símbolo de algo que deve ser encontrado na estrutura do córtex, fundamento de uma certa relação do homem com a imagem de seu corpo e com os diferentes objetos constitutivos desse corpo, com

pedaços do corpo original, captados ou não no momento em que  $i(a)$  tem a oportunidade de se constituir. Antes do estádio do espelho, aquilo que será  $i(a)$  encontra-se na desordem dos pequenos  $a$  que ainda não se cogita ter ou não ter. (Lacan, 2005, p. 132)

Temos, pois, que os três registros se articulam aqui nesse esquema. O corpo do bebê, representado pelo vaso descontínuo, que se apresenta despedaçado e fragmentado, é, a partir da mediação do Outro, representado pelo espelho plano, transformado em uma imagem ilusória de uma totalidade imaginária, entendida como um outro semelhante, pela qual o bebê se aliena e possa a vir a constituir seu 'eu'. Essa constituição se dá, então, em torno das flores, os pequenos  $a$ , os quais, enquanto lugares vazios de causa de desejo, podem constituir um corpo de maneira simbólica, a partir do que lhe aparece como seu limite, como um impossível marcado pelo vazio na estrutura. Todo esse processo ocorre de maneira simultânea, sem antecedentes. É um tempo lógico e não cronológico que opera segundo o psicanalista nessa composição. Portanto, ao mesmo tempo em que o Outro advém para constituir uma imagem por sua mediação, essa própria imagem, que aparece como um outro semelhante, e o objeto  $a$ , marcado por um vazio ao redor do qual uma imagem pode se formar, também tomam seu lugar. Real, simbólico e imaginário aparecem enodados no que Lacan irá denominar de nó borromeano, pelo qual, não se pode ter um sem os demais.

O objeto  $a$ , objeto real, causa de desejo, constituído a partir de um vazio, de um impossível, o qual implica na constituição do sujeito, possui, como vimos, uma segunda implicação na forma de um objeto parcial, o qual pode vir a tomar o lugar desse vazio, provisoriamente, nesse movimento de causa de desejo. Creio que é isso que está representado no esquema, a partir das flores, dado que elas aparecem em ambos os lados do espelho plano. O objeto  $a$  real, inapreensível, e o objeto parcial, que Lacan denomina de objeto  $a$  postiço, fantasmático, o qual atravessa a mediação do simbólico para implicar o sujeito em seu desejo. Assim, “o objeto  $a$  é o objeto perdido, intangível e também se imaginariza em objetos da realidade” (Garcia, 2015, p. 162). Sobre isso, afirma Lacan,

Ele [o desejo, via fantasia] se encena como papel, é claro, mas o que importa não é o papel, como todos sabemos por experiência e por certeza íntimas, e sim o que resta além desse papel. Um resto precário e submisso, sem dúvida, pois, como todos sabem hoje em dia, sou para sempre o objeto cedível, o objeto de troca, e esse objeto é o princípio que me faz desejar, que me torna desejoso de uma falta - falta que não é uma falta do sujeito, mas uma carência imposta ao gozo situado no nível do Outro. (Lacan, 2005, p. 359)

Assim, se o real é aquilo que pode ser definido como o que escapa à qualquer simbolização, enquanto aquilo que resiste à linguagem, o que se inscreve a partir de sua pura

negatividade, ele precisa estar em uma relação com o que se inscreve positivamente na estrutura, para que assim ele tenha uma implicação para um sujeito desejante. De modo que o objeto  $a$ , objeto real, causa de desejo, se relaciona diretamente com os objetos parciais, os objetos  $a$  postiços, fantasmáticos, os quais implicam o sujeito com seu desejo.

### PSICANÁLISE, PRAZER VISUAL E CINEMA CONTEMPORÂNEO: UMA LEITURA POSSÍVEL

Tal processo, contudo, representado no esquema óptico, de identificação e alienação de um 'eu' a partir do outro semelhante, mediado pelo campo simbólico, cuja implicação tem causa no desejo de um sujeito, não é algo estático, definido em um passado encerrado e inerte. Mas sim, é um processo contínuo e constante. A estrutura simbólica é um campo vivo, em relação, de modo a sempre provocar mudanças nas constituições imaginárias, a partir de sua mediação, e nos impasses reais, entendidos enquanto seu limite.

Nosso intuito aqui é compreender como esse processo pode ser aplicado para pensarmos os discursos que circundam o cinema e como esses discursos podem causar tais mudanças, dialeticamente, nesse campo de embates de trocas simbólicas. Um ponto importante da teoria lacaniana que até agora não mencionamos é que há duas formas possíveis de se pensar o Outro. Uma delas é que a vínhamos trabalhando até agora, o Outro enquanto campo da linguagem, tesouro dos significantes, contudo, como nos remete Eidelsztein (2021), um outro semelhante também pode ser colocado por um sujeito no lugar de um Outro, representante da lei simbólica. Esse pequeno outro não precisa ser, necessariamente, uma pessoa, um indivíduo, pode ser qualquer objeto que faz parte do complexo imaginário, desde que ele possua uma importância de representar algo de uma verdade de uma lei simbólica para o sujeito em questão. A partir disso, podemos pensar o cinema, enquanto uma forma de linguagem, ocupando esse lugar de um Outro, dado que as relações simbólicas e imaginárias que o cinema tem o potencial de fabular, são de grande importância para nossa cultura e sociedade tal como ela se apresenta, tanto no contemporâneo, quanto historicamente.

Assim, podemos inferir que o cinema, atuando enquanto Outro, tem a potencialidade de mediar as relações de identificação e de reconhecimento, tais quais elas são representadas por suas películas - temos aqui o imaginário. Também podemos inferir que, como observamos no esquema óptico, tal qual apresentado no Seminário 10, os objetos parciais que funcionam como objetos  $a$  postiços, de modo a causar um movimento desejante em torno de um vazio remetido ao real, também participam do processo de constituição de um 'eu', através da mediação simbólica - temos aqui o real, principalmente ao considerar-

mos que esse real depende do simbólico para o estabelecer como limite, como impossível a si mesmo. Outro ponto importante para pensarmos o posicionamento do discurso cinematográfico ocupando o lugar de Outro é o modo que o desejo se estabelece a partir desse Outro, não somente na constituição de seus objetos, mas de seu próprio processo desejante, pois, como vimos, é como o Outro que o sujeito deseja.

Assim, a maneira com que o cinema é engendrado pode influir diretamente no modo em que os ‘eus’ que se constituem e se alienam em torno dele podem se identificar, se reconhecer e desejar. Nossa questão se constitui em torno do entendimento do cinema erótico/pornográfico a partir de alguns momentos históricos, para pensarmos de que modo a constituição do desejo, da identificação e do reconhecimento podem ser atravessados pelo modo em que o prazer visual e a sexualidade são representados.

Após o estabelecimento da narrativa clássica hollywoodiana como padrão da linguagem fílmica, dominada pela indústria audiovisual e disseminada para qualquer produção, mesmo fora dos Estados Unidos, (Bordwell, 2005) os filmes continuam a provocar o prazer visual pautado no olhar masculino. As atrizes como ‘musas’ no cinema hegemônico produzidas pelo *star system*,<sup>12</sup> desde a inocência dos cachinhos dourados de Lilian Gish, passando pelos pecados das *vamps* como Theda Bara, do ‘it’ de Betty Lou, juventude divertida dos banhos nus dos anos 1920 de Clara Bow, o êxtase de Hedy Lamarr, as pernas das dançarinas de Can Can, a frieza mortal de Brigitte Helm, a trajetória angelical de Greta Garbo, os cabelos loiros de Jean Harlow, o sotaque sulista de Bette Davis, May West com sua sensualidade cômica por ser ‘fora do padrão’, a pureza de Shirley Temple, o alívio da guerra em Rita Hayworth, Elizabeth Taylor com o exotismo de Cleópatra, todas elas numa só com Marilyn Monroe, a cativante Sophia Loren, e a rebeldia de Brigitte Bardot. Partindo da carreira prodígio de Audrey Hepburn, até mesmo crianças são apontadas como musas e deusas do amor, sempre muito aplaudidas e cobiçadas, como demonstra o documentário de Saul J. Turell, *The Love Goddesses* (1965).

Todos estes nomes são exemplos de que o sexo e o erótico no cinema não estão presentes apenas no gênero pornográfico. Essas representações de atrizes ‘provocantes’ são aplaudidas e defendidas há muito tempo. Diante desta trajetória, atualmente vemos narrativas contra-hegemônicas que desafiam este olhar dominante do cinema, como é o caso do sufocante *Titane* (2021) de Julia Ducournau e do recente *Poor Things* (2023) de Yorgos Lanthimos. Ambos geraram debates acerca dos limites da nudez e do sexo das telas de cinema. *Titane* foi Vencedor da Palma de Ouro no Festival de Cannes e celebrado

12 Cf. Meneguello, Cristina. *Poeira de Estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

por diversos críticos internacionais, como *The New York Times*, *The Wall Street Journal*, e *The Guardian*, por exemplo,<sup>13</sup> apesar de ser um filme esteticamente bastante desafiador e desconfortável de horror corporal, humor cínico, trazendo diversos questionamentos das construções sociais de gênero, com debate sobre a transexualidade e a ciborguização. Por outro lado, *Poor Things*, que esbanjou cenários deslumbrantes, humor leve e sarcástico, debateu liberdades sexuais e relações de poder envolvendo gênero e machismo. Foi vencedor do Leão de Ouro de melhor filme no Festival de Cinema de Veneza, indicado a 7 categorias do Oscar e vencedor de 4, incluindo melhor atriz. Apesar de estas premiações significarem a valorização do filme pela academia, a produção causou muitas reações descontentes por conta de suas diversas cenas de nudez e sexo,<sup>14</sup> apesar de serem muito

13 Cf. Scott, A.O. ‘Titane’ Review: Auto Erotic: julia ducournau’s new film, a prizewinner at cannes, is a grisly, philosophical thriller that puts the pedal to the metal.. Julia Ducournau’s new film, a prizewinner at Cannes, is a grisly, philosophical thriller that puts the pedal to the metal.. 2021. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2021/09/30/movies/titane-review.html>. Acesso em: 09 abr. 2024.

Corrall, Cody. Julia Ducournau takes the wheel with Titane: it’s a ride worth taking’ if you can stomach it.. It’s a ride worth taking—if you can stomach it.. 2021. Disponível em: <https://chicagoreader.com/film/julia-ducournau-takes-the-wheel-with-titane/>. Acesso em: 09 abr. 2024.

Chang, Justin. ‘Titane’ review: A sexy and violent yet sweet Cannes winner. 2024. Disponível em: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2021-09-30/titane-review-julia-ducournau-palme-cannes-film-festival>. Acesso em: 09 abr. 2024.

Morgenstern, Joe. ‘Titane’ Review: Murder, She Did: a prodigiously predatory young woman comes up against the kindness of others in julia ducournau’s sumptuous second feature. A prodigiously predatory young woman comes up against the kindness of others in Julia Ducournau’s sumptuous second feature. 2021. Disponível em: <https://www.wsj.com/articles/titane-julia-ducournau-agathe-rouselle-vincent-lindon-11633037489>. Acesso em: 09 abr. 2024.

Hornaday, Ann. The Palme d’Or-winning ‘Titane’ wants to make you squirm. 2021. Disponível em: [https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/movies/titane-movie-review/2021/09/28/bed102ba-1ca3-11ec-8380-5fbadb43ef8\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/movies/titane-movie-review/2021/09/28/bed102ba-1ca3-11ec-8380-5fbadb43ef8_story.html). Acesso em: 09 abr. 2024.

Bradshaw, Peter. Titane review – freaky Cronenbergian body-horror show is a car crash. 2021. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2021/jul/14/titane-review-julia-ducournau>. Acesso em: 09 abr. 2024.

14 Cf. Seth, Radhika. The Vogue Review: Poor Things Is A Madcap Delight With A Dazzling Emma Stone Performance. Disponível em: <https://www.vogue.co.uk/article/poor-things-review>. Acesso em: 09 abr. 2024.

Macnab, Geoffrey. Poor Things review: Emma Stone has never been bolder than in this odd, surreal farce. 2024. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/poor-things-review-emma-stone-b2476603.html>. Acesso em: 09 abr. 2024.

Nishijima, Atsushi. Poor Things review: Emma Stone is ‘perfectly cast’ in this truly bizarre female Frankenstein story. 2023. Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20230901-poor-things-review-emma-stone-is-perfectly-cast-in-this-truly-bizarre-female-frankenstein-story>. Acesso em: 09 abr. 2024.

menos desconcertantes que o uso de *body horror* em *Titane*.

Contudo, não devemos com isso dar um ponto final para as diferenças de recepção destes filmes com uma simples comparação. Ainda assim, não podemos deixar de apontar as contradições, sempre presentes na sociedade quando se fala da indústria cultural, principalmente neste contexto de valorização do mercado das pautas sociais utilizadas em seu favor, tendo em vista que vendem bem e repercutem mais facilmente. É nítido com as reações à representação da jovem Bella Baxter em *Poor Things* indicam ainda grande resistência a figuras como esta, que sai em busca de liberdade sexual, estando desvinculada do aparato social que a envolve enquanto indivíduo oprimido e delimitado em papéis sociais específicos limitantes. Neste sentido, o olhar para Alexia/Adrien, protagonista de *Titane*, está muito mais ligado a um voyeurismo do desconforto, da busca por espiar a dor e o sofrimento da personagem em detrimento do alívio do espectador afastado. A sexualidade de Alexia não incomoda apesar de não ser heteronormativa justamente pelo espetáculo do exotismo, as transas com carros não passam de uma fantasia, nesse sentido. A ameaça do exemplo que Bella Baxter poderia dar às jovens mulheres, influenciando-as na busca pela liberdade sexual e desvencilhamento do poder masculino sobre elas é mais ameaçador que uma assassina em série ciborgue.

Portanto, a partir da representação de uma sexualidade de forma não hegemônica, encontrada nos exemplos acima citados, maneira a qual difere da maior parte da trajetória da história do cinema, constituída com base no *male gaze*, podemos observar a constituição de uma disputa na maneira de compreender o modo em que os discursos que giram em torno de uma identificação e de um reconhecimento são colocados. Desse modo, por meio da desconstrução do papel masculino como protagonista do prazer sexual, é possível observar a disponibilidade de outros recursos simbólicos que implicam em modos de constituição de um 'eu' e de sua sexualidade que não estejam associadas e alienadas exclusivamente a uma imagem que até então poderia ser entendida e lida como universal. Decorre disso, que as particularidades das elaborações desejantes que são atravessados pela linguagem cinematográfica se complexificam e diversificam, tanto em seu objeto, quanto em construção, a partir desse Outro, representado pela linguagem do cinema. Tal modo desafia a posição prevalente no campo social, causando um mal-estar associado, não às imagens representadas, mas à disputa pelo lugar de reconhecimento de um desejo que não esteja inscrito como submetido ao masculino cisheteronormativo.

---

Lodge, Guy. 'Poor Things' Review: Emma Stone and Yorgos Lanthimos Fly Their Freak Flags in a Delicious Coming-of-Age Story Like No Other. 2023. Disponível em: <https://variety.com/2023/film/festivals/poor-things-review-emma-stone-1235710477/>. Acesso em: 09 abr. 2024.

Assim, de maneira análoga, podemos observar como a forma hegemônica de representar a sexualidade e o protagonismo masculino por meio do cinema, tanto historicamente, quanto no contemporâneo, é importante para a constituição de uma centralidade do prazer sexual na figura do homem cis hétero. De tal forma que as narrativas cinematográficas que escapam dessa estrutura estabelecida simbolicamente de como o prazer deveria ser entendido e experimentado provocam desconforto e revolta de uma parcela considerável de seus espectadores, por promover outras maneiras de conceber o prazer sexual que não esteja associada exclusivamente ao prazer masculino, como pode ser visto nos exemplos acima citados. Tal disputa se faz importante, uma vez que o cinema é compreendido como um importante meio de vincular discursos simbólicos que operam nas formas que se pode compreender uma dialética de um reconhecimento e de constituição de um desejo.

O cinema, portanto, pode ser lido por meio do esquema óptico proposto por Lacan, representado como esse grande espelho com a figura de um Outro encarnada, o qual, em uma dialética do olhar, coloca os sujeitos que o presenciam em uma espécie de reflexão, fazendo alusão ao espelho, acerca de como pode ser experimentado o que se entende de uma identidade capaz de sentir prazer por meio do que se entende de uma sexualidade. Desse modo, pode-se considerar que há um corpo em um processo de constituição, assim como no esquema, que se dá em volta dos objetos de desejo, objetos esses que são atravessados pelo discurso cinematográfico e pela narrativa por ele construída. Assim, enquanto há um predomínio da centralidade cisheteromasculina e do prazer associado ao pênis e na ejaculação na historicidade cinematográfica, tal imagética transmitida atravessa as formas constituídas de como se entende o ato de transar e o ato de obtenção prazer sexual, moldando tais ações por meio de suas imagens. Ao mesmo tempo, a disputa desse lugar, a construção de outras formas de prazer e de outros sujeitos que tomam o lugar de protagonismo desse prazer, atravessam a constituição desses fazeres antes estabelecidos, de modo a propiciar no campo de disputa simbólica outros modos de existência acerca da relação com a sexualidade e com o prazer sexual.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os filmes erótico/pornográficos do primeiro cinema tinham foco na experimentação e na comicidade, ou seja, as cenas de sexo explícito não buscavam apenas a excitação para o prazer sexual, mas também o riso e a liberdade - muitas vezes opressora - de um ambiente ainda bastante anárquico, até a sua regulamentação e censura chegar, em concomitância com a intencionalidade do controle dos corpos pelos preceitos da moralidade burguesa. Dessa forma, compreendemos que a censura do sexo explícito das telas de exibição não

se deu pelo controle de alguma ameaça às violências possíveis geradas pela relação entre imagem e audiência, mas sim pela busca do controle institucional, capitalista e social da época.

Após esta virada de regulamentação e censura os filmes erótico/pornográficos passaram de seu caráter artesanal, experimental, diverso e cômico para chegar no foco da ejaculação masculina. As questões deste artigo nos levam a crer que o estabelecimento do *male gaze* gerou até os dias de hoje incômodo com o prazer feminino e contra-hegemônico no cinema contemporâneo, vide a forma com que filmes recentes, como foi o caso de *Poor Things*, serem mal recebidos por grande parte da crítica.

O público-alvo majoritário dos filmes pornô, seja no primeiro cinema, nos *stag films*, ou no pornô contemporâneo, é reservado aos homens. Já os outros filmes citados neste trabalho, têm como público-alvo principalmente mulheres. O ponto de vista destes filmes, principalmente nas sequências em que o ato sexual é representado, é justamente das protagonistas, que possuem interesses na experimentação das mais diversas formas de prazer sexual, o que antes não era possível, já que o foco era no prazer visual masculino, que não continha o prazer feminino em seu objetivo, mas sim seu foco era no pênis, seja pelo *meat shot* ou pelo *money shot*. O prazer visual em *Poor Things* e em *Titane* está na excitação e no gozo destas personagens, não havendo interesse narrativo ou visual no prazer do homem.

Apesar de a diferenciação histórica ser necessária em muitas análises que tratam de fontes tão longínquas temporalmente como os *stag films* e o cinema contemporâneo, por exemplo, não devemos cair na falsa argumentação de uma mentalidade ‘de seu tempo’, tendo em vista que houveram produções artísticas contra as relações de poder, como é o caso da diretora, roteirista, produtora e atriz Florence Lois Weber, que produziu 40 longas e 100 curtas. Lois Weber foi a primeira mulher a dirigir um longa-metragem, *O Mercador de Veneza* (1914). Também foi a primeira mulher a dirigir um estúdio de Hollywood, o *Lois Weber Productions*, de 1917. Ela não via o cinema como puro entretenimento<sup>15</sup>, mas como produção social. O primeiro nu frontal é de um filme de Lois Weber, *Hipócritas* (1915), feito como crítica às hipocrisias da Igreja Católica, e não simplesmente para o prazer do olhar masculino. Muitas das produções de Lois Weber indicam seus ideais, utilizando o cinema como arena de debate e espaço para pautar suas lutas. A pobreza urbana e a equidade salarial são representadas em *Shoes* (1916), por exemplo. Lois Weber também foi pioneira em técnicas formais, como na tela tríplica em *Suspense* (1913).

<sup>15</sup> Como foi o caso do amplamente citado D. W. Griffith, pioneiro na construção da dominante narrativa clássica hollywoodiana mediante o filme *O Nascimento de uma Nação* (1915), que trouxe à tona a KKK como salvadora da pátria estadunidense, mediante o rendimento das resistências de escravizados na Guerra de Secessão.

Assim, podemos compreender, a partir do cinema, processos de estabelecimento do desejo e da sexualidade e como eles são disputados no campo social, entendendo a linguagem cinematográfica como uma potente ferramenta artística e política, que pode reverberar em diversos contextos particulares e coletivos. Desse modo, o erótico/pornográfico se torna uma importante narrativa para a compreensão de tal processo histórico e social em disputa.

## BIBLIOGRAFIA

- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Senac, 2005. p. 277-302.
- COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro Cinema**: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue, 2005, pp.17-70.
- DWORKIN, Andrea Dworkin. **Pornography: Men Possessing Women**, New York: Plume, 1979.
- EIDELSZTEIN, Alfredo. **Modelos, esquemas e grafos no ensino de Lacan**. Tradução de José Luiz Caon. São Paulo: Toro Editora, 2018.
- EIDELSZTEIN, Alfredo. **Las estructuras clínicas a partir de Lacan**, volume 2 (4ª ed.). Buenos Aires: Letra viva, 2021.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13ª ed., Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FREUD, Sigmund. Projeto de uma psicologia científica. In: FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**, volume 1. Tradução de Luis Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- GARCIA, Luiz Fernando Botto. **O despertar do real: a invenção do objeto a**. Dissertação (Mestrado) - Curso de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- HOBBSAWM, Eric. **A Era do Capital (1848-1875)**. Tradução de Luciano Costa Neto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- KANT, Immanuel. **A crítica da razão pura**. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão (9ª ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2018.
- KENDRICK, Walter. **The Secret Museum: Pornography in Modern Culture**, California University Press, Berkeley, 1987.



- KOJÈVE, Alexandre. **Introdução à leitura de Hegel**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2002.
- LACAN, Jacques. **O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud**. Tradução de Betty Milan (3ª ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.
- LACAN, Jacques. **O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise**. Tradução de Marie Christine Laznik Penot (2ª ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1987.
- LACAN, Jacques. **O seminário, livro 7: a ética da psicanálise**. Tradução de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1988a.
- LACAN, Jacques. **O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Tradução de M.D. Magno (3ª ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1988b.
- LACAN, Jacques. **O seminário, livro 8: a transferência**. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1992.
- LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998a, p. 96-103.
- LACAN, Jacques. Formulações sobre a causalidade psíquica. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998b, p. 152-194.
- LACAN, Jacques. Observação sobre o relatório de Daniel Lagache. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998c, p. 653-691.
- LACAN, Jacques. Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998d, p. 807-842.
- LACAN, Jacques. **O seminário, livro 9: a identificação**. Tradução de Ivan Corrêa e Marcos Bagno. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2003.
- LACAN, Jacques. **O seminário, livro 10: a angústia**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.
- LACAN, Jacques. **O seminário, livro 20: encore**. Tradução de Analucia Teixeira Ribeiro. Rio de Janeiro: Escola Letra Freudiana, 2010.
- LACAN, Jacques. **O seminário, livro 19: ...ou pior**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2012.
- LAGNY, Michele. **Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica**. Barcelona: Bosch, 1997.
- LE GAUFEY, Guy. **O não-todo de Lacan: consistência lógica, consequências clínicas**. Tradução de Paulo Rona. São Paulo: Scriptorium, 2015.
- MACKINNON, Catherine. **Only Words**. Cambridge: Harvard University, 1993.

- MASCARELLO, Fernando (Org). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus Editora, 2006.
- MULVEY, Laura. Afterthoughts on «Visual Pleasure and Narrative Cinema» inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946). In: EASTHOPE, Antony (Org). **Contemporary Film Theory**. Longman, 1993. p. 125-134.
- MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: BRAUDY, L.; COHEN, M. (Orgs). **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York & Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 746-757.
- PRECIADO, Paul. Museu, lixo urbano e pornografia. Tradução de Bryan Axt Correio. **Periódicus**, Salvador, n. 8, v. 1, nov. 2017-abr. 2018.
- WILLIAMS, Linda. **Hardcore: power, pleasure, and the frenzy of the visible**. Califórnia: University of California Press, 1991.