

Screening Sex*

Revelando e dissimulando o sexo

Linda Williams**

Resumo

Neste texto, procura-se contar a história da exibição do sexo em filmes majoritariamente produzidos nos Estados Unidos no período de quase um século. Ao se perguntar quando, porque e como os Estados Unidos se transformaram de uma cultura que não exibia o sexo em uma que o exhibe, a autora insiste no duplo significado do verbo *screen* (tanto como uma revelação quanto uma dissimulação). Exibir é revelar em uma tela. Mas um segundo e igualmente importante significado, como diz o dicionário é “proteger ou esconder atrás de uma tela”. Os filmes tanto revelam como escondem. O artigo analisa a forma como mudanças sociais ocorridas nos Estados Unidos, como, por exemplo, a *Revolução sexual* dos anos 60 e novas visões a respeito da sexualidade, possibilitaram novas maneiras de representação do sexo no cinema, reorganizando a relação entre o público e o privado. O artigo se pergunta também sobre como nossos corpos e sentidos reagem ao encontro com o sexo na tela, introduzindo a ideia de “saber carnal” (*carnal knowledge*).

Palavras-chave: Sexo, Cinema, Pornografia.

* Williams, Linda. Introduction. In: Williams, Linda. *Screening Sex*. Durham/London, Duke University Press, 2008, pp.1-24. All rights reserved. Reprinted by permission of the publisher. www.dukeupress.edu. [Tradução: Cecilia Holtermann]. O comitê editorial do *cadernos pagu* agradece as autorizações da autora e da editora para publicar este capítulo do livro.

** Linda Williams é professora de Retórica e Film Studies da Universidade da Califórnia, Berkeley. lwillie@berkeley.edu

Screening Sex

Abstract

In this paper, we try to tell the history of the exhibition of sex in movies mainly produced in the United States in almost a century. Asking when, why and how the United States became – from a culture that did not exhibit sex – into a culture that exhibits it, the author insists in the double sense of the verb to screen (as both a revelation and a dissimulation). To exhibit is to reveal in a screen. But another, and important, sense, as says the dictionary, is “to protect or hide behind a screen”. Movies show as well as they reveal. The paper analyzes the way social change in the United States, for example the sexual revolution of the sixties and new views on sexuality allowed new ways of representing sex in the movies, creating a new relation between public and private. The paper also asks how our bodies and senses react to sex in the screen, introducing the idea of “carnal knowledge”.

Key Words: Sex, Movies, Pornography.

Apresentação

Este livro trata de um paradoxo básico do cinema: por um lado examinamos cuidadosamente as imagens para nos perdermos vicariamente no mundo mais amplo, mais glamuroso, mais vívido que vemos e ouvimos na tela; por outro examinamos as imagens que se movem para re-encontrar nossa própria sensualidade imediata neste mundo vívido. Muito já foi escrito a respeito da maneira como nos perdemos ou nos identificamos com essas imagens gloriosas, ampliadas dos corpos humanos em movimento na tela ‘prateada’; muito menos foi dito a respeito das maneiras pelas quais re-encontramos nossos próprios corpos e nossa sensualidade nesse processo. Ainda que recentemente tenha-se tornado possível falar dos prazeres sensuais da corporificação da imagem e do choque das ‘atrações’ cinemáticas, não tem sido fácil compreender a experiência sensual do cinema fora dos parâmetros, frequentemente grosseiros, do vocabulário do choque e da sensação. Esse tem sido particularmente o caso quando o choque e a sensação são causados por imagens de sexo.

Os filmes mexem conosco, com freqüência de uma maneira poderosa. O sexo no cinema é especialmente volátil: ele pode excitar, fascinar, desgostar, chatear, instruir e incitar. No entanto, eles também nos distanciam da experiência próxima, imediata, de tocar e sentir com nossos próprios corpos, ao mesmo tempo em que nos trazem de volta aos sentimentos desses mesmos corpos. Creio que essa é uma das razões pelas quais pouco tem sido dito que seja inteligente a respeito da experiência sexual dos filmes para além de observações sobre a natureza voyeurística suspeita dessa mídia e da implícita excitação que os voyeurs procuram.

Diferentemente dos romances, que começaram a descrever atos sexuais explícitos nos anos 1920 através de escritores modernistas tão expressivos como James Joyce e D.H. Lawrence (e que continuaram a fazê-lo na ficção, por exemplo, de Henri Miller, John Updike, Philip Roth, Ian McEwan e Toni Morrison), os filmes norte-americanos passaram pelo que vou chamar de uma

longa adolescência. Durante essa prolongada adolescência, os fatos carnavais da vida foram cuidadosamente – por vezes absurdamente – eclipsados, mas também, como resultado, criaram muita curiosidade. Apenas a partir dos anos 1960, o sexo deixou de ser a energia oficialmente não mencionável, invisível, do muito que nos atrai no cinema.

Ao passo que até então, uma mirada ardente e um beijo seguido por uma lenta dissolução da cena costumavam ser todo o sexo a ser visto, desde os anos 1960 as audiências norte-americanas começaram a esperar aprender no cinema alguma coisa sobre a qualidade e o tipo de sexo que os personagens vivenciam – fosse simulado ou real, heterossexual ou homossexual, pesado ou leve, prolongado ou rápido. Assim, talvez não seja de surpreender que uma das questões que aparecem nos sites de encontros da internet seja a de mencionar a cena favorita de sexo de cada um. Atualmente acreditamos que saber o tipo de sexo que a pessoa gosta de observar é uma pista para saber o tipo de amante que ele ou ela gostariam de ter ou gostariam de ser.

Ao perguntar quando, porque e como os Estados Unidos se transformaram de uma cultura que não exibia o sexo em uma que o exhibe, vou insistir no duplo significado do verbo *exibir*, examinar [screen] tanto como uma revelação quanto como uma dissimulação. *Exibir* é revelar em uma tela. Mas um segundo e igualmente importante significado, como diz o dicionário é “proteger ou esconder atrás de uma tela”. Os filmes tanto revelam como escondem. Se a história do cinema é a de uma tendência geral para a revelação de uma imaginação cada vez mais explícita do sexo, devemos manter a ênfase em imaginação. Essa história nunca é uma questão de progresso teleológico em direção a uma visão final e clara sobre ‘isso’, como se isso fosse pré-existente e fosse apenas preciso expô-lo. Sexo é um ato e a maior ou menor parte ‘disto’ pode ser revelada, mas, como veremos, não é uma verdade estável que as câmeras e os microfones ‘apanham’, ou não apanham. É um ato construído, mediado, atuado, e cada

revelação é também uma dissimulação que deve algo à imaginação.

De modo a apresentar o conjunto de filmes aqui discutidos, consideremos dois exemplos diametralmente opostos de filmes populares desde 2005. O primeiro pode ser considerado casto, o segundo lascivo, mas o estatuto de cada um é apenas relativo na comparação entre ambos. A última tomada da última versão cinematográfica de *Orgulho e Preconceito*, baseado no romance de Jane Austen (diretor Joe Wright) mostra uma cena que Austen nunca escreveu – os recém casados Elizabeth e Darcy, presumivelmente em sua lua de mel, olhando para um lago, de uma sacada. Ela está vestida com um chambre, ele está em mangas de camisa e bermudas, sem meias. A câmera se move lentamente até enquadrar apenas o casal olhando a água. Darcy está em pé e Elizabeth sentada. No início de um longo e lento movimento da câmera, Elizabeth acaricia a perna nua de Darcy. Esse gesto, como toda a cena, com seu ar de intimidade relaxada pós relações sexuais, é impensável em Austen. Quando a câmera se aproxima, Darcy se ajoelha em frente de Elizabeth e lhe pergunta como deve chamá-la agora que estão casados. A resposta brincalhona de Elizabeth é que ele deve chamá-la de Senhora Darcy “quando você estiver completamente, perfeitamente e incandescentemente feliz”. Olhando-a de perfil, Darcy pergunta, “como você está nessa noite, senhora Darcy?” Ele repete esse nome cada vez que dá um beijo carinhoso em sua testa, numa das faces, no nariz e na outra face. Finalmente, quando a câmera se move e o casal está frente a frente num perfeito perfil, eles se beijam com os lábios levemente abertos. Durante dois segundos o beijo se mantém e a música entra. Corte para os créditos e a música continua.

Nesse beijo incompleto está a essência do romance dos filmes – um romance estabelecido nas telas a partir de muitos detalhes explícitos de atos sexuais efetivos. Um filme de Jane Austen não seria um filme de Jane Austen se a câmera permanecesse nesse beijo um segundo a mais. De fato, alguns

puristas poderiam dizer que a luxúria de um casal gozando sua apreciação física um do outro, estabelecendo os termos e a linguagem de uma nova intimidade, é anátema ao mundo de Jane Austen e que a cena foi muito longe. De muitos modos esse beijo se assemelha aos beijos desde a era em que um beijo era tudo o que se via de sexo nos filmes de Hollywood. Mas não é o mesmo, já que esta versão de *Orgulho e Preconceito* reinventa a forma do beijo romântico para uma nova era de filmes nos quais se supõe que a audiência conheça os detalhes físicos do que se segue a ele. Diferentemente dos beijos da era do Código de Produção, esse beijo se banha na aura de antecipação do sexo que está por vir ou até – conforme implícito naquela carícia na perna – do sexo que já ocorreu. É uma cena adulta de sexo, ainda que seja classificada como PG e ainda que mostre apenas o início de um beijo e esconda muitos dos detalhes físicos do sexo que, não obstante, se sabe que o casal aprecia.¹

Vejam agora um filme do mesmo ano, classificado como X. *Piratas* (diretor Joone) foi anunciado como o filme pornô mais caro de todos os tempos e representa uma derivação irreverente e carinhosa da franquia *Piratas do Caribe*. Se ele não substituiu inteiramente as espadas pelo sexo, *Piratas* não obstante está determinado a revelar o que *Orgulho e Preconceito* esconde. Numa das cenas, o ingênuo capitão de um veleiro lê em sua cabine, imaginando o que sua primeira ajudante estará fazendo para manter o espírito de sua tripulação: eventualmente ampliando suas ‘habilidades orais’? Corte para a primeira ajudante praticando felação com um membro da tripulação. A primeira ajudante tem o corpo patenteado do corpo feminino pornô, completo com seios amplos, cintura fina e cabelos longos e tingidos de louro. O membro da tripulação tem o corpo masculino patenteado completo, com grandes urinadas e um pênis grande e

¹ NT: *Motion Picture Production Code* – código de valores da indústria do cinema que regia as cenas dos filmes entre os anos 1930 e 1960, censurando o que se afastavam dele. PG – Parental Guidance Suggested (sugere-se orientação dos pais). X- classificação dos filmes pornográficos.

frequentemente ereto. Apesar de haver cortes na cena, elas funcionam mais para esconder os modos como o casal troca de posição do que para esconder o sexo explícito. O sexo em si mesmo é exibido de modo a ter um máximo de visibilidade em cada momento: felacio, cunilingus num púbis depilado, e penetração, concluídos pelo 'money shot' convencional da ejaculação no rosto da mulher. Numa cena mais adiante, dois outros personagens, numa repetição típica do gênero, exibem um encontro sexual semelhante, este melhor iluminado e mostrando uma penetração mais visível na qual o púbis depilado mostra-se para a câmera de modo a revelar mais claramente a ação de entrada e saída.

Orgulho e Preconceito foi um filme de prestígio, exibido em telas grandes e favoravelmente recebido pela crítica. *Piratas* também foi um filme de prestígio. Foi agressivamente comercializado e orgulhosamente exibiu um conjunto de efeitos especiais. No entanto, foi diretamente produzido para DVD e as telas grandes nas quais foi exibido eram os sistemas domésticos de grande porte. Seus elaborados efeitos especiais chamaram ainda mais a atenção para tudo que ele deixava a desejar como um filme 'real': atuação horrível, trechos mal pronunciados, tatuagens anacrônicas nas mulheres artistas. Ao passo que os filmes PG escondem o sexo e tratam o beijo apenas como uma entrada ao que não será revelado, os filmes X revelam o funcionamento e a hidráulica do sexo. Ao passo que o primeiro filme trata apenas da antecipação e não completa o ato sexual que iniciou antes de seu final, o segundo só trata do clímax da liberação sexual e seus beijos são principalmente genitais. Não cito esses dois exemplos para mostrar o fracasso ou o mau gosto do filme que revela o máximo ou do seu contrário, o máximo de dissimulação. Ambos os pólos desse continuum existem nas imagens do cinema hoje e ambos ocupam uma posição na história do sexo no cinema que quero contar.

A questão é como os filmes chegaram a esse ponto, não apenas desses dois exemplos, convenientemente opostos, de

exibição e dissimulação do sexo, mas de exemplos de filmes que exibem expressiva ou simuladamente o sexo em cinemas de arte, nos filmes comerciais, nos filmes adultos, exibidos hoje nas telas grandes e pequenas? Qual é a história da imaginação áudio visual do sexo na transição de uma era da ignorância oficial para uma que reconhece de maneira mais direta, ainda que representada de modo variável, o conhecimento carnal?

Raymond Williams, escrevendo há um quarto de século atrás, a respeito da televisão, observava que uma das características únicas da sociedade industrial avançada é que o drama tornou-se uma parte tão intrínseca da vida cotidiana que a quantidade pode ter efetuado uma mudança qualitativa: “É claro que assistir a simulações dramáticas de um amplo espectro de experiência é hoje uma parte essencial de nosso padrão cultural moderno” (Williams, 1975:59). Se vale a pena refletir sobre a observação de Williams sobre a natureza vicária de boa parte de nossa experiência dramática – ele diz, por exemplo, que as pessoas gastam mais tempo assistindo a dramas do que se engajando nas funções biológicas básicas de preparar a comida e comer – o que podemos dizer sobre o fato de que muitos de nós gastam mais tempo assistindo sexo do que praticando-o? Os atos sexuais – tanto explícitos, como na pornografia, quanto simulados, como na maior parte dos filmes comerciais e de televisão – não apenas impregnaram os dramas que nós assistimos cada vez mais, mas também se tornaram, para adaptar Williams, significativamente qualitativos do modo como aprendemos e vivemos nossa própria sexualidade.

Imagens em movimento são certamente a educação sexual mais poderosa que a maior parte de nós vai receber. Mas essa pedagogia, ainda que significativa enquanto tal, também sempre foi algo mais da simples lição de como ‘fazer isso’. Mesmo que vivamos nossa vida sem nunca ‘ter’ sexo, aprendemos a apreciar e a gostar de certas maneiras sexuais de ser, certas formas de excitação (leves ou pesadas), observando os contatos sexuais mediados de outros, sejam eles olhares ardentes, beijos, formas

mais explícitas de fricção ou cenários complexos de poder, abjeção e necessidade. É essa experiência vicária, de segunda ordem, do sexo na tela que instiga este livro. Qual é o significado preciso de agora termos um lugar para assistir às exibições mais sutis ou mais abertas de paixão, desejo, humilhação, e até amor? Que mudanças ocorreram desde que Thomas Edison foi o primeiro a filmar um beijo em 1896? Como nós exibíamos o sexo então e como o fazemos hoje? Como nos acostumamos com vários espetáculos de sexo? Se, como Guy Debord (1983:7) observou, “O espetáculo não é uma coleção de imagens, mas uma relação social ente pessoas, mediadas por imagens”, que tipo de relação social se estabeleceu entre as audiências que aprenderam a sentar juntas no escuro para observar essas relações tão íntimas. Qual é, em outras palavras, a história da exibição do sexo nas telas?

Existem várias pesquisas a respeito dos efeitos sociais do fim da censura e do aumento de representações mais explícitas (particularmente na forma de observações a respeito da definição de obscenidade ou do fim do Código de Produção). Mas tais observações frequentemente não nos deixaram ver os tipos de conhecimento carnal mediado que existem nas telas norte-americanas. E, com frequência, nos impediram de compreender o apelo carnal aos sentidos como algo interno, e não além das fronteiras. Os historiadores do cinema nos contaram uma interessante história sobre a ascensão e queda do Código de Produção de Hollywood da instituição de novos tipos de regulamentos, mas não nos contaram a história da observação do sexo nas telas como uma história sobre a relação entre revelar e esconder.

Screening Sex trata das maneiras pelas quais os atos sexuais chegaram aos nossos filmes. E pergunta sobre a natureza dessa experiência sócio-sexual vicária quando os filmes começam a revelar mais sexo. Quando, porque e como as imagens que se movem na tela grande, e eventualmente nas telas pequenas em casa ou nas telas móveis, passaram a mostrar atos sexuais e cenas sexuais que eram tabu? Como foi, por exemplo, que as narrativas cinematográficas passaram a girar em torno de tais assuntos, sobre

se os personagens tinham ou não orgasmos, ou sobre as especificidades do sexo genital oral ou anal entre pessoas de raças diferentes ou entre pessoas do mesmo sexo? Este livro não se desculpa por sua curiosidade em relação aquelas ‘partes sujas’ num videotape ou DVD alugado que frequentemente travam ou quebram por terem sido tantas vezes repassadas. Deixar de lado essas ‘partes sujas’ como gratuitas – e não como parte da história cultural do cinema – é deixar de escrever a história formal e cultural desses filmes emocionantes nos quais elas foram com frequência as mais emocionantes. É também vincular as representações de sexo que nos emocionam aos conceitos legais de luxúria. Em ambos os casos, as representações sexuais são vistas como excessivas em relação ao que deveria ser permitido.

Ao longo do livro vou argumentar que, não obstante as decisões da Suprema Corte, a luxúria sempre foi uma razão importante no interesse pelo cinema. Refletir sobre a história da representação sexual na cultura norte-americana desde a invenção das tecnologias de imagens que se movem, é reconhecer o quão notável foi a passagem de atos que já foram considerados obscenos (literalmente, fora de cena), porque tinham a capacidade de excitar passaram a surgir “em cena” (Williams, 1999:281; 2004:3). Uso a expressão *em/cena* para descrever a maneira pela qual as discussões e representações antes consideradas obscenas – como o corte de uma cena forte facilmente excluída do espaço público, supostamente decente – proliferaram insistentemente, e não apenas no âmbito da pornografia.

Na presença permanente e quase ubíqua de muitos tipos diferentes, audíveis e visíveis, de atos e cenas sexuais, deveríamos deixar de lado argumentos fúteis a respeito da definição de obsceno. Deveríamos, antes, refletir sobre a dialética entre o revelado e escondido que opera em qualquer momento dado na história das imagens sexuais que se movem. É uma perda de tempo continuar a culpar o aumento da pornografia pela crescente sexualização de todos os aspectos da vida norte-americana. A atual influência constante da pornografia deve ser vista mais como

parte de uma proliferação muito mais ampla de todas as maneiras de exibição do sexo, de beijos castos a penetrações mais expressivas e frenéticas. E essa proliferação de imagens sexuais em movimento não pode ser compreendida a não ser como parte de uma história social e cultural do sexo.

Revolução sexual

De todas as revoluções sociais e políticas, prometidas ou buscadas nas eras tumultuadas do final dos anos 60 e 70, a revolução sexual foi a que, afinal, teve a melhor sorte. A revolução sexual dos anos 60 é inseparável dos objetivos mais amplos de uma atividade contracultural que permeava tudo – contra a guerra, contra o racismo, contra o capitalismo e, eventualmente contra o patriarcalismo. Olhando para trás, no entanto, podemos discernir uma linha nítida de mudança demográfica, cultural e tecnológica que pode ser chamada de revolução sexual e que atingiu uma espécie de clímax no final dos anos 60, ainda que reverberasse sobre a década seguinte. Essa revolução se sobrepôs ao crescimento do feminismo e esteve inseparável dele, à redução – não ao término – da dupla moral sexual, e à emergência de comunidades gays e lésbicas. Alimentando essa revolução havia uma geração anterior de pesquisadores sexuais: Wilhelm Reich, que primeiro cunhou o termo *revolução sexual* nos anos 30 e cujas teorias sobre a liberação da energia sexual no orgasmo foram influentes; Alfred Kinsey, cujas tabulações quantitativas do orgasmo e a “descoberta” de experiências homossexuais razoavelmente espalhadas socialmente o levaram a definir um continuum mais fluido entre os atos homossexuais e heterossexuais no final dos anos 40 e inícios dos 50; e, a partir de 1966, William Masters e Virginia Johnson que, em *A resposta sexual humana* usaram as observações clínicas de casais fazendo sexo para revolucionar a compreensão do orgasmo feminino como múltiplo e, num desafio direto a Freud, como mais apoiado no clitóris do que na vagina. Quase imediatamente, as feministas

começaram a interpretar o significado dessas pesquisas em relação ao falocentrismo das ideias prévias sobre a sexualidade.

Como Jeffrey Escoffier observa, outro fator no conjunto de questões difíceis sobre a revolução sexual foram as batalhas a respeito da obscenidade e da pornografia numa série de julgamentos que ampliavam a proteção da Primeira Emenda [que garante a liberdade de expressão] à literatura e ao discurso nos anos 50 e, eventualmente, aos filmes, no início dos anos 70.²

Aqui temos, então, uma maneira de mensurar as grandes mudanças trazidas pela revolução sexual: nos Estados Unidos dos anos 60, o aborto, o controle da natalidade fora do casamento e a exibição de filmes pornográficos eram, todos, oficialmente tabu. Se ocorriam, ocorriam de maneira ilícita e resguardada. Fossem quais fossem as relações sexuais que as pessoas mantinham, havia, como disseram os sociólogos Kristin Luker (2006) e Anthony Gidens (1992), e os historiadores Hohn D'Emilio e Estelle Freedman (1988), uma concordância frouxa de que a intimidade sexual era uma questão privada, e melhor seria relegá-la ao leito conjugal. No entanto, essa arena protegida logo começou a passar por mudanças, em parte graças ao novo caso do controle da natalidade pelas mulheres. Ainda que não possamos atribuir a revolução sexual a algo tão simples como a nova tecnologia da 'pílula', não há como negar que, pelo menos para heterossexuais, a liberdade relativa das consequências reprodutivas das relações sexuais tornou possíveis novas maneiras de comportamento sexual.

Quando comecei a usar pílulas anti-concepcionais no meu segundo ano na universidade, em 1966, eu as escondia num estojo vazio de batom para protegê-las dos olhos perscrutadores de minha mãe cada vez que ia passar o verão com minha família. Todas as manhãs, escondida no banheiro, eu me engajava num ritual elaborado de pegar a pílula no seu esconderijo e cuidadosamente anotar a data num calendário minúsculo, feito à

² Ver a introdução de Scoffier à sua excelente antologia de documentos. *Sexual Revolution*, pp.xi-xxxvi.

mão, preparado para cada mês. Logo depois, quando comecei a ter uma relação sexual em 1967, minha mãe me definiu como uma decaída, perdida. As pesquisas mostram que até 1969, sete em cada dez americanos ainda se opunham ao sexo fora do casamento. Eu era julgada então, e não só por minha mãe, como sendo parte de uma minoria boêmia, fora de sincronia com a moralidade sexual vigente. Mas, em 1973, apenas seis anos depois, passei a fazer parte de uma maioria. Naquele ano, apenas 48 por cento dos pesquisados se opunham ao sexo fora do casamento (Luker, 2006:76-77).

Alguma coisa tinha radicalmente mudado entre 1969 e 1973. Fazer amor era, para muitos da minha geração, também uma maneira de se opor à guerra; uma mulher “decaída” como eu podia re-erguer-se; os abortos eram legalmente permitidos depois do caso de Roe X Wade, em 1973, e não mais deixavam um estigma indelével; o controle da natalidade era legal, e pílulas e camisinhas eram facilmente acessíveis, mesmo para adolescentes. Quando as atitudes e os comportamentos mudam tão radicalmente em tempo tão curto, o termo *revolução* parece adequado, ainda que as promessas utópicas extremas de amor livre ou da substituição da guerra pelo amor fossem mais fáceis de dizer do que de fazer. Alguns observaram que uma revolução sexual anterior já tinha ocorrido na virada do século, quando Edison estava aperfeiçoando seu cinetoscópio e filmando o primeiro beijo no cinema. Essa alteração inicial nas relações sexuais deslocou a reprodução de seu papel central original na sexualidade humana, permitindo que o prazer sexual se tornasse por si só um valor no casamento. No entanto, ela não pôs em questão o casamento ou as relações de poder fundamentais entre os sexos. Foi por terem posto em questão a qualidade e o tipo de relações sexuais – além do fato de que elas foram colocadas

em/cena para serem observadas – o que tornou as mudanças começadas no final dos anos 60 tão revolucionárias.³

Mesmo se considerarmos os debates sobre a pornografia que assolaram o feminismo uma década mais tarde como um passo atrás do abraço do ‘amor livre’ nunca exatamente realizado, e mesmo se reconhecermos que a revolução sexual nunca significou um progresso continuado em direção à liberdade sexual, não há como negar a nova, pública, preeminência do sexo, fosse ela aplaudida ou condenada em sua proliferação na forma de atos sexuais visíveis. Começando nos anos 70, fervorosos debates sobre a natureza e a função da pornografia, que recém emergia baseada na fotografia (revistas e filmes), ocorreram no âmbito do feminismo. Houve uma leva de discussões ‘a favor’ e ‘contra’, mas nenhum dos lados do debate poderia ocorrer sem uma descrição ou citação explícita sem precedentes. As feministas de ambos os lados argumentavam a respeito do significado de posições sexuais específicas – quem estava por cima, quem estava por baixo, quem era ativo, quem era passivo?

Homens e mulheres, heterossexuais e gays, velhos e jovens, alguns falando mais a respeito de poder, outros mais a respeito de prazer, eram todos compelidos a “falar de sexo”, o que não é o mesmo que falar “sobre” isso. Falar sobre o sexo supõe um objeto estável de investigação, falar de sexo implica em que as próprias formas de falar partem das construções discursivas de sexo e discursos sobre a sexualidade proliferaram exponencialmente no âmbito de intensas guerras de sexo e de debates sobre a pornografia.⁴ Meu livro de 1989 sobre a pornografia *hard core*

³ Ver a discussão de Kristin Luker sobre a diferença entre essas revoluções (Luker, 2006:37-79).

⁴ Em *Hard Core*, interpretei a emergência da pornografia pesada no início dos anos 70 como parte do fenômeno descrito por Michel Foucault (1978): uma “nova e imensa curiosidade histórica sobre o sexo, inclinada a questioná-lo, com um desejo insaciável de ouvi-lo falar...” A questão para Foucault é que o sexo é uma construção discursiva muito mais do que um objeto pré-existente Williams (1999:2).

(explícita/pesada) resultou diretamente desses debates e de uma revolução sexual que tornou possível um interesse feminista na pornografia. Este livro tem pouco interesse em revisitar esses debates e nenhum interesse em fazer a crônica dos supostos riscos da pornografia – pelo menos não como um fenômeno isolado e não relacionado com outras tradições das imagens em movimento. No entanto, supõe que uma revolução sexual (com os fluxos e refluxos que ocorrem em todas as revoluções) ocorreu e que uma intensificação da observação do sexo é um de seus efeitos mais importantes e menos estudados. A revolução, em outras palavras, tornou-se manifesta, como Eric Schaefer observou, como uma revolução na mídia.⁵ Assim, enquanto as práticas sexuais individuais foram sem dúvida afetadas pela revolução sexual – como o meu próprio uso subreptício das pílulas de controle da natalidade mostra – meu interesse nesse estudo não é tanto refletir sobre como os comportamentos mudaram, mas sobre como os filmes mudaram.

Quando os filmes começaram a mostrar mais sexo do que antes, uma reorganização fundamental da relação entre o público e o privado ocorreu. Uma das palavras de ordem do feminismo era que “o pessoal é político”, com o que minha geração queria dizer que muitas práticas íntimas e consideradas privadas mereciam ser discutidas em público. A antropóloga feminista Susan Gal (2002:78) escreveu:

Atitudes como o espancamento de esposas, que eram consideradas como do âmbito privado há algumas décadas atrás, são hoje objeto de legislação pública em todo o mundo; por outro lado, a atividade sexual consensual entre

⁵ Eric Schaefer usa este argumento em seu livro, a sair, *Massacre of Pleasure: A history of Sexploitation Film, 1960-1970*. Agradeço a Schaefer por ter me comunicado um texto não publicado que é parte desse manuscrito. Conferência não publicada, apresentada na Society for Cinema and Media Studies, março de 2007.

adultos, que já foi objeto de proibições legais (por exemplo, o sexo gay) é hoje um assunto privado em muitos lugares.

Não se trata de que o que era privado simplesmente tenha se tornado público, mas como disse a historiadora Joan Landes, que “a linha entre o público e o privado está sendo constantemente renegociada”.⁶ As representações cinemáticas do sexo que se tornaram públicas no final dos anos 60 e início dos anos 70 refletiam revoluções nas atitudes sexuais e elas próprias moldaram nossa experiência das relações sexuais. Mas essa nova publicidade do sexo ocorreu numa época na qual a própria idéia de direito à privacidade sobre as questões sexuais e reprodutivas também estava se ampliando. Por exemplo, foi só em 1965 que a decisão da Suprema Corte sobre o caso *Griswold X Connecticut*, que derrubou uma lei de Connecticut que proibia o uso de contraceptivos, que um “direito à privacidade” começou a ser articulado como um direito constitucional.⁷ Assim, não é acidental que a “publicação” do sexo discutida nesse livro tenha emergido ao mesmo tempo em que a ideia de direito à privacidade. Noções de publicidade e privacidade foram debatidas muitos anos depois nos debates sobre a campanha de publicidade em torno do filme *O segredo de Brokeback Mountain*, de Ang Lee. Ao invés de uma marcha direta em direção às exposições cada vez maiores de tudo o que fosse sexual, o que vemos, especialmente no período agudo da revolução sexual e em suas reverberações mais adiante, é uma tensão dinâmica entre as duas categorias que se mostraram essenciais para a análise deste livro: por um lado, revelação, e por outro, um novo direito recentemente descoberto sobre o

⁶ Citada em Susan Gal (2002:79).

⁷ O termo de Stefano Scoglio em *Transforming Privacy: the Transpersonal Philosophy of Rights* é “direito à sombra da privacidade” (p. 138). Na decisão sobre o caso *Griswold*, o juiz William O. Douglas, em um argumento famoso, observou que “zonas de privacidade estão presentes como penumbras não apenas na Primeira Emenda, mas também na Terceira, na Quarta, na Quinta e na Nona.” Citado em Schaefer, texto de conferência não publicado.

ocultamento. É por essa razão que os primeiros quatro capítulos dos oito deste livro se concentram no final dos anos 60 e nos anos 70, período de maior desestabilização e renegociação do público e do privado. Nesse período, as convenções de representação do sexo nas imagens que se movem tornaram-se estabelecidas para o mundo no qual ainda vivemos.

Uma ampla gama de opções sexuais, de maneiras de ser sexual, surgiu assim na esteira da revolução sexual, ainda que as feministas tenham se engajado numa crítica importante dos limites dessas opções para as mulheres. A história aqui contada não será, assim, a de uma marcha triunfante em direção a uma liberdade sexual sem limites, já que, com a revolução sexual, chegou também uma ampliação da disciplina sexual – um controle e monitoramento maiores do corpo sexual, sobre o qual esperávamos ver, ouvir e saber mais a respeito. Seria, assim, um erro grave delinear a história da observação do sexo como uma simples ampliação do explícito. Tal relato não seria realista sobre o que é histórica e visceralmente estranho e intratável a respeito do sexo – as muitas maneiras pelas quais ele não se submete ao visual e auditivamente explícito, suas incoerências e seus enigmas intrigantes.

Um efeito importante da revolução sexual foi o de que não é mais possível assinalar a ‘norma’ do sexo de penetração genital heterossexual (coito – como este termo soa estranho agora) como uma definição de sexo. O coito tornou-se um entre muitos atos das variações do sexo heterossexual e homossexual, tais como sexo anal, felacio, cunilingus, e grandes variedades de fetichismo e sadomasoquismo e confunde a própria ideia do que chamo “perseguinto todos os caminhos”. A crescente visibilidade ou inferência da ampla variação de atos sexuais – sejam sugeridos, simulados, ou exibidos como reais nas pornografias *hard core* –

complicaram a noção de sexo como uma verdade singular e visível que se reconhece quando se vê.⁸

Teoria sexual

Se, como diz Michel Foucault, as sexualidades são histórica e sexualmente construídas, se a procriação, na esteira da revolução sexual, é cada vez menos o objetivo ostensivo da maior parte dos atos sexuais, e se o próprio sexo tem sido reconhecido como um tema de muitas e variadas perversões, então, simplesmente fazer a crônica da exibição do sexo como uma progressão de menor a maior explicitação, quando várias censuras foram sendo abandonadas, não será suficiente. O sexo exibido nas telas desde os anos 60 tornou-se mais expressivo sob certos aspectos, mas tornou-se também mais heterogêneo e teoricamente esquivo – observe-se a controvérsia a respeito da negação do ex-presidente Bill Clinton sobre ter tido “relações sexuais com essa mulher”, o que não era simplesmente uma mentira, mas que aos olhos de muitos também girava em torno da questão de se felício é um ato sexual.⁹

As excelentes percepções de Foucault a respeito das construções históricas da sexualidade através do discurso são incorporadas neste livro. No primeiro volume de sua *História da Sexualidade*, escrito em 1978, no período histórico que poderia ser visto como o final da revolução sexual, Foucault entende a sexualidade não como uma força da libido a ser reprimida ou liberada, mas como uma forma discursiva que entrelaça poder, saber e prazer. A proposta de sua história da sexualidade, nunca escrita como esboçada naquele volume, seria uma história da proliferação dos discursos sobre a sexualidade centrados em

⁸ Evoco aqui a famosa não definição do juiz Potter Stewart da Suprema Corte sobre a pornografia: “Não sei o que é, mas a reconheço quando a vejo.” Como a pornografia, a obscenidade prova ser algo intangível.

⁹ Ver a excelente discussão sobre esse ato sexual específico em Sasha Torres (2001:111).

figuras historicamente emergentes: a mulher histérica, a criança que se masturba, o casal maltusiano e o homossexual. A força da tese de Foucault está em minimizar a existência do sexo como algo pré-existente – digamos assim, como o instinto reprimido da teoria psicanalítica – e, ao invés disso, de observar como os aparatos da sexualidade envolvem o corpo e seus órgãos sexuais para produzir tipos diferentes de prazer e de relações de aliança.¹⁰

Foucault contestou o que chamou de “hipótese repressiva” de Freud – a idéia de que o sexo é uma força inata que a civilização necessariamente reprime – esvaziando assim a compreensão da revolução sexual como uma liberação.¹¹ Ainda que Foucault fosse de fato um firme defensor da maior parte das formas de revolução sexual, ele argumentava que nos iludimos ao pensar que falando de sexo nós superamos suas proibições e assim o liberamos. A repressão existe, mas é parte de um aparato muito mais amplo que produz discursos. De fato ele observa que nós nos atemos à noção de sexo como reprimido porque isso nos permite acreditar na possibilidade utópica de que “conhecimento, liberação e inúmeros prazeres” estão todos vinculados – acreditar, por exemplo, que fazer amor pode realmente ter algo a ver com opor-se à guerra (Foucault, 1978:7).

Foucault argumenta que para compreender a história da sexualidade precisamos pensar nas relações mais escorregadias de um poder que não vem do alto para reprimir, mas vem de baixo para articular discursos do saber e do prazer. O sexo é raramente reprimido ou liberado, frequentemente é também incitado e estimulado e em nenhum outro lugar tanto quanto na mídia. As perversões são ‘implantadas’ pelo mesmo discurso que pode tentar controlá-las. Assim, ao invés de decidir se devemos dizer

¹⁰ Alguns dos trabalhos relevantes de Foucault e sobre ele são a sua *The History of Sexuality: An Introduction*, volume 1; *The History of Sexuality*, volume 2: *The Use of Pleasure*; *The History of Sexuality*, volume 3: *The Care of the Self*; *The Lives of Michel Foucault*; e Eve Kossofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*.

¹¹ Foucault (1978:5) escreve sobre “o levantamento das proibições, uma irrupção do discurso, uma reinstalação do prazer na realidade.”

‘sim’ ou ‘não’ ao sexo, ao invés de juntar-se ao coro gritante de vozes que confessam as várias ‘verdades’ do sexo, Foucault preferiria que déssemos conta do fato de que o sexo é falado e que vejamos “quem fala, as posições e perspectivas de onde falam, a instituição que incita as pessoas a falar sobre ele” (id.ib.:11). É no espírito dessa postulação do por no discurso um entrelaçamento entre poder, saber, prazer, que espero contar a história do sexo exibido nas telas.

A ascensão da explicitação do sexo no cinema não pode ser vista como uma exceção transgressiva às regras de uma repressão prévia, mas como sua continuação, no sentido foucaultiano, de uma explosão discursiva mais ampla de sexualidades perversas. Numa linguagem que é ela própria explicitamente sexual, Foucault nos diz como o poder que

tomou conta da sexualidade se pôs a contatar corpos, acariciando-os com seus olhos, intensificando certas áreas, eletrificando superfícies, dramatizando certos momentos difíceis. Ele abarcou o corpo sexual no seu abraço (id.ib.:44).

Por fim, essas “*espirais perpétuas de poder e prazer*” mostram que a sociedade moderna é “perversa, não a despeito de seu puritanismo”, mas realmente, e diretamente, perversa” (id.ib.:47). Tenham ou não essas perversões realmente se constituído em novas formas de prazer, elas foram historicamente ‘implantadas’ de modos que se tornam agudamente visíveis no sexo exibido nos cinemas no final do século vinte. Felação, orgasmos femininos prolongados e múltiplos, excitação sado-masoquista e relações homossexuais – todos eles têm momentos claros de emergência na história principal e na marginal do sexo exibido nas telas e esses serão traçados nesta pesquisa, não como transgressões liberadoras, mas como facas de dois gumes de liberação e de mais controle disciplinar.

Por mais que eu seja uma entusiasta de Foucault, não acho possível contar a história da exibição do sexo nas telas sem também usar pelo menos algumas das observações teóricas da psicanálise. Ainda que tenha me tornado cada vez mais alheia à história de repressão que a psicanálise sempre conta, e aos modos como as leituras psicanalíticas sempre parecem alegorias de sua teoria principal, não fui capaz de deixar de lado alguns de seus conceitos básicos. Meu primeiro capítulo sobre o beijo, por exemplo, está fundamentado na noção da “longa adolescência” de conhecimento sexual latente na qual os filmes parecem simultaneamente conhecer e desconhecer a existência do sexo. Tampouco teria sido possível refletir sobre a oralidade dos beijos cinematográficos sem lembrar os prazeres orais da sexualidade infantil tão agudamente descritos por Freud nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Do mesmo modo, a cena primária de sexualidades supostamente perversas, tais como elas aparecem em/cena nos filmes norte-americanos desde os anos 80, não seria possível sem o conceito chave freudiano de cena primária e conhecimento deferido.¹² No entanto, se não posso reconciliar inteiramente meu recurso simultâneo a Freud e a Foucault, posso ao menos qualificar a maneira pela qual vou usar seus sentidos bem diferentes do termo *perversão*.

Perverso é um adjetivo que literalmente significa fora de ordem, desviado de uma direção mais apropriada. Envolver-se em sexo com um órgão não destinado a procriação é, para Freud, envolver-se em um comportamento perverso, um desvio da direção “apropriada” do objetivo do sexo. No entanto, ele compreende bem que um beijo, ou qualquer outro ato sexual, pode ‘durar’ um pouco mais do que o necessário para se obter uma “descarga” simples na copulação. Freud gostaria de confiar em um modelo de perversão (duração maior) e norma (indo logo à descarga), mas ele não consegue manter a distinção. Na maior

¹² Tema que a autora trabalha no capítulo 6 do livro, intitulado *Primal Scenes on American Screens (1986-2005)*.

parte do tempo, como Leo Bersani (1986) argumentou, a perversão tornou-se o seu modelo para compreender o prazer sexual em si mesmo. Bersani mostra, por exemplo, que frequentemente o modelo freudiano de prazer sexual aceita a existência de formas de estímulo sexual que não procuram a descarga, mas que permanecem como prazerosas/não prazerosas como uma tensão ampliada. O prazer sexual, em outras palavras, não é o mesmo que satisfação e pode se apoiar num pouco de ‘desprazer’ que prolongue a excitação. Bersani descreve bem as duas formas de prazer sexual freudiano, por um lado, uma coceira que pode ser satisfeita por uma coçada, e, por outro, uma coceira que não procura ser coçada, que “não procura nada mais do que sua própria prolongação ou mesmo sua própria intensificação” (ib.:34).

Essa hesitação freudiana entre dois modelos de prazer e excitação sexual é uma maneira de relativizar algumas das tendências mais normativas de Freud e de tornar sua teoria palatável e, espero, útil, para a análise da ativação das novas zonas erógenas cinemáticas. Veremos como um dos filmes de arte mais sexualmente gráficos, genitalmente orientado, *Império dos Sentidos* (Oshima Nagisa, 1976),¹³ é inteiramente baseado num modelo de excitação sexual de coceira, ao passo que alguns dos beijos funcionam, não obstante o papel de beijos como preliminares, como coçadas conclusivas.¹⁴

Outro teórico que se mostrou essencial para essa pesquisa é Georges Bataille que compartilha com Foucault a propensão a descartar a abordagem de identidade sexual e de pensar nos atos sexuais. Pode-se pensar nele como o filósofo do êxtase, do que os franceses chamam de *jouissance*, às vezes definida como ‘orgasmo’, às vezes como ‘felicidade’, e na maior parte do tempo não traduzida. Bataille nos ajuda a compreender o que torna o

¹³ Tema trabalhado pela autora no capítulo 5, intitulado *Hard-Core Eroticism: In the Realm of the senses* (1976).

¹⁴ Os beijos são o tema do primeiro capítulo do livro intitulado *Of Kisses and Ellipses: The Long Adolescence of American Movies* (1896-1963).

sexo sexy em sua exploração da dinâmica complexa entre proibição e transgressão, da qual emerge sua noção de erótico. Bataille (1962) explica o erótico em termos da tensão entre continuidade e descontinuidade, e não em termos de indivíduo e sociedade ou entre natureza e cultura, como faz Freud. O erotismo nos dá uma percepção da continuidade da qual emergimos quando nascemos e à qual retornaremos na morte: a atividade erótica, para Bataille, é uma exuberância paradoxal da vida que, em seu extremo, é semelhante à morte.¹⁵ Em uma frase que achei muito útil para pensar sobre as transgressões de tabus que constituem muitos dos atos sexuais descritos neste livro, ele argumenta que o tabu é essencial para o significado erótico. “A menos que o tabu seja observado com medo, falta-lhe o profundo contraponto do desejo que lhe atribui seu significado mais profundo” (id.ib.:36). Em outras palavras, a transgressão não derrota, mas apenas suspende, o tabu. A transgressão erótica realmente bem sucedida é a que mantém a força emocional da proibição. Como mais um teórico inerentemente cético das proclamas libertárias da revolução sexual, a discussão de Bataille das relações entre medo e desejo serão importantes para a discussão dos filmes na parte final do livro, que examinam as relações entre o sexo e a morte.

Exibição Corporificada e Jogo Mimético

Em que sentido preciso nós sentimos quando observamos o sexo nas telas? Como nossos corpos, envolvidos pela visão e pelo

¹⁵ Ao contrário da intuição comum, Bataille liga a vida com a descontinuidade e a morte com a continuidade. Quando morremos, retomamos a conexão com a continuidade do inanimado. Somos seres descontínuos, indivíduos que perecem em isolamento no âmbito de uma aventura incompreensível, mas buscamos nossa perdida continuidade e o erotismo sexual é um lugar no qual a obtemos. Pela descrição do erotismo, físico, emocional e religioso, Bataille argumenta que todos substituem, para o isolamento descontínuo do indivíduo, uma sensação de profunda continuidade.

som em uma espécie de toque vicário, emitem cheiros? Ao fazer essas perguntas, quero manter em mente os corpos dos assistentes sentados no escuro diante da tela, tanto quanto as imagens de corpos que se movem na tela. A famosa observação de Walter Benjamin (1999:105) de que “todos os dias cresce a necessidade de se obter um objeto próximo em uma imagem, ou melhor, num fac-simile ou numa reprodução” nos diz algo sobre o fato intrigante de que a reprodução cinematográfica tornou possível a recepção próxima de atos sexuais muito íntimos e que já foram privados. Reprodução, nesse caso, digamos a reprodução em filme de um casal “fazendo sexo”, torna um novo tipo de contato possível, o que Michael Taussig (1993:21) comentando Benjamin, chama de “uma conexão palpável e sensual entre o corpo do assistente e do assistido”.

Esse tipo de exibição é sintomático, na visão de Benjamin, das mudanças profundas sobre a percepção que separaram as práticas antigas da contemplação à distância, e da aura, tais como a pintura. No entanto, quando se trata da recepção de conteúdos sexuais, os críticos culturais e os acadêmicos jurídicos frequentemente falham em invocar as lições de Benjamin e de Taussig e confundem contato com toque literal. Veja-se a seguinte observação do respeitado acadêmico e pesquisador da Primeira Emenda, Frederick Schauer (1982:181):

Imagine-se um filme de dez minutos de duração cujo conteúdo consista de um close-up em cores dos órgãos sexuais de uma mulher e de um homem engajados numa relação sexual. O filme não tem qualquer variedade, não tem música, não tem diálogo, não tem qualquer intenção artística, nem mesmo uma visão dos rostos dos participantes. O filme é mostrado para clientes que, assistindo-o, ou alcançam o orgasmo instantaneamente ou são levados a se masturbar enquanto o filme é exibido.

Essa é a descrição de Schauer do tipo de pornografia *hard core* que ele acha que não merece a proteção da liberdade de

discurso exatamente porque seu efeito no corpo é diretamente mimético. Ainda que o filme descrito corresponda de maneira bastante próxima (com exceção da cor) aos filmes mudos sobre homossexuais mostrados antigamente exclusivamente a homens em festas de solteiros e associações estudantis, também representa um tipo de pensamento acadêmico legalista – a idéia platônica de obscenidade como tal, que age diretamente no corpo e que pode ser descartada como “mera” luxúria. Na imaginação de Schauer não há diferença real entre exibir o sexo e fazer sexo, entre assistir e fazer. De fato, ele argumenta que não há virtualmente qualquer diferença entre a venda de tal filme e a venda de

uma ajuda plástica ou vibratória, a venda de um corpo via prostituição, ou o sexo em si mesmo. No seu extremo, a pornografia *hard core* é uma auxiliar do sexo, nem mais nem menos, e o fato de que não haja contato físico é apenas fortuito (id.ib.:181).

Ainda que eu não defenda o valor artístico de um tal filme, mesmo se um exemplo tão puro de obscenidade existisse, argumento que mesmo esse cru exemplo do que Schauer quer relegar à categoria do obsceno deve levar em conta a mídia que necessariamente distancia quem assiste do ato sexual heterossexual exibido.

Em outras palavras, não é meramente “fortuito” que não haja contato físico entre o assistente e a imagem que se move: isso é constitutivo de seja qual for a nossa relação com essas imagens. Mesmo se um assistente tivesse a reação do tipo que a pornografia deseja atingir (excitação ou satisfação ou qualquer estágio intermediário), sempre haverá uma diferença entre o sexo exibido na tela e fazer sexo, mesmo quando o assistente sai dos cinemas e vai para casa, onde o tipo de relação que Schauer descreve possa se tornar ainda mais plausível.

O que Schauer ignora é a mídia na qual esses atos sexuais existem e a mediação estabelecida pelos assistentes. É a

reprodução mecânica de filmes que torna possível a exibição de atos de relações heterossexuais que parecem tão pertos no espaço, senão no tempo. Schauer ignora o que Benjamin (1978) aprecia – nós não apenas imitamos o que vemos, nós também jogamos com isso. Apropriar-se de algo que foi reproduzido por sua semelhança não é o mesmo que apropriar-se da própria coisa. Se o cinema, frequentemente citado como o maior exemplo do choque da modernidade, contribui, como diz Benjamin (1999:104), para quebrar a aura do ‘tecido do tempo e do espaço’ da experiência religiosa ou estética, devemos então usar o grosseiro e decididamente não estético exemplo de Schauer sobre o supostamente pior caso no cenário para examinar as conseqüências de tais imagens “chocantes”.

Uma maneira usual de se ler o influente ensaio de Walter Benjamin, “*A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*”, tem sido vê-lo como uma defesa do choque das imagens que se movem como antídotos aos choques inerentes à vida moderna. Nessa leitura, o choque das imagens cinemáticas que destruíam essa aura – as preferidas de Benjamin, escrevendo nos anos 30, eram Charlie Chaplin, Dada e filmes surrealistas – poderiam sacudir os assistentes do tédio da vida moderna. O risco certamente era sempre de que o efeito tedioso do choque fosse tratado com mais choque, em um ciclo ampliado frequentemente invocado em críticas do sexo e da violência na mídia. Em artigos recentes sobre Benjamin, Miriam Hansen (1987) sugere uma saída para esse impasse através de um conceito infelizmente retirado da terceira versão mais conhecida do famoso trabalho de Benjamin, o de enervação.

Hansen explica que enervação descreve um processo neurofisiológico que “faz a mediação entre o interno e o externo, o psíquico e motor, os registros mecânicos e humanos” (id.ib.:313). Ao passo que chamamos de sensação a experiência de *receber* um fenômeno que nos faz sentir – isto é, uma experiência que se move de nossos sentidos externos, ouvidos e olhos, para nossos corpos com os quais sentimos – levamos pouco em consideração

a direção oposta: a transmissão de energia que vem do interior do nosso corpo em direção ao mundo externo. Essa transmissão é o que Benjamin chama de enervação, ainda que o termo apenas apareça em uma nota da segunda versão menos conhecida de seu ensaio. Ainda que incipiente no pensamento de Benjamin, Hansen argumenta que a inervação nos permite perceber a mimese como um processo de duas mãos, recebendo, mas também convertendo “a energia psíquica, através da estimulação motora”, de volta para o mundo (id.ib.:317). Em outras palavras, um processo normalmente entendido como uma mera apreensão da sensação e, no caso do exemplo de Schauer, uma recepção que mimetiza os gestos e sensações experimentados por aqueles que são vistos, pode ser entendido como uma rua de duas mãos: nossos corpos recebem as sensações e depois revertem a energia dessa recepção para se mover no mundo exterior. Assim, ao invés de apenas absorver o choque de eros, o corpo é energizado do modo descrito por Hansen como “uma interface porosa entre o organismo e o mundo” (id.ib.).

Nessa “interface porosa” podemos localizar também um processo de hábito que socialmente integra as sensações sexuais anteriormente vistas como privadas ou anti-sociais. Assim, onde a excitação sexual foi antes definida como antitética a toda a cultura pública civilizada, agora, através do sexo exibido nas telas, nossos corpos não são simplesmente excitados pelo choque, mas também habituados e receptivos a esse meio através de novas maneiras de socialização. Nos termos de Foucault, somos disciplinados em novas formas de excitação socializada na companhia de outros, mas (no entendimento que Hansen tem de Benjamin) nos termos dele somos mais do que apenas disciplinados; devemos também aprender a brincar com sexo do modo como uma criança brinca de ser um moinho ou um trem, incorporando formas mais sutis de energia psíquica através de estimulação motora. Em seu breve ensaio sobre “A faculdade mimética”, no qual essa brincadeira infantil é evocada, Benjamin significativamente não argumenta que a criança ache que é o moinho, ou o trem. Brincar de ser um

moinho torna-se um hábito em uma cultura na qual moinhos são importantes; brincar de ser um trem é o mesmo para um outro tipo de cultura; brincar de sexo também é uma maneira de habituarmos nossos corpos a um novo mundo sexualizado no qual as formas vicárias de prazer sexual estão agora em/cena. Essa faculdade mimética é um tipo de treinamento tátil que habitua os assistentes a se adaptar ao meio mutante. O que se perde ao perder-se a aura é potencialmente ganho assim na amplitude de um jogo, como diz Benjamin (1999:127), “amplificado nos filmes”.

Voltemos ao exemplo cru e rude de Schauer sobre o sexo exibido nas telas, que ele acredita induzir a audiência a um estado redutivo de mímica. Já que Schauer descreve a situação da exibição como uma situação com platéias pagas – em outras palavras, como uma audiência normal de cinema, e não uma festa privada ou uma exibição doméstica – podemos considerar a semelhança de sua descrição aos dez minutos de um filme pornográfico específico exibido publicamente, digamos *Garganta Profunda* (Gerard Damiano, 1972).¹⁶ Há partes desse filme que mostram “um close up em cores dos órgãos sexuais de um homem e de uma mulher, engajados numa relação sexual”. Pode-se dizer que em 1972 a exibição pública desse filme “chocou a nação” com o espetáculo e a sensação de visões em close dos órgãos sexuais em ação. Em seu choque inicial da exibição do sexo nas telas, esse momento não era diferente de outro momento, em 1896, quando Thomas Edison exibiu um beijo como parte de um programa de filmes curtos. Em ambos os casos, a abolição da aura da distância também foi dissonante pela exibição de órgãos – boca e genitais – muito próximos.

No entanto, se avaliarmos as duas possibilidades da enervação, podemos passar adiante do choque, e também adiante dos limites das suposições de Schauer de uma resposta mecânica às imagens que se movem do sexo como não diferentes do

¹⁶ Filme discutido pela autora no terceiro capítulo do livro, intitulado *Going Further: Last Tango in Paris, Deep Throat, and Boys in the Sand (1971-1972)*.

próprio sexo. Começamos então a ver que uma variedade de respostas são possíveis: choque, embaraço, excitação, mas também, e mais importante, um jogo imaginativo. Meu ponto central ao longo deste livro é que a imaginação pode brincar tanto com as imagens e os sons mais escondidos e modestos quanto com os mais revelados e explícitos – com *Orgulho e Preconceito* tanto quanto com *Piratas*. Assim, subestimamos a imaginação se pensamos que ela só pode operar na ausência de, ou apenas com uma leve sugestão, de representação sexual. Como uma “interface porosa entre o organismo e o mundo”, meu corpo ante a tela não é simplesmente excitado e depois entorpecido, ou entorpecido e depois excitado; ao invés disso, ao longo do tempo e com mais exposições, ele se habitua às qualidades e tipos diversos de experiências sexuais, incluindo aquelas que eu nunca possa ter, mas com as quais eu possa brincar e sentir.

Em outras palavras, mesmo se os filmes nos convidam a imitar grosseiramente as cenas que mostram, nossos corpos não são os mímicos mecânicos que Schauer imagina. Outra maneira de pensar a respeito da rua de duas mãos que a enervação permite é considerar a observação da teórica de cinema Vivian Sobchack a respeito dos fundamentos incorporados da inteligibilidade cinemática.¹⁷ Sobchack (2004:57) escreve que para entender os filmes temos que literalmente *fazer sentido* deles. Ela observa que as respostas carnis aos filmes tem sido vistas como “muito grosseiras para levar a maiores elaborações além do fato de alinhá-los – por seu impacto chocante fácil, comercial e associações culturais – com outras formas cinestésicas de divertimento” (id.ib.:59). Sobchack enfrenta as “fundações carnis da inteligibilidade cinemática” caracterizando o cinema como uma série de “relações incorporadas” – modos de ver e ouvir

¹⁷ Os poucos parágrafos seguintes são uma adaptação da noção de uma discussão prévia de corporificação do assistir, de Sobchack, publicada no epílogo de Williams (1999: 289-291).

mediados, e de um movimento reflexivo que são o próprio fundamento da sua expressividade.¹⁸

A abordagem fenomenológica de Sobchack das imagens que se movem evoca a de Hansen e de Benjamin, mas com a diferença de que ela concebe o assistir incorporado como um arco intencional que não se origina no mundo, mas sim no espectador. Ela observa que, quando assiste a um filme, o fato de que pode assistir, mas não pode também tocar, cheirar e experimentar significa que a trajetória intencional de seu corpo “reverterá sua direção para localizar sua apreensão sensual parcialmente frustrada em algo literalmente mais acessível”, que é o seu próprio “*corpo vivo e sensível*”. Assim, diz ela,

no ricochete da tela – e sem um pensamento reflexivo – me volto reflexivamente para meu próprio ser carnal e sensual para tocar a mim mesma tocando, cheirar a mim mesma cheirando e sentir a mim mesma sentindo, em suma, perceber minha própria sensualidade (id.ib.:57).

Escrevendo sobre *O Piano*, de Jane Campion (1971), ela observa que quando o personagem masculino, Baines, toca a pele de Ada através de um furo em sua meia de lã preta, ela – Sobchack – sente um choque tátil. Ainda que Sobchack não toque Ada literalmente, o choque da visão desse toque entre outros lhe mostra “a matéria erótica em geral e a difusão da minha carne, e sinto não apenas meu ‘próprio’ corpo mas também o corpo de Baines, o corpo de Ada, o que chamei em outro lugar de ‘o corpo do filme’” (id.ib.:66).

Note-se, como Taussig teria apreciado, que Sobchack não diz que se ‘identifica’ com Baines quando ele toca Ada. Ela não está descrevendo um olhar masculino objetificador que exclui o prazer feminino ao olhar.¹⁹ Tampouco está descrevendo uma

¹⁸ Ver também Sobchack (1992).

¹⁹ Ver Mulvey (1975); Doane (1982) e Williams (1999).

perspectiva cartesiana que reduz o que é visto a um objeto distante, o qual se apropria.²⁰ Ele descreve, antes, uma situação na qual a câmera e a tecnologia de gravação de som vêem e ouvem como um corpo, de tal modo que nossos corpos dali em diante vêem e ouvem o que o “corpo do filme” original ouve e vê. Ver e ouvir assim se tornam parte de uma experiência material de incorporação, uma série de trocas *mediadas* de nossos corpos sociais, o corpo do filme e os corpos na tela.

A atração que sentimos por uma imagem que se move é assim, não apenas dos olhos, mas também da carne, ainda que não seja da carne da maneira que Schauer imagina. Todos os nossos sentidos são cinesteticamente ativados e mais ainda quando as imagens que se movem mostram dois (ou mais) corpos se tocando, sentido, cheirando, e se esfregando uns contra os outros. Se esses corpos estão engajados em atos sexuais, como Baines e Ada estão na longa provocação desse filme, ao assisti-los, sou também sexualmente solicitada. Esta solicitação, no entanto, não é o pesadelo de Schauer da mímica pura, tampouco apenas dos olhos, já que um sentido se traduz no outro. Com a enervação de Benjamin e Hansen temos, então, um modelo para receber energia da imagem, através do estímulo motor que se estende em direção ao mundo, e com o ricochete de Sobchack temos um modelo para trazer a energia de volta para o eu.²¹ Ao longo do

²⁰ Como, por exemplo, inúmeros filmes dos anos 70 feitos por teóricos. Ver Baudry (1986). Para uma crítica brilhante dessa perspectiva e para a apresentação de uma outra maneira de considerar a incorporação dos assistentes, ver Cray (1990).

²¹ Outra proponente importante da natureza incorporada do filme é Anne Rutherford. Ela fala sobre assistir um filme como um movimento do corpo em direção a “uma apropriação corporal ou a uma imersão no espaço, uma experiência, um momento”, (Rutherford, 2003:138). Mais uma vez, o corpo que o cinema apresenta é visto como “procurando uma conexão” que não é um toque literal, mas um movimento “de nosso ser em direção a uma potência. É uma erótica da imagem, uma dilatação dos sentidos, uma excitação nervosa – um abrir de olhos, com certeza – mas mais do que isso um abrir dos poros, uma aceleração do pulso” (id.ib.:138). Outra teórica da incorporação é Laura Marks

Screening Sex, vou operar com a suposição de que o sexo exibido nas telas sempre foi, e agora é mais do que nunca, central para nossa cultura, leve isso para o encontro difuso, mediado, de Sobchack com nossa própria carne, ou para a ideia benjaminiana de Hansen de um corpo como uma ‘interface porosa’ se expandindo para o mundo.

Começamos, como é apropriado na cultura ocidental, com o beijo. “Sobre beijos e elipses: a longa adolescência dos filmes norte-americanos (1896—1963)” começa com o beijo de Thomas Edison em 1896 e termina com “O Beijo” de Andy Warhol de 1963, um compêndio de treze beijos que uso como epitáfio dessa era dos beijos. Analisando esta forma mais aceitável e ubíqua dos atos sexuais cinemáticos, exploro a história e fenomenologia do beijo na tela, começando com as primeiras reações à anatomização, ampliação e repetição tornadas possíveis pelos grandes close-ups antes da tela larga. Com Edison e Warhol como o alfa e o ômega dos beijos na tela, contraste cada um com a época do Código de Produção de Hollywood e com a época anterior às proibições do Código contra as ‘cenas de paixão’ e ‘beijos excessivos e lascivos’. Através do beijo, exploramos a natureza dos prazeres orais cinemáticos e o erotismo de seus limites.

(2002:13), que analisa a partir dos filmes de *avant garde* que enfatizam a qualidade da superfície de suas imagens, convidando o espectador a “dissolver a sua subjetividade no contato próximo e corporal com a imagem”. Para Marks, certos tipos de imagens – aquelas que enfatizam as qualidades da superfície e sua própria materialidade – ou aquelas que não podemos ver com clareza – nos convidam a dissolver nossa subjetividade em um contato próximo e corporal com a imagem. Como Sobchack, Marks não pretende que nós literalmente toquemos a imagens imateriais. Mas ela argumenta que algumas imagens nos convidam a interagir de perto no sentido de que a figura e o fundo se misturam e nós perdemos nosso senso de separação. Marks acrescenta que a oscilação entre um assistente que é “distante, separado, e desincorporado” e um que se engaja cria uma relação erótica, uma passagem entre distância e proximidade que supera o tipo de distância que opera na relação puramente ocular.

“Percorrendo o caminho todo: o conhecimento carnal nas telas norte-americanas” (1961-1971),²² se pergunta quando e como se tornou não apenas possível, mas obrigatório mostrar, de maneira explícita ou simulada, o que acontece entre os lençóis em filmes mais comerciais. Como, em outras palavras, os filmes norte-americanos cresceram e mudaram dos beijos adolescentes para exhibições presumivelmente mais adultas – como as vistas em *A primeira noite de um homem* (Mike Nichols, 1967)? O que se constituía como conhecimento carnal nas telas nesse período de revolução sexual, nas mudanças do final dos anos 60? Esse capítulo compara a forma e função do interlúdio supostamente de bom gosto sexual de Hollywood – montagem familiar de vinhetas de sexo simulado acompanhadas por música – a outras formas de sexualidade adulta disponíveis de exploração de sexo, *blaxpoitation*,²³ e *avant garde*.

Um único ano, 1972, e dois filmes, *O último tango em Paris* e *Garganta profunda*, são o foco principal do capítulo 3. Nesse *annus mirabilis* do sexo nas telas, dois diretores italianos – um da Itália, o outro de Nova York – alteraram as expectativas da audiência cinematográfica norte-americana a respeito de que tipo de sensações sexuais se deveria experimentar nos cinemas. Um dos filmes foi considerado erótico, arte moderna, o outro grossa pornografia pesada. Mas ambos confrontaram o público, de audiência de gênero mista, com narrativas que eram, sem se desculpar, a respeito do sexo do começo ao fim. Como integrante dessas audiências, tentei descrever o espírito no qual uma geração inteira de expectadores ousava em 1972 assistir a esses filmes na companhia de outros. Um terceiro filme, ao qual não assisti na época, talvez tenha sido mais radical, ainda que para uma comunidade emergente mais especializada de assistentes gays. *Boys in the sand*, de Wakefield Poole (1971), foi produzido um

²² Segundo capítulo do livro.

²³ NT: *Blaxpoitation* – movimento de cineastas e atores negros do final da década de 70 que junta *black* (negro) e *exploitation* (exploração).

ano antes desses outros dois marcos de sexo gráfico e serviu para validar e celebrar, ainda que não exatamente para normalizar, a diferença do sexo gay.

Com tantos pênis ejaculando postos em/cena tanto na pornografia heterossexual como na homossexual no início dos anos 70, e com o fim do Código e o início do sistema de classificação de filmes e seus interlúdios sexuais simulados como um clímax, é justo perguntar a respeito do que se passou com a representação do orgasmo feminino. O capítulo 4, “Faça amor, não faça a guerra. Jane Fonda volta para casa (1968-1978)”, transita tanto entre as raízes anteriores da revolução sexual norte-americana, quanto entre as preocupações posteriores e tardias dos cinemas norte-americanos a respeito do orgasmo feminino através das carreiras francesa e americana de Jane Fonda. Em filmes tão diferentes como *Barbarella* (Roger Vadim, 1968), *Klute, o passado condena* (Alan Pakula, 1971) e *Amargo regresso* (Hall Ashby, 1978), Fonda foi a primeira atriz norte-americana em filmes conhecidos a fazer personagens cujos orgasmos eram importantes. Esses orgasmos foram significativamente relacionados com as posições sucessivas de Fonda como ícone sexual, feminista e ativista contra a guerra.

Ao passo que a pornografia *hard core* é fácil de fazer no cinema e tenha florescido desde os anos 70 em seu próprio universo paralelo, despido de muita arte, filmes artísticos que se aventuraram a exibir atos sexuais não simulados encontraram dificuldades para serem feitos, tanto estéticas quanto financeiras (veja-se a classificação raramente usada no cinema norte-americano de NC-17). Um filme de 1970, do japonês Oshima Nagisa, mas produzido na França, *Império dos sentidos*, obteve sucesso ao combinar a pornografia *hard core* com a arte erótica. Talvez a única produção do cinema internacional dos anos 70 a fazer o que os diretores e críticos anglo-americanos e europeus apenas sonharam em fazer.²⁴ Observo que ele merece uma

²⁴ Filme tratada no capítulo 5, intitulado *Hard-Core Eroticism: In the Realm of the Senses* (1976).

discussão cuidadosa, tanto porque rompeu barreiras como porque suas lições se mostraram essenciais para o grupo crescente de filmes contemporâneos que desde os anos 90 seguem tardiamente seus passos.

De vez em quando surge um filme que atinge um nervo sexual do público norte-americano. O capítulo 6 focaliza as provocações perversas nas telas americanas desde os anos 80 em dois filmes importantes: *Veludo Azul*, de David Lynch (1986) e *O Segredo de Brokeback Mountain*, de Ang Lee (2005). Uma vez que as cenas sexuais exibidas nesses filmes são de atos sexuais simulados, e não *hard core*, eles tiveram uma ampla audiência classificada como R. O mistério de uma cidade pequena de David Lynch que começa com uma orelha cortada e o filme de *cow-boys* de Ang Lee a respeito de dois pastores que se apaixonam, trouxeram fantasias primárias de sexo para as audiências norte-americanas em geral, e não apenas para os expectadores de filmes de arte. Os rituais sado-masoquistas sexuais que apareceram pela primeira vez nos cinemas norte-americanos, em filmes comerciais, em 1986, tiveram o mesmo impacto que as mais recentes exhibições de sexo sodomita em *Brokeback*. Em ambos os casos, os atos sexuais simulados trouxeram o sexo perverso para o centro da cena norte-americana – para uma perfeita cidadezinha do noroeste e para a icônica selvageria do oeste americano. Através desses dois filmes, examino algumas das maneiras pelas quais o cinema norte-americano tornou-se perverso exibindo cenas primárias.

Filmes de sexo simulado como *Veludo Azul* e *O segredo de Brokeback Mountain* cuidadosamente evitam a exibição de órgãos sexuais. Os filmes de arte sobre sexo *hard core*, por outro lado, frequentemente exibem os órgãos sexuais e assim não recebem a classificação R. “Filosofia na alcova: os filmes de arte de sexo pesado desde os anos 90”²⁵ examina uma nova tradição de filmes de arte que se seguiram à tradição artística de Oshima. Desde os anos 90, uma nova onda de filmes franceses, alemães, italianos,

²⁵ Título do sétimo capítulo do livro.

asiáticos e ingleses desafia o erotismo leve e bonitinho dos interlúdios sexuais de Hollywood e até as perversões simuladas.²⁶ Muitos dos filmes aqui discutidos inovam ao escolher como foco o sexo que é agressivamente sem amor, ou alienado, em uma oposição direta tanto aos romances melosos do modelo dominante em Hollywood quanto aos êxtases da pornografia *hard core*. Meu objetivo ao analisar esses filmes não é o separar o bom sexo do mau sexo, ou de determinar quais as representações gráficas do sexo foram ‘muito longe ou “não deixaram nada à imaginação”’. Mas sim compreender quantas maneiras diferentes e imaginativas existe de se chegar a um ‘filme gráfico’ quando os filmes pornográficos questionam a imaginação do sexo para além das fórmulas familiares da simulação e das formas igualmente familiares do *hard core*.

Exibir o sexo em uma nova época da mídia não significa mais extasiar-se ante as projeções magníficas da tela grande: significa ocupar-se com negócios: focalizar, clicar, digitalizar, escolher a cena, e interagir com as altamente manipuláveis e convergentes mídias de frequentemente pequenas telas. Na conclusão do livro²⁷ pergunto quais são as diferenças essenciais entre a experiência de exibição nas telas grandes do cinema num lugar público e a experiência diante de uma pequena televisão ou tela de computador em casa ou onde quer que seja que agora levemos nossas cada vez mais portáteis telas. Com essas pequenas telas, os expectadores que sempre se envolveram com imagens que se movem tornam-se quase literalmente jogadores. E uma das coisas com as quais se espera mais ou menos que joguemos somos nós mesmos. Masturbação diante de uma imagem que se move ou de uma orgia virtual, na qual os casais fazem sexo uns com os outros, tanto quanto “com” os corpos na tela caseira, agora se torna uma prática possível de sexo. Em uma nova era da mídia a questão da pornografia tornou-se, mais do que nunca, a

²⁶ Discutidos nos capítulos 5 e 6 do livro.

²⁷ Intitulada *Now Playing on a Small Screen near you!*

expectativa de que “façamos” sexo com nós mesmos através da imagem na tela. Através de uma observação de alguns exemplos chave do *ciberporn* esse capítulo final enfrenta o que é novo e o que permanece o mesmo a respeito da exibição do sexo nas telas na nova era da mídia.

Esses capítulos obviamente não se constituem em algo como uma história completa do sexo nas telas. Sacrifiquei uma cobertura geral em prol de olhares mais detalhados a alguns filmes em cada época que me pareceram ou inovadores ou sintomáticos de certos períodos da história das imagens que se movem. Fossem ou não grandes filmes, eles eram filmes que frequentemente veríamos por simples curiosidade pelo conhecimento sexual. Ainda que este livro não seja um relato de minha própria autobiografia através dos filmes, muitas vezes achei que seria útil contar a história de minhas experiências necessariamente limitadas como uma ávida frequentadora do cinema, ao lado do que aprendi sobre a recepção crítica e as pesquisas. Os filmes discutidos neste livro são assim aqueles que literalmente e figurativamente ‘fizeram sentido’ para mim como formas de conhecimento carnal. Ao evocá-los e analisá-los, tentei capturar algo do que significava estar lá, no escuro, desde os anos 60 quando o sexo deixou de ser uma experiência fundamentalmente ilícita, não exibida, e passou a ser visto e ouvido em/cena. Se tenho lembranças distintas da exibição de um filme, tento rememorar-las e discutir o contexto de minhas reações historicamente situadas como uma mulher branca, heterossexual, norte americana que gostaria de ter sido uma cosmopolita sofisticada, mas que, afora sua experiência com o cinema, frequentemente se manteve ingênua e provinciana. Como minha forma mais crucial de educação sexual, espero que esse estudo sobre o sexo nas telas capture algo da excitação desse aprendizado. No entanto, além dos capítulos iniciais que correspondem ao meu próprio aprendizado a respeito do sexo e a chegada à maturidade sexual, esta não é uma história sobre uma maturidade crescente. Como o último capítulo sobre as cenas

primárias sugere, trata-se de uma história cujo enredo continua a se ampliar como conhecimento carnal e mostra não ser um progresso linear em direção ao conhecimento explícito, mas antes, um evento enigmático e esquivo.

Referências bibliográficas

- BATAILLE, Georges. *Erotism: Death and sensuality*. Trans Mary Dalwood. San Francisco, City Lights, 1962.
- BAUDRY, Jean-Louis. The Apparatus: Metapsychological Approach to the Impression of Realism in the Cinema. In: ROSEN, Philip. (ed.) *Narrative, Apparatus Ideology*, New York, Columbia University Press, 1986, pp.299-318.
- BENJAMIN, Walter. On the Mimetic Faculty. In: BENJAMIN, Walter. *Reflections: essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. New York, Schocken, 1978, pp.333-336.
- _____. The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility: Second Version. In: EILAND, Howard and JENNINGS, Michael W. (eds.) *Selected Writings, vol. 3: 1935-1938*. Cambridge, Belknap, 1999, pp.101-33. [trans. Edmond Jephcott and Harry Zohn]
- BERSANI, Leo. *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art*. New York, Columbia University Press, 1986.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MIT Press, 1990.
- DEBORD, Guy. *Society of the Spectacle*. Detroit, Black and Red, 1983.
- D'EMILIO, John e FREEDMAN, Stelle. *Intimate Matters: A History of Sexuality in America*. New York, Harper and Row, 1988.
- DOANE, Mary Ann. Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator. *Screen* 23.3-4, 1982, pp.74-88.
- GAL, Susan. A Semiotics of the Public/Private Distinction. *Differences*, 13 (1), 2002, pp.77-95.
- GIDDENS, Anthony. *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love, and Eroticism in Modern Societies*. Stanford, Stanford University Press, 1992.

- FOUCAULT, Michel. *The History of Sexuality - An Introduction*. New York, Pantheon, 1978. [Trans. Robert Hurley]
- HANSEN, Miriam. Benjamin and Cinema: Not a One Way Street. *Critical Inquiry* 25.2, 1987, pp.306-43.
- LUKER, Kristin. *When Sex Goes to School: Warring Views on Sex – and Sex Education – Since the Sixties*. New York, W.W. Norton, 2006.
- MARKS, Laura. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.
- MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16.3, 1975, pp.6-18.
- RUTHERFORD, Anne. Cinema and Embodied Affect. *Senses of Cinema*, n° 25, 2003.
- SCHAUER, Frederick F. *Free Speech: A Philosophical Enquiry*. Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- SOBCNACK, Vivian. *The Adress of the Eye: A phenomenology of Film Experience*. Princeton, Princeton University Press, 1992.
- _____. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, University of California Press, 2004.
- TAUSSIG, Michael. *Mimesis and Alterity: A particular History of the Senses*. New York, Routledge, 1993.
- TORRES, Sasha. Sex of a Kind: “On Graphic Language and the Modesty of Television News”. In’: BERLANT, Lauren e DUGGAN, Lisa (eds.) *Our Monica, Ourselves: The Clinton Affair and the National Interest*. New York, New York University Press, 2001, pp.102-15.
- WILLIAMS, Linda. *Hard core: Power, Pleasure and the ‘Frenzy of the Visible’*. Exp. Ed. Berkeley, University of California Press, 1999.
- _____. (ed.) *Porn Studies*. Durham, Duke University Press, 2004.
- WILLIAMS, Raymond. *Television: Technology and Cultural Form*. New York, Schocken, 1975.