

Exposição, ocultação, contemplação: o olhar e o sexo feminino

Exposure, concealment, contemplation: the gaze and the female sexe

JORGE COLI

Professor da Universidade Estadual de Campinas

Professor at Universidade Estadual de Campinas

RESUMO Exponho neste ensaio considerações sobre a contemplação do sexo feminino, em análises empíricas que tomam como objeto pinturas, fotos e cinema, dispostas num processo comparativo. O prazer feminino, que é interno ou oculto, engendra uma visualidade masculina limitada, porque sempre inacessível. Esses aspectos ocultos e misteriosos determinam por vezes a sacralização do olhar contemplativo. No entanto, mesmo quando a aura sagrada não ocorre e o olhar canalha prevalece, o mistério continua. Compreender os olhares masculinos diante do sexo feminino representado, compreender as características específicas dessas representações, significa descobrir os modos de ser de tais imagens e suas maneiras de atuar nos campos culturais. Nesse universo, e com esses procedimentos, a pornografia é inútil, seja como conceito classificatório, metódico, analítico ou em qualquer outra função que se lhe atribua. Enquanto existir, se é que ela deve mesmo existir, tal noção só poderá pertencer ao campo da moral, e não da arte ou da estética.

PALAVRAS-CHAVE Contemplação, sexo feminino, visualidade masculina.

ABSTRACT This essay raises a number of points in relation to contemplation of the female *sexe*, through empirical analysis of paintings, photographs and films arranged on a comparative basis. Female pleasure, being internal or hidden, gives rise to restricted male visuality because it is always inaccessible. These hidden and mysterious aspects may at times determine sacralization of the contemplative gaze. However, even when there is no sacred aura and lecherousness prevails, mystery continues. To understand the male gaze in relation to depictions of the female *sexe*, and understand the specific features of these representations, is to discover the different ways of these images and how they are engaged in cultural spheres. In this universe, using these procedures, 'pornography' as a concept, is of no use for classificatory, methodological, analytical purposes, or for any other aims that might be ascribed to it. To the extent that it exists, if it really must exist, such a notion may belong to the sphere of morality, rather than art or aesthetics.

KEYWORDS Contemplation, female *sexe*, male visuality.

O quadro *L'origine du Monde*, de Courbet, era exposto ao público em Ornans, em 1991 [Fig. 01]. Saía pela primeira vez dos gabinetes secretos. Philippe Muray escrevia, num artigo de *Art Press*, com um entusiasmo provocador que parece, hoje, excessivo:

Elle était donc accrochée dans l'ombre, la Tirelire Splendide, la Fente savoureuse que je n'avais jamais vu qu'en reproduction. (...) Un Con, oui, le plus sensationnel de la planète, la Star inconcevable des Cons ! Le vagin dans le tapis ! Le Con qui crève l'écran dans le tableau qui perce le mur !¹

Essa manifestação, como várias outras naquele momento, assinalava a euforia no mundo da cultura, quando a obra passou do “obsceno” para o “cênico”, do oculto para o exposto, do velado para o revelado. Apenas um número ínfimo de pessoas vira o original, que guardava assim uma aura de mistério mítico; mesmo as reproduções que existiam eram de péssima qualidade. Enfim, o que estava reservado para alguns apenas tornava-se plenamente público. O Museu d'Orsay o expôs numa evidência escancarada.

Seu último proprietário fora Jacques Lacan, o célebre psicanalista. Ele possuía uma casa de campo em Guitrancourt, adornada com uma coleção importante de obras de arte. A *Origem do Mundo*, porém, estava lá, mas não era mostrada. Lacan conservava a tela numa edícula separada do edifício principal. A imagem vinha recoberta por outra, pintada por André Masson, que a dissimulava. O psicanalista reservava a surpresa apenas para certos amigos que vinham visitá-lo.

James Lord, em companhia de Dora Maar, presenciou uma dessas cerimônias. Sua descrição é reveladora: postura grave (“*L'atmosphère était tout sauf joyeuse*”²); conversas em voz baixa e repetição da liturgia (“*Après le déjeuner, on nous escorta vers un petit bâtiment séparé de la maison, où se trouvait l'atelier de Lacan. Dora me souffla : 'Il va nous montrer son Courbet'*”³); palavras sacramentais

Courbet's *L'origine du monde* was shown to the public in Ornans in 1991 (Fig.01). For the first time it left the secret closets in which it had always been viewed. In an article for *Art Press*, full of a provocative enthusiasm that now seems overdone, Philippe Muray wrote: “Elle était donc accrochée dans l'ombre, la Tirelire Splendide, la Fente savoureuse que je n'avais jamais vu qu'en reproduction. (...) Un Con, oui, le plus sensationnel de la planète, la Star inconcevable des Cons! Le vagin dans le tapis! Le Con qui crève l'écran dans le tableau qui perce le mur!”¹

Like many others at that time, his response brought out the euphoria in the world of culture as the work went from ‘obscene’ to ‘scenic’, from occult to exposed, veiled to revealed. Very few people had seen the original, so it retained an aura of mythic mystery; even the reproductions extant were of very poor quality. In short, what had been reserved for the few was now available to the many. It is now exhibited and blatantly highlighted at the Musée d'Orsay.

Its last owner was Jacques Lacan, who kept – but did not show – *The Origin of the World* in a small outhouse away from the main building of his Guitrancourt country house, which was adorned by a major art collection. As disguise, it had been covered by another image painted by Andre Masson. The surprise was set aside for certain visiting friends of the psychoanalyst.

James Lord, who was present at one of these ceremonies with Dora Maar, has provided a revealing description: a sober mood («*L'atmosphère était tout sauf joyeuse* »²); hushed tones of reverence conversations and repetition of the liturgy («*Après le déjeuner, on nous escorta vers un petit bâtiment séparé de la maison, où se trouvait l'atelier de Lacan. Dora me souffla : « Il va nous montrer son Courbet* »³); sacramental words («*Maintenant, je*

¹ MURAY, Philippe. Le modèle et son peintre. *Art Press*, p. 40, apud SAVATIER, Thierry. *L'Origine du Monde, Histoire d'un tableau de Gustave Courbet*. Bartillat: Paris, 2006, p. 191. “Assim, ela estava pendurada na sombra, o Cofrinho Esplêndido, a Fenda saborosa que eu só tinha visto em reprodução. (...) Uma Boceta, sim, a mais sensacional do planeta, a Estrela inconcebível das Bocetas! A vagina no tapete! A Boceta que salta da tela no quadro que fura a parede!”

² “A atmosfera podia ser tudo, menos alegre”.

³ “Após o jantar, somos escoltados a um pequeno prédio separado da casa, onde se encontrava o ateliê de Lacan. Dora sussurrou-me: ‘Ele vai nos mostrar

¹ MURAY, Philippe, “Le modele et son peintre”, *Art Press*, p. 40. Apud SAVATIER, Thierry, *L'origine du Monde, Histoire d'un tableau de Gustave Courbet*. Bartillat, Paris, 2006, p. 191. “Thus it hung in the shade, the Splendid Moneybox, the Tasty Cleft, which I had only seen as reproduction. (...) A Cunt, yes, the most sensational on the planet, the inconceivable star of cunts! The Vagina on the carpet! The Cunt leaping off the canvas and in the painting drilling a hole in the wall!”

² «The atmosphere was anything but cheerful»

³ After lunch, we were ushered into Lacan's workroom in a small outbuilding near the house, and Dora whispered:

vais vous montrer quelque chose d'extraordinaire »⁴); ritual exposure, as the owner removed the disguise covering the painting; finally the response expected of the faithful («J'ai émis les exclamations d'admiration attendues»⁵).⁶

There is something of a religious character to all this, as Savatier rightly pointed out in his book on *The Origin of the World*: the ceremonial with viewers as initiates, and the owner as the priest: «Il n'aurait pas eu recours à un décorum plus élaboré s'il avait dû montrer un fragment de la Sainte Couronne d'épines. Le cadre et le panneau faisaient office de tabernacle pour l'icône».

It is true that by cropping the model's head and limbs, and focusing on her *sexe*, Courbet avoided anything other than pure exposure. By doing so, he made viewers purely contemplative, or contemplatively pure. The image is imposing in its self-evidentiality, its essentiality enabling sacralization. Khalil Bey, the painting's first owner, kept it in his bathroom and he too covered it over with a disguise; it is hard to imagine owners in the subsequent history of the painting showing it in any other way. Like a relic, it was only revealed to a few viewers for fleeting glimpses.

This link between the sacred and the obscene is largely determined by the bonds formed between viewers thus initiated: it is a religious ceremony in the most etymological sense of *religare* (to join). However, a showing (to more than one viewer, of course) of any obscenity (even those we call pornographic) presupposes complicity between viewer and viewer.

There are obvious comparisons between Courbet's painting and a Gouin photograph (1853 circa) (Fig.02): the angle of the pose, the legs spread apart. If it were reduced to the *sexe*, like the painting, the photograph would be documentary, with something of a clinical air to it. But it is transformed by the face, with its steadfast gaze, and the affected elegance of the right-hand fingers. As it is, the image is one to be shown among gentlemen, away from spurious gazes, and in particular hidden from the eyes of women and children. The

(«Maintenant, je vais vous montrer quelque chose d'extraordinaire»⁴); ritual de exposição, quando o proprietário retira o disfarce que encobre o quadro; enfim, resposta esperada do fiel («J'ai émis les exclamations d'admiration attendues»⁵).⁶

Há um caráter religioso em tudo isso, caráter que foi bem assinalado por Savatier, em seu livro sobre *A Origem do Mundo*: um cerimonial que transformava os espectadores em iniciados e o proprietário em sacerdote: «Il n'aurait pas eu recours à un décorum plus élaboré s'il avait dû montrer un fragment de la Sainte Couronne d'épines. Le cadre et le panneau faisaient office de tabernacle pour l'icône.»⁷

É verdade que Courbet, ao eliminar a cabeça e os membros do modelo, ao concentrar-se no sexo, evitou tudo que não fosse pura exposição. Transformou assim o espectador em puro contemplador, ou em contemplador puro. A imagem se impõe como evidência e permite a sacralização por sua essencialidade. O primeiro proprietário, Khalil Bey, conservava o quadro em sua sala de banho e também o recobria com um disfarce; é difícil imaginar que os outros donos, que se seguiram na história do quadro, o expusessem de modo diferente. Como uma relíquia, era mostrado apenas para alguns e por alguns instantes.

Esse vínculo entre o obsceno e o sagrado se estabelece, em grande parte, pelos laços estabelecidos entre os iniciados: é uma cerimônia religiosa, no sentido mais etimológico de *religare* (unir). Ora, exposição (para mais de um contemplador, se entende) de qualquer obscenidade (mesmo aquelas que chamamos de pornográficas) pressupõe a cumplicidade entre quem expõe e quem vê.

Há pontos evidentes de comparação entre o quadro de Courbet e uma foto de Gouin [Fig. 02]: a inclinação da pose, a abertura das pernas. Se a foto fosse reduzida ao sexo como a tela, teria, pelo caráter documental da fotografia, algo de clínico⁸. Mas o rosto que figura ali, o olhar fixo, a elegância afetada dos dedos na mão direita transformam-na bastante. Tal como está, é

seu Courbet?»

⁴ «Agora, vou lhes mostrar algo de extraordinário».

⁵ «Proferi as exclamações de admiração esperadas».

⁶ LORD, James. *Picasso et Dora*. Séguier: Paris, p. 276-278, apud SAVATIER, Thierry. Op. cit., p. 160.

⁷ «Ele não teria empregado um cerimonial mais elaborado se mostrasse um fragmento da Santa Coroa de espinhos. O quadro e o painel [que o recobria] eram como o tabernáculo para o ícone.» SAVATIER, Thierry. Op. cit., p. 158.

⁸ É o que ocorre com três fotos de Auguste Belloc, de 1869 *circa*, publicadas em *Gustave Courbet*, RMN, Paris, 2007 (Catálogo da exposição de mesmo nome no Grand Palais, Paris).

«He is going to show us his Courbet»

⁴ «Now, I am going to show you something extraordinary»

⁵ «I proffered the expected exclamations»

⁶ LORD, James, *Picasso et Dora*, Séguier, Paris, pp. 276-278. In SAVATIER, Thierry, *L'Origine du Monde, Histoire d'un tableau de Gustave Courbet*. Bartillat, Paris, 2006, p. 160.

uma imagem a ser exibida entre cavalheiros, ao abrigo de olhares espúrios e, sobretudo, escondida de mulheres e crianças. O modelo só pode ser uma prostituta, e sua pose é, de certo modo, profissional.

O êxtase contemplativo cede lugar ao olhar canalha. Mas a comunidade de iniciados permanece. Pelo seu formato pequeno, a fotografia viaja de bolso em bolso, reside em esconderijos secretos, é mostrada na palma da mão. O silêncio sagrado da encantação medúsica é substituído então por outro comportamento: o da risota cúmplice.

Há um ponto aqui: a diferença de olhares. Ao empregar as noções “contemplar”, “êxtase contemplativo”, pressuponho uma atenção involuntariamente muito focada, silenciosa. É o que pode ser chamado de fascínio e de adoração, repousando sobre fé sincera e, em vários aspectos, respeitosa. O outro olhar, que se pode chamar de “cumplicidade canalha”, usa o riso, a piada, como sinal de conivência.

*

Há mais um ponto comum entre a foto e o quadro, que é de importância. Em ambos, nenhum homem está presente. Eles são previstos como espectadores, externos a qualquer ação erótica. A fenda ali está para os olhos, não para a penetração. Ela oculta um mundo desejado e sequestrado, secreto e promissor, mas mantém-se sob autoridade feminina, seja de modo “ôntico”, seja em modo de comércio. Revela-se como posse íntima das mulheres, velando os mistérios que não podem ser vistos, mas apenas intuídos pelo prazer imaginário dos homens.

Um pequeno quadro, dos anos de 1820, pode fazer-nos avançar na reflexão. É atribuído ao círculo de Achille Déveria [Fig. 03, 03a e 03b), talvez seja mesmo de sua mão.

Uma jovem, quase adolescente, mostra seu traseiro, levantando o vestido e inclinando-se sobre uma cama alta. A perna esquerda, apoiada sobre um tamborete, dobra-se, de maneira a afastar as coxas e revelar a vulva, desprovida de pilosidade. O rosto se volta para o espectador. A iconografia dessa obra é bastante rara. Se o tema calipígio é muito frequente nas artes, a situação, a postura, a visão simultânea das nádegas e da vulva, ao contrário, é incomum.⁹

⁹ Assim, Boucher representou uma jovem erguendo a saia num interior, com um cãozinho que levanta o nariz para o traseiro. Mas as semelhanças são superficiais,

model could only be a prostitute, and her pose is somehow professional.

Contemplative ecstasy is replaced by a lecherous look. But the community of initiates remains. Being small, photographs can go from pocket to pocket, dwell in secret hiding places, or be shown in the palm of one's hand. The sacred silence of the Medusan spell is then replaced by another attitude involved in initiation: a complicit chuckle.

There is a point here: the difference between gazes. By using the notions 'contemplate' and 'contemplative ecstasy', I am assuming that viewing is attentive, involuntarily very focused and quiet. It might be called fascination or adoration, based on faith that is sincere and in many ways respectful. The other gaze, which may be called 'lecherous complicity', uses laughter or joking as a sign of collusion.

*

Moving on. Photograph and painting share another feature that is of some importance. Neither of them shows a man. Men are intended to be spectators, left out of any erotic action. The cleft is there to be looked at, not penetrated. It hides a world that is desired and sequestered, secretive and promising, but remaining under female authority, whether in 'ontic' or commercial mode. It appears as intimate possession of women, covering mysteries that cannot be seen, only sensed by the imaginary pleasure of men.

A small painting from the 1820s may take us further in this analysis. It is attributed to the circle of Achille Déveria (Fig.03, 03a, 03b), perhaps even from his own hand.

A girl, almost adolescent, is exposing her behind, pulling her dress up and leaning over a high bed. Her left leg is resting on a stool, bent to spread her thighs and show her hairless vulva. Her face is turned toward the viewer.

The iconography of this work is quite unusual. Whereas callipygian women have very often been themes in the arts, this is quite an atypical posture, with its view of the buttocks and vulva at the same time.⁷

⁷ Thus Boucher depicted a girl lifting her skirt, indoors, with a dog sniffing toward her buttocks. But the similarities are superficial, and the process of visual concentration is quite different. (Fig.04)

The tiny painting calls for a different approach to the kind of analysis that would be right for Courbet or Gouin. The artist does not show the vulva frontally. He brings out the beauty of the buttocks, affectionately and beautifully painted with meticulous nuances of sparkling lights that first draw one's eye. Then one sees the *sexe* in the penumbra of the crotch, sensitively offered, less for the gaze than for penetration.

There is something subtle here, quite unlike Déveria's obscene illustrations in which the sexual act is depicted not only explicitly but also in the most extravagant positions, in many cases in groups, and often with a jocose air that undermines the principle of contemplation to add to the ribaldry. Déveria's prints and watercolors are tiny masterpieces of sexual humor. Most were not even done to prompt desire, or as imaginary substitutes for sexuality. Rather they show ribaldry expressed only in the right company, between people (men, prostitutes) eluding decorous conventions.

The work I am referring to is not humorous. It appeals to the strongly erotic imaginary as a plausible situation into which the male viewer may be self-projected. This projection is reinforced in the image. The man presumed to be about to enjoy penetration is not visible, but he is there. His presence is shown and clearly marked by a large top hat placed on a chair in the foreground. The waiting girl turns her head and looks at the partner primed to act.

Whereas Velazquez has the viewer takes the place of the king, in the words of Michel Foucault's well-known text, here he takes the place of the one who is going to fuck. There is still Medusan contemplation but here charged with erotic potential.

The half-naked state of the girl indicates that this is a fleeting or rushed relationship (otherwise she would be totally naked, rather than not showing just her butt). Except for the hat, there is no sign of male clothing: the man must surely be dressed too. A quick sexual act, its pleasure centered on the genitals. There is also pleasure in the moments prior to penetration, the sight of her seductive buttocks, and the discreet little treasure between her legs. The pleasure specific to contemplation, related to immediate and imaginary penetration, of an imaginary circumstance that recomposes the virtuality of a real happening.

It was not hard to find an obscene photo on the

A tela pequenina impõe uma análise diversa daquelas adequadas para Courbet e Gouin. O artista não exhibe frontalmente a vulva. Põe em evidência a beleza das nádegas, carinhosa e belamente pintadas, com cuidadas nuances de brilhos luzidios. O olhar é atraído primeiro por elas. Descobre-se depois o sexo na penumbra do entrepernas, ofertado com delicadeza, menos ao olhar do que à penetração.

Trata-se de algo sutil, muito diferente das ilustrações obsenas de Déveria, em que o ato sexual não só é figurado explicitamente, mas nas posições as mais extravagantes, muitas vezes em grupos, frequentemente em tom jocoso, o que diminui fortemente o princípio da contemplação e acentua o tom de piada. As litos e aquarelas de Déveria são pequenas obras-primas de humor sexual. Em sua maioria, não foram feitas para sequer estimular o desejo, como substituto imaginário da sexualidade. Elas revelam antes o "humor do avesso", aquele que só pode se manifestar em companhia autorizada, entre pessoas (homens, prostitutas) que se autorizam a fugir das boas conveniências.

A tela à qual nos referimos não é humorística. Faz apelo ao imaginário fortemente erótico que representa situação plausível na qual o espectador masculino pode se projetar. Essa projeção é reforçada na imagem. O homem que, supomos, deve usufruir da penetração, não está visível, mas está presente. Seu comparecimento vem assinalado com nitidez acentuada graças à enorme cartola pousada sobre a cadeira, no primeiro plano. Voltando o rosto para trás, a moça em espera olha para o parceiro que deve logo atuar.

Se no quadro de Velázquez o contemplador ocupava o lugar do rei, para evocarmos o conhecido texto de Michel Foucault, aqui, ele ocupa o lugar do fodedor. A contemplação medúscica permanece, mais carregada de erotismo potencial.

O caráter seminu da jovem indica que se trata de uma relação fugidia ou apressada (caso contrário, ela não revelaria apenas seu traseiro, mas estaria inteiramente despida). Afora a cartola, não há sinais de roupas masculinas: o homem decerto também deve estar vestido. São elementos indicadores do ato sexual rápido, cujo prazer é centrado nas partes genitais. Sem contar, em instantes que precedem a penetração, a vista das nádegas sedutoras e do pequeno tesouro discreto entre as pernas. Prazer específico da contemplação, vinculado a uma penetração,

e o processo de concentração visual, bem diverso [Fig. 04].

imediatamente e imaginária, de uma circunstância imaginária que recompõe a virtualidade de uma ocorrência real.

Não foi difícil encontrar na Internet uma foto obscena que tivesse analogia com o quadro em questão. Ela nos conduz a uma análise comparativa e a algumas reflexões [Fig. 05]. Sem contar as vestimentas e a pose, que acentua a abertura e a visibilidade da vulva e do ânus, *Megan Bubble Butt*, como vem denominada, mostra seu traseiro (grande, ampliado desmedidamente pela lente do fotógrafo). Ao mesmo tempo, como a jovem de 1825, volta para o espectador seus olhos amendoados. Os processos de sedução apresentam um mecanismo erótico analógico, que repousa no convite à penetração.

Os procedimentos alusivos, tão presentes no quadro, diminuem na fotografia, impondo o imediatismo. Este é confirmado pela legenda que acompanha a ilustração: “*Megan is bending over getting ready for her bubble butt to get fucked by a 10 incher.*”¹⁰ Note-mos que, pelo texto, a exposição ao desejo do espectador se vê anexada à atuação de um terceiro (*a 10 incher*). A fotografia aparece num site como publicidade para um vídeo (do qual faz parte), em que se anuncia a presença de um parceiro negro: prazer por procuração, prazer pela ideia do aviltamento da fêmea. Mas na imagem isolada deste único fotograma, reencontramos o espectador-rei-fodedor.

Seria possível, num primeiro momento, pensar que o caráter evidentemente elaborado da tela e o aparente imediatismo da foto serviriam como critério para o estabelecimento de uma distinção entre “arte” e “pornografia”. Esta distinção, no entanto, não me soa fecunda.

Decerto, ambas as imagens tornaram-se, graças às “*mains de peintres habiles* (ou fotógrafos hábeis, poderíamos acrescentar) *des moyens propres à séduire des imaginations ardentes et à flatter des passions immorales*”¹¹, como diz o *Grand Dictionnaire Larousse*, de 1873, no verbete *pornographie*.

Contudo, se a tela certamente entraria na categoria pornográfica a partir dos critérios expostos nos dicionários do século XIX, o tempo a transformou, e ela poderia estar em qualquer museu aberto a qualquer público. Mas a foto de Megan, não

¹⁰ “Megan está inclinada, pronta para que sua bundona seja fodida por um de 10 polegadas.” Disponível em <<http://www.iseekgirls.com/blog/2006/06/26/megan-with-a-bubble-butt-is-fucking-a-black-dude/>>

¹¹ “Mãos de pintores hábeis, meios próprios para seduzir imaginações ardentes e deleitar paixões imorais”.

Internet análoga com a pintura em questão, e isso levou a uma análise comparativa e algumas reflexões. (Fig.05) Não mencionamos a ausência de vestimentas e a pose, que acentua a abertura e a visibilidade da vulva e do ânus, quando “Megan with a Bubble Butt”, como ela é chamada, mostra seu traseiro (grande, desproporcionalmente ampliado pela lente do fotógrafo). Ao mesmo tempo, como a jovem de 1825, ela volta os olhos para o espectador. Os processos de sedução apresentam um mecanismo erótico analógico, que repousa no convite à penetração.

Os procedimentos alusivos tão presentes no quadro, diminuem na fotografia, impondo o imediatismo. Isto é confirmado pela legenda que acompanha a ilustração: “Megan is bending over getting ready for her bubble butt to get fucked by a 10 incher”⁸. Note que de acordo com o texto, a exposição ao desejo do espectador se vê anexada à atuação de um terceiro (*a 10 incher*). A fotografia aparece num site como publicidade para um vídeo (do qual faz parte) e a presença de um parceiro negro é anunciada: prazer por procuração, prazer pela ideia do aviltamento da fêmea. Mas na imagem isolada deste único fotograma, reencontramos o espectador-rei-fodedor.

Inicialmente, pode-se pensar que o caráter evidentemente elaborado da pintura, contrastando com o aparente imediatismo da fotografia, serviria como critério para a distinção entre ‘arte’ e ‘pornografia’. Mas isto não soa como uma distinção fecunda.

Certo, ambas as imagens tornaram-se, graças às “*mains de peintres habiles*” (habilidosos fotógrafos também, poderíamos acrescentar) “*des moyens propres à séduire des imaginations ardentes et à flatter des passions immorales*”⁹, de acordo com a entrada para *pornographie* no *Grand Dictionnaire Larousse* de 1873.

Contudo, se a pintura certamente entraria na categoria de pornografia pelos critérios dos dicionários do século XIX, o tempo a transformou, e ela poderia estar em qualquer museu aberto a qualquer visitante. Mas a foto de Megan, não poderia ser mostrada em qualquer museu ou galeria, porque poderia facilmente fazer parte da obra de um artista contemporâneo.

⁸ <http://www.iseekgirls.com/blog/2006/06/26/megan-with-a-bubble-butt-is-fucking-a-black-dude/>

⁹ “Mãos de habilidosos pintores... os meios apropriados para seduzir imaginações ardentes e deleitar paixões imorais.”

It is my conviction that conceptual precision in this case (and many others) is not de rigueur for an art historian. The important thing is the fruitfulness of the comparative process: placing one image alongside the other enables us to sharpen the intelligence of the gaze while honing our intuition and understanding of the cultural and aesthetic phenomena involved here.

*

Despite the differing periods, formats and intentions, I would place Déveria's little painting alongside Manet's seminal work *Olympia* (Fig.06). The shared feature is that the viewer is always assumed, as in many other works by the same artist: the viewer becomes part of the work, as in Velázquez, as was so often the case in the Baroque period.

However, in the case of *Olympia*, it is not about the "place of the king" or even the "place of the one fucking". It is the "place of the client"¹⁰. The sign of his presence is in the bouquet he has brought, the cat arching at the sight of a stranger, the model's gaze, and above all, the gesture of her left hand.

An analysis of this gesture is important. *Olympia* does not casually lower her hand to cover her *sex* like her distant prototype in the *Venus of Urbino*, in which Daniel Arasse sees a masturbatory gesture. Instead, she decisively covers her pubis with the palm of her hand – the gesture of a 'professional'. The client has arrived, she is undressed; she shows herself, but perhaps due to some remnant of bashfulness she hides the most desired part of her body, her supreme bargaining coin.

In Manet's case, any directly erotic relationship was ruled out: the body lacks the beautiful, rounded and pinkish flesh of Déveria's girl; the apparatus around her (chambermaid, bodily ornaments, and cat) indicates a presentation of the merchandise in its usual casket. Nothing points to an immediate sexual action in the next instant: we are in the stage of the preliminaries, the deal is done, but they are not yet on the immediate verge of the act.

Olympia is covering her cleft, described and capitalized by the above quoted Philippe Mu-

apenas porque está disposta para qualquer olhar na Internet, mas porque incorporaria sem dificuldade qualquer obra de algum artista contemporâneo, poderia também encontrar-se exposta em qualquer museu ou galeria.

Minha convicção é que, para o historiador da arte, a precisão conceitual neste caso (e em muitos outros também), não é de rigor. O importante é a fecundidade do processo comparativo: uma imagem posta ao lado da outra permite aguçar a inteligência do olhar e a melhor intuição e compreensão dos fenômenos culturais, e estéticos, que elas envolvem.

*

Apesar da discrepância de períodos, formatos e intenções, ponhamos o pequeno quadro de Déveria em paralelo com a tela seminal de Manet, *Olympia* [Fig. 06]. O ponto em comum é que, como em tantas outras obras do mesmo artista, o espectador é sempre pressuposto: como em Velázquez, como tantas vezes no período barroco, quem olha se incorpora à obra.

No entanto, com *Olympia*, não se trata do "lugar do rei", nem mesmo do "lugar do foderor". Trata-se do "lugar do cliente"¹². O sinal de sua presença está no buquê de flores que trouxe, no gato que se arrepia diante do estranho, no olhar do modelo e, ainda, no gesto de sua mão esquerda.

É importante analisar este gesto. *Olympia* não deixa cair, casualmente, sua mão para velar o sexo – como no caso de seu remoto protótipo, a *Vênus de Urbino*, que Daniel Arasse interpreta como um gesto de masturbação. Ela tapa o púbis com a mão espalmada, de modo decidido. Gesto "profissional". O cliente chegou, ela está nua; expõe-se, mas esconde, talvez por resquício de pudor, o ponto mais desejado do corpo, suprema moeda de negociação.

No caso de Manet, toda relação diretamente erótica foi afastada: o corpo não apresenta as belas, róseas e redondas carnes da jovem de Déveria, o aparato à volta (camareira, adornos corporais, gato) indica a apresentação da mercadoria no seu escritório habitual. Nada é indicado para uma ação sexual direta no minuto que se segue: estamos em estado de preliminares, ao término da negociação, mas ainda não na precedência imediata do ato.

Olympia tapa aquilo que Philippe Muray, citado no início

¹⁰ As is the case of *Le bar aux Folies-Bergères*, here even more explicitly, since the client in this case is reflected in a mirror.

¹² Como ocorre em *Le bar aux Folies-Bergères*, e de modo ainda mais explícito, já que o cliente, neste caso, aparece refletido no espelho.

deste texto, chamava – em relação ao quadro de Courbet (que, em sua revelação plena, é o oposto do de Manet) –, com maiúsculas, de “*Tirelire Splendide*” (Cofrinho Esplêndido) e “*Fente savoureuse*” (Fenda saborosa). A fenda de Danae transformou-se em cofrinho, quando ela foi penetrada pelas moedas de Zeus. Com a mão, Olympia bloqueia (temporariamente) a sua. O olhar concupiscente devora promessas, mas tem seu limite: o da passagem que dá acesso à moeda metafórica, ao pênis real.

Uma obra de Judy Chicago, *Sex from the inside out*, de 1975 [Fig. 07], cujo princípio é o prazer feminino interno, demonstra a dificuldade dessa representação – a do prazer interno feminino, lugar do paraíso masculino – a não ser sob formas alusivas, metafóricas ou por evocações poéticas que dependem da escrita. É que esse prazer não pode ser representado. A expectativa é o único possível: entre o humor e a violência visual, Tom Wassermann criou uma *Helen* [Fig. 08], cuja sinalética sexual (vagina e boca abertas) a aparenta a uma boneca inflável: tudo é olhar e promessa.

O pênis ereto figura o prazer masculino. Ele é externo, exposto. A interioridade feminina, ao contrário, mantém-se inacessível à representação. Nenhuma das numerosas vulvas escancaradas da história da arte, ou infinitas na fotografia pornográfica, dá conta da representação. Numa prancha clínica é possível um corte revelando um pênis dentro de uma vagina. No entanto, esse processo descritivo, intelectual, é desprovido de intensidade “desejante”: uma microcâmera que penetrasse no interior da vagina destruiria o próprio sentido do estímulo erótico, que não é o do exposto.

A vulva esconde a vagina, e com ela estamos no limite do visível. George Grosz, numa formidável aquarela, assinalou o lugar fantasmático do erotismo: um homem se masturba e ejacula, enquanto uma das duas mulheres, muito concentrada, enfia um *gode* em si própria, e a outra, de quatro, com o traseiro voltado para frente, exhibe abertamente seu sexo. Nenhum dos três olha para o outro: estão fechados em si mesmos, no próprio sonho erótico. Os três juntos, porém, instauram um sonho para o espectador.

Como o desejo feminino é interno, sua porta de entrada é, ao mesmo tempo, barreira visual. A exibição é o atestado do prazer invisível, dos mistérios invisíveis. Uma metáfora empregada por Fragonard encontra-se em *O fogo na pólvora* [Fig. 09]: um *amorino* incendeia o sexo de uma jovem; as chamas se confundem

ray, referring to Courbet’s painting (which fully revealed is the opposite of Manet’s) as “*Tirelire Splendide*” (splendid moneybox) and “*Fente Savoureuse*” (tasty cleft). Danae’s cleft turned into a moneybox when she was penetrated by Zeus’s golden coins. Olympia (temporarily) used her hand to block hers. The lustful gaze devours promises, but it has its limit: that of the passage affording access to the metaphorical coin, to the real penis.

Judy Chicago’s work *Sex from the inside out*, 1975 (Fig.07) whose principle is inner female pleasure, shows the difficulty of this representation – of inner female pleasure, locus of male paradise – except for allusive, metaphorical forms, or poetic evocations depending on writing. This pleasure cannot be represented. Only expectation is possible: between humor and visual violence, Tom Wassermann created a *Helen* (Fig.07), whose sexual signage (vagina and mouth open) resembles that of an inflatable doll: all gaze and promise.

The erect penis represents male pleasure. It is external, exposed. Feminine interiority, in contrast, remains inaccessible to representation. None of the numerous spread-open vulvas in the history of art, or the innumerable ones in pornographic photography are able to ensure representation. A cross-section on a clinical drawing board may show a penis inside a vagina, but this descriptive process will remain intellectual, devoid of “desirous” intensity; a miniature camera penetrating the vagina would destroy the very meaning of erotic stimulation, which is not that of exposure.

The vulva conceals the vagina, taking us to the edge of the visible. A formidable George Grosz watercolor¹¹ points to the phantasmatic locus of the erotic: a man masturbates and ejaculates, while one of the two women is highly concentrated, inserting a dildo, and the other is on all fours with her rear facing forward, openly showing her *sexe*. None of the three is looking at the others: they are all self-absorbed by the erotic dream itself. The three together, however, provide a dream for the viewer.

Since female desire is internal, its gateway is also a visual barrier at the same time. The exhibition is the testament of invisible pleasure, of invisible mysteries. A metaphor used by Fragonard is found in *Fire in gunpowder* (Fig:09): an *amorino* sets fire to the *sexe* of a girl; flames meld with the red hair of

¹¹ Grosz, George, *With two women*, undated, 51,5 x 69,2, watercolor, The Hague, private collection.

her pubis. However, there is an inner fire, one lit in the male imagination (a pleasure based on the intensity of female desire), a delightful and lovable one in this case. Mighty and dreadful in the case of Oenoea, the woman that painfully supplied fire for a village through her *sexe*: she is magician and goddess, Earth Mother, capable of restoring the lost tumescence of his organ to Encolpius, the hero in Fellini's *Satyricon* (Fig.10).

From the origin of the world to the origin of fire, the woman's womb is the invisible locus of mysteries and pleasures. Contemplating the female *sexe* presupposes and imposes these mysteries.

*

Is it really necessary to treat pornography as a concept? There is a conventional distinction between eroticism and pornography – even thinkers of the caliber of Roland Barthes were unable to elude it – that attributes the evils of contemporary pornography to the nature of photography. Barthes noted in *La chambre claire* – «la photo m'induit à distinguer le désir lourd, celui de la pornographie, du désir léger, du désir bon, celui de l'érotisme¹²». Is a distinction of this kind really necessary? On reading a sentence like this, there comes to mind a very tempting quote paraphrased from Alain Robbe-Grillet: heavy desire, of course, is what other people have. Our own is always good.

Pornography is less of a concept and more of an insult, a prejudice. In the Internet's never ending world of intense desires, licentious images are innumerable. These desires are ineffable, intangible, 'virtual' (its fine etymology from the Latin *virtus*, which, through paradoxical genesis, also gives rise to the word 'virtue'), i.e. existing only as potential rather than act, only dream and unreality. These are images that feed into human desires, and feed on them too. Just like works of art. If we really must place pornography in a conceptual sphere, it should be located in the sphere of morality rather than aesthetics or art. Here, in aesthetics or in art, major or minor works, 'high' or 'low', noble or vulgar, they may correspond to each other and be mutually enlightening.

Translated by Thomas Nerney

¹² "Photography leads me to distinguish the 'heavy' desire of pornography from the 'light' (good desire) of eroticism."

com o pelo ruivo do púbis. Porém, é de um incêndio interior que se trata, aceso na imaginação masculina (um prazer que se baseia na intensidade do desejo feminino), delicioso e amável neste caso. Poderoso e tremendo no caso de Enoea, mulher que fornece, dolorosamente, pelo seu sexo, o fogo para uma aldeia: é maga e deusa, Mãe da Terra, capaz de devolver a Encolpio, o herói do *Satyricon* de Fellini [Fig. 10], a rigidez perdida de seu membro.

Da origem do mundo à origem do fogo, o ventre é o lugar invisível dos mistérios e dos prazeres. A contemplação do sexo feminino pressupõe e impõe esses mistérios. Seria mesmo necessário tratar a pornografia como um conceito? Há uma distinção convencional entre erotismo e pornografia, da qual mesmo pensadores elevados, como Roland Barthes, não souberam escapar – distinção que atribui à natureza da fotografia os males da pornografia contemporânea. Barthes o expôs em *La chambre claire* – «la photo m'induit à distinguer le désir lourd, celui de la pornographie, du désir léger, du désir bon, celui de l'érotisme»¹³. Tal distinção seria mesmo necessária? Diante de uma fórmula como essa, há uma paráfrase sobre uma frase de Alain Robbe-Grillet que vem à mente, bem tentadora: o desejo pesado é naturalmente o dos outros. O nosso é sempre bom. Pornografia é menos um conceito que um insulto, um preconceito. No mundo interminável dos desejos intensos que é a Internet, as imagens licenciosas são infinitas. Trata-se de desejos inefáveis, intangíveis, "virtuais" (bela etimologia, do latim *virtus*, que também dá origem, numa gênese paradoxal, à palavra virtude), ou seja, existindo apenas em potência e não em ato, como sonho e irrealidade. São imagens que alimentam, e se alimentam, dos desejos humanos. Exatamente como as obras de arte. Se tivermos mesmo que situar pornografia num campo conceitual, este deve localizar-se nos da moral e não nos da estética ou da arte. Aqui, na estética, na arte, grandes ou pequenas obras, "altas" ou "baixas", nobres ou vulgares, podem corresponder entre si e iluminar-se mutuamente.

¹³ "A foto me induz a distinguir o desejo pesado, o da pornografia, do desejo leve, do desejo bom, o do erotismo".



1

2



1 Gustave Courbet. *A Origem do Mundo*, 1866.

2 Alexis Gouin. *Stereo daguerreotype with applied color*, c.1853.

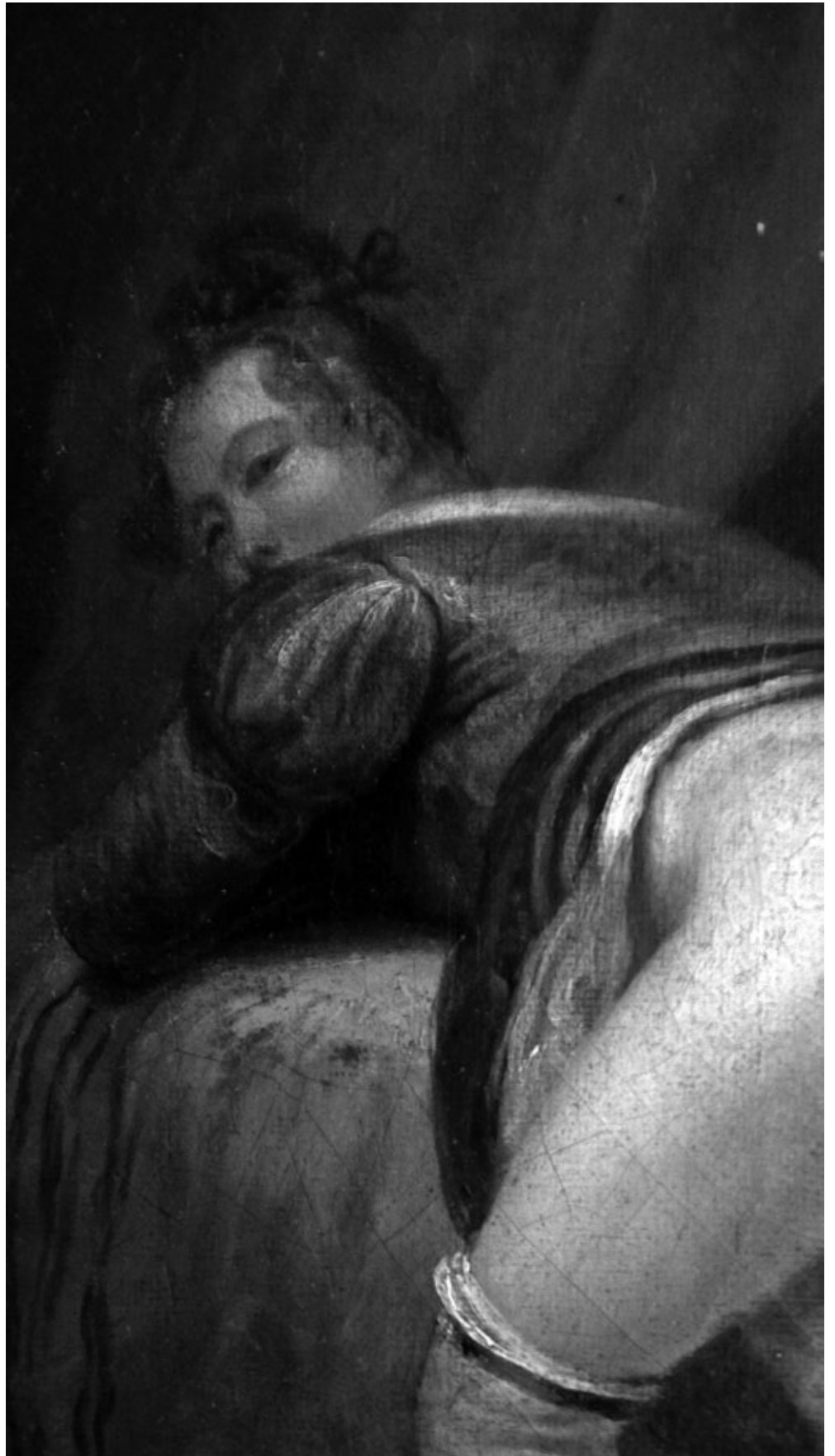
3 Anônimo (Déveria, Achille?). *Nu.*



3

3a





3b

4 François Boucher. *Saia levantada*.

5 Megan with a Bubble Butt.

6 Édouard Manet. *Olympia*, 1863.

7 Judy Chicago. *Sex from the Inside Out*.



4



5



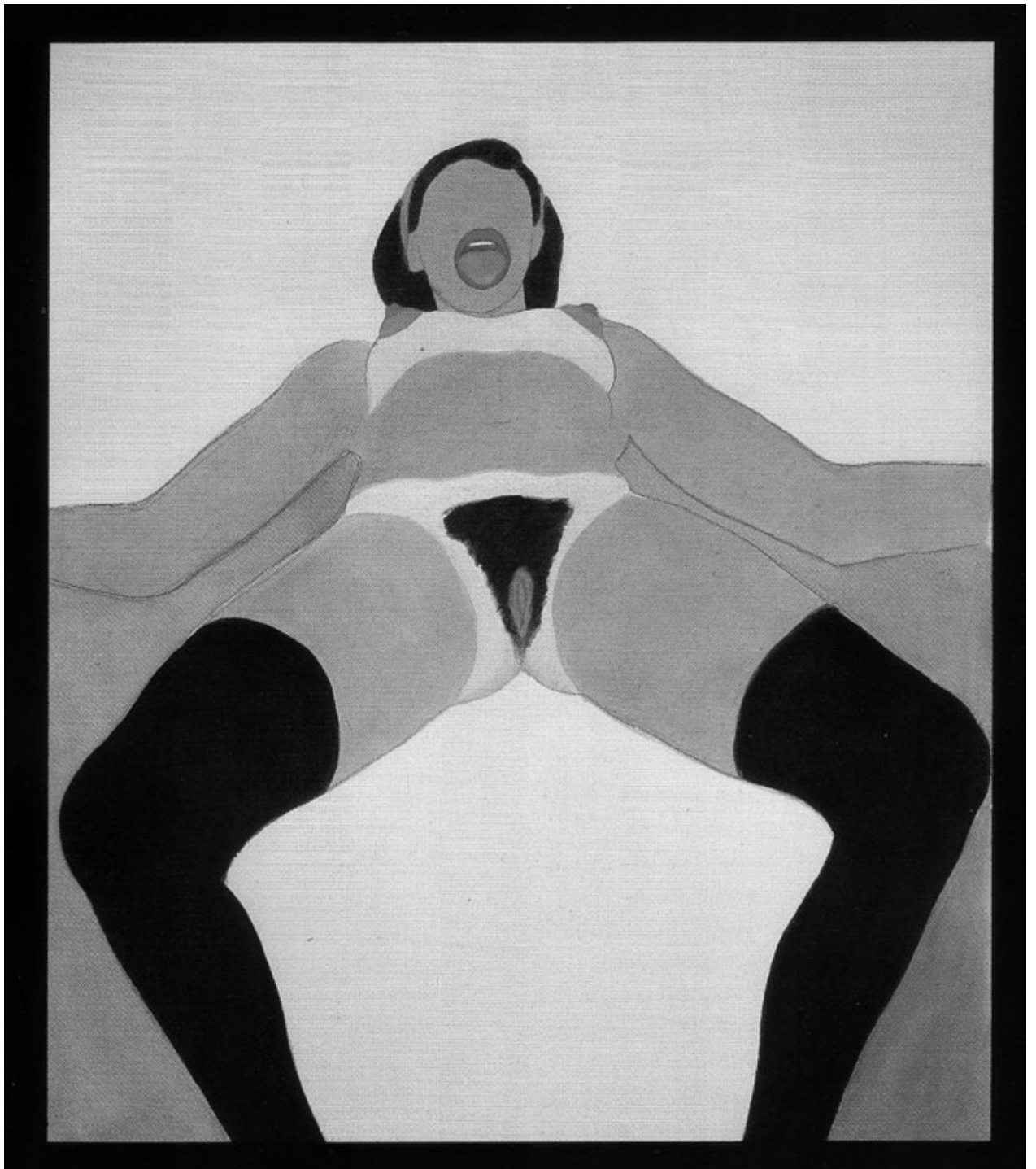
6



7

8 Tom Wesselmann. *Helen*, 1966.

8



9 Honoré Fragonard. *O fogo na pólvora*.

10 Federico Fellini. "Enothea",
frames de *Satyricon*, 1968.



9

10

