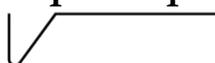


## Imagem, pornografia e paridade de participação: uma crítica interdisciplinar



Tarine Guima<sup>1</sup>

### Resumo

Neste artigo discutimos a questão da pornografia em quatro etapas: 1. Uma conceitualização do que seria a imagem em si mesma, utilizando-se da teoria de Vilém-Flusser, para compreender como a imagem se constitui como uma ferramenta de poder e dominação. 2. Depois, adentramos a questão cinematográfica, apreendendo pontos da crítica feminista ao cinema para, então, ter o embasamento para falar sobre uma imagem cinematográfica específica: a pornografia. 3. A filósofa política e da linguagem Rae Langton nos auxiliará, perpassando uma discussão minuciosa sobre os problemas éticos e políticos da pornografia. 4. Buscamos na teoria social de Nancy Fraser uma forma de corroborar com a crítica de Langton, alinhando seus argumentos a uma concepção ampla de justiça.

**Palavras-chave:** pornografia; estética; filosofia feminista; teoria social; cinema.

### Abstract

In this article, we shall discuss the pornography issue in four steps: 1. A conceptualization about what image is on itself, using the theory of Vilém-Flusser, to understand how image constitutes itself as a tool of power and domination. 2. We will get into the cinematographic question, absorbing issues from the feminist critique of cinema to get the proper fundamentation to talk about a kind of cinematographic image: pornography. 3. Rae Langton, a political and language philosopher, will help us, going through a thorough discussion on the ethical and political issues of pornography. 4. We shall pursuit in Nancy Fraser's social theory a way to corroborate with Langton's critique, putting her arguments align with a wide conception of justice.

**Keywords:** pornography; aesthetics; feminist philosophy; social theory; cinema.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Ciência Política na Universidade de São Paulo (USP) e graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). E-mail: [tarine@usp.br](mailto:tarine@usp.br)

## Introdução

A imagem nunca é uma realidade simples. Imagens cinematográficas são, primariamente, operações. São relações entre o ‘dizível’ e o visível, formas de brincar com o antes e o depois, causa e efeito. Essas operações envolvem diferentes funções de imagem, diferentes significados da palavra ‘imagem’. (RANCIÈRE, 2007, p. 6) [tradução livre]

O presente texto se inicia com tais reflexões de Jacques Rancière, justamente para que possamos construir as nossas, em uma cadeia de indagações: o que é a imagem? Imagens são palavras? Discursos ficcionais têm efeito no mundo real? O que o cinema pode dizer? E a pornografia? – esta última, sendo o ponto específico que pretendemos abordar. Pretende-se explorar, aqui, como o “dizível e o visível” operam em nossas vidas, sobretudo no âmbito do discurso pornográfico – que é apresentado neste trabalho como uma forma de imagem (que se equivale ao discurso e vice-versa) capaz de expressar, com veemência, como o que é “dito” tem sua devida interferência no mundo social, e como tal interferência pode ser danosa.

Isto é, parte-se da pressuposição de que a pornografia seria uma forma danosa de reprodução de relações de opressão, subordinação e injustiça, segundo filósofas políticas como Rae Langton (2009) que, entre seus escritos, argumenta em prol dessa pressuposição por meio de uma teoria pautada no *score* de um “jogo” conversacional da pornografia, e da posição desigual entre homens e mulheres nesse *score*. Mas como podemos levar tal crítica adiante? Seria a teoria do *score* conversacional de Langton uma crítica viável, sendo digna de confirmação? – Para confirmar seus esforços argumentativos, uniremos forças interdisciplinares que entrarão em interlocução, a fim de potencializar a teoria de Langton, preenchendo suas possíveis lacunas. A ver, o teor a princípio abstrato de sua filosofia pode não alcançar algumas definições e contextualizações práticas sobre o tema discutido, bem como não oferecer diagnósticos ou prognósticos cabíveis ao mundo social. É para tanto, então, que seguiremos os seguintes passos:

Primeiro: já que Langton fala sobre a pornografia como uma forma de discurso (por vezes imagético) que pode ser danoso, implica-se entender o que é esse discurso imagético e se, e em quais medidas, pode a imagem “afetar” o mundo e a vida social. Para confirmar sua premissa básica, de que a imagem (como discurso) possui o poder de fazer danos, iremos recorrer à área da estética, com Vilém Flusser (1985), que discorre sobre tais poderes

e consequências, conceitualizando o que seria a imagem em si, sobretudo a imagem fotográfica. Com isso, teremos confirmado a premissa básica da autora, de que imagens (como forma de discurso), de um modo geral, são capazes de causar danos.

Segundo: com Flusser, falamos sobre a imagem em seu sentido puro para, depois, compreendê-la no sentido da fotografia. E, nesta etapa, permitimo-nos dar um passo à frente e falar sobre o contexto prático da imagem cinematográfica e sua indústria – isto é, uma das formas de desenvolvimento e reprodução da fotografia. Tal contextualização se dá pela discussão da teoria feminista do cinema, que analisa a condição da mulher e de relações de gênero desiguais dentro da indústria, e como obras cinematográficas reproduzem certas formas de opressão e subordinação. Este é um exemplo “palpável”, dentro da sociedade ocidental contemporânea, em que a imagem (neste caso, a cinematográfica, de forma ampla) pode ser danosa. Ou seja, poderemos confirmar a premissa inicial de Langton agora em uma demonstração mais concreta de um contexto específico da realidade social.

Terceiro: com as discussões anteriores, da conceitualização da imagem e suas implicações, bem como da contextualização prática das opressões de gênero na indústria cinematográfica, é que nos permitimos a *abordar* o argumento de Langton na íntegra. Faremos uma leitura expositiva de seus argumentos, dentro de sua teoria do *score* conversacional, para assim trazer sua crítica à pornografia. Mas somente suas premissas básicas, a essa altura, puderam ser confirmadas – o que podemos dizer, portanto, de sua crítica à pornografia de modo integral? Ou, ainda, o que podemos fazer com ela?

Quarto: Para entender o que podemos fazer com a crítica de Langton é que recorreremos à teoria social, colocando-a em interlocução com a teoria crítica de Nancy Fraser (2001), que traz critérios teóricos que nos ajudam a completar, de certa forma, a crítica da autora, estabelecendo um norte ampliado para ela, preenchendo lacunas no que se refere à abordagem da realidade social, que julgamos necessária para a viabilização da crítica. Isto é, temos como objetivo confirmar a teoria do *score* conversacional, de que homens e mulheres estão em posições desiguais, no caso da pornografia, por meio do critério de paridade de participação de Fraser, que configura uma teoria ampla da justiça. Poderemos avaliar, com isso, se o que se encontra no discurso pornográfico pode, de uma perspectiva social, configurar um caso de injustiça. Com a possibilidade desse tipo de avaliação, damos um alcance analítico mais profundo para a teoria de Langton, não só

confirmando a íntegra de seu argumento à luz da teoria crítica de Fraser, mas atribuindo um prognóstico para sua crítica à pornografia.

Sabemos que, na teoria e na filosofia política, as discussões sobre pornografia pautam a questão da liberdade de expressão<sup>2</sup>, rumando a conclusões sobre sua proibição ou proteção. Langton argumenta, de modo geral, em prol de sua proibição, justamente pelos males que podem ser causados por esse tipo de discurso e imagem. No entanto, neste artigo, não nos imbuímos da tarefa de discutir sobre o “dever ser”, a níveis judiciais e estatais, da pornografia, de forma comprometida com alguma conclusão nesse sentido. Isto é, nossos objetivos são anteriores ao cortejo por uma conclusão acerca de sua proibição ou proteção como liberdade de expressão. Antes disso, preocupamo-nos em acatar a crítica de Langton como um ponta pé inicial para tal debate, que precisa ser viabilizada pela junção de forças interdisciplinares. Ou seja, o que se pretende, com este artigo, é tão simplesmente confirmar e potencializar a crítica da autora à pornografia, para que tal argumento possa, posteriormente, adentrar o debate sobre liberdade de expressão com mais recursos argumentativos, que deem respaldo à sua razão de ser.

## 1. Conceitualizando a imagem: Vilém-Flusser

Vilém Flusser, em *Filosofia da Caixa Preta* (1985), nos oferece uma conceitualização filosófica do que seria a imagem – sobretudo aquela fotográfica, em seus termos de análise –, quais são seus pressupostos, funções e significações. Isso, dentro da esquemática hegemônica de uma sociedade tomada por certos poderes dominantes, que igualmente usufruem das propriedades da imagem.

Para melhor apreender suas contribuições à discussão aqui proposta, recapitularemos os principais pontos que surgem da estrutura de tópicos que o autor sugere para conceitualizar sua filosofia da imagem fotográfica. Primeiramente, fala-se sobre a questão da imagem em si, puramente falando, o que ela é e o que a configura, para depois falar sobre as imagens técnicas, já imbuídas na lógica instrumental da sociedade hegemônica. Logo em seguida, fala-se do aparelho fotográfico e suas atribuições; o gesto

---

<sup>2</sup> Para um exemplo aprofundado nessa forma de abordagem, visando a questão da liberdade de expressão, bem como cenários possíveis de decisões judiciais e medidas estatais sobre o tema da pornografia e o embate de argumentações pró e contra, ver SILVA, 2013.

de fotografar; a fotografia e a distribuição da fotografia. De modo geral, para o autor, as imagens seriam:

(...) superfícies que pretendem representar algo. (...) Devem sua origem à capacidade de abstração específica que podemos chamar de imaginação. (...) imaginação é a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens. (FLUSSER, 1985, p. 7)

Ou seja, imagens são “mediações entre o homem e o mundo”, na medida em que o mundo não seria, de imediato, acessível aos olhos do homem, e a imagem possui o papel de representá-lo – o que faz com que o homem aja em função das imagens, deixando de se servir delas em função do mundo. É o que o autor chama de *idolatria*: o momento em que o homem “não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas” (FLUSSER, 1985, p. 8).

Em síntese,

Ontologicamente, a imagem tradicional é abstração de primeiro grau: abstrai duas dimensões do fenômeno concreto; a imagem técnica é abstração de terceiro grau: abstrai uma das dimensões da imagem tradicional para resultar em textos (abstração de segundo grau); depois, reconstituem a dimensão abstraída, a fim de resultar novamente em imagem. (...) Ontologicamente, as imagens tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo. (FLUSSER, 1985, p. 10)

Portanto, segundo Flusser, imagem e mundo se encontrariam sobre o mesmo nível do “real”, unidos numa cadeia de causa e efeito, “de maneira que a imagem parece não ser símbolo e não precisar de deciframento” (Ibidem, p. 11). Por haver um caráter objetivo e não-simbólico nas imagens técnicas, o observador as apreende como se fossem “janelas” e não imagens propriamente ditas, confiando nelas tanto quanto em seus próprios olhos (Op.cit.). Porém, as imagens técnicas apenas apresentam certos conceitos relativos ao mundo, não sendo o mundo em si: são imagens/superfícies que “transcodificam processos em cena”. Elas são imagens mágicas que fazem com que seu observador projete tal magia sobre o mundo em que vive – fazendo com que se viva em função dessa magia imaginística. Ou seja, sua função é emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente, substituindo a consciência histórica pela consciência mágica de “segunda ordem” (Op.cit.).

E, pensando na origem das imagens técnicas, fala-se sobre a questão do aparelho, de que se origina também a fotografia. O autor os denota como objetos produzidos da natureza para o homem, que perfazem a cultura de determinadas sociedades, conferindo as características específicas destas. Como no caso do aparelho fotográfico, em que se constata que o “estar programado” é o que o caracteriza, na medida em que suas superfícies simbólicas são concebidas de forma prévia por quem o produz. Nesse sentido, o fotógrafo age “em prol do esgotamento do programa e em prol da realização do universo fotográfico”, não estando empenhado em modificar o mundo em si, mas “em obrigar o aparelho a revelar suas potencialidades” (Ibidem, p. 15). O fotógrafo, por sua vez,

Domina o aparelho, sem no entanto, saber o que se passa no interior da caixa. Pelo domínio do input e do output, o fotógrafo domina o aparelho, mas pela ignorância dos processos no interior da caixa, é por ele dominado. (FLUSSER, 1985, p. 15)

Pode-se dizer, a partir da questão encontrada no caso do aparelho fotográfico, que tais aparelhos são “caixas pretas que simulam o pensamento humano”, pelo seu domínio prático e não interno, por assim dizer. Segundo Flusser, o aparelho fotográfico seria o primeiro, mais simples e o relativamente mais transparente de todos os aparelhos (Ibidem, p. 17). Isso implica o deciframento da fotografia, bem como das condições culturais “dribladas” da fotografia, isto é, o “espaço-tempo dividido em regiões (...) cujo centro é o objeto fotografável, cercado de regiões de pontos de vista” (Ibidem, p. 18). Essas regiões, então, formam as redes em cujas malhas a condição cultural irá aparecer em prol de ser registrada. Nisso, existe a escolha do fotógrafo sobre a categoria que lhe é conveniente, no sentido de que o aparelho funcione em função da intenção do fotógrafo. Porém, como visto anteriormente, sua escolha torna-se limitada, na medida em que as categorias encontradas no aparelho são pré-programadas e não por ele inventadas. Ou seja, a escolha do fotógrafo funciona “em função do programa do aparelho” (Ibidem, p. 19) – o que, adiantamos, pode ser relacionado à questão da pornografia, se pensarmos no fotógrafo como o produtor pornográfico, como veremos ao decorrer do artigo, que é quem capta e reproduz a imagem e o conteúdo discursivo ali encontrado.

Assim, o fotógrafo apenas fotografa o que é “fotografável”, que está já inscrito no aparelho – ou seja, aqui podemos equiparar com a estrutura social em que a reprodução imagética está inserida. Mas é importante que ele conceba sua intenção estética e política,

sabendo o que se faz ao manipular o output do aparelho. Ademais, fotografias seriam imagens de conceitos, “conceitos transcodificados em cenas”, trata-se então de que:

(...) não o significado, mas o significante é a realidade. Não o que se passa lá fora, nem o que está inscrito no aparelho; a fotografia é a realidade. Tal inversão do vetor da significação caracteriza o mundo pós-industrial, todo funcionamento. (FLUSSER, 1985, p. 20)

Flusser contextualiza, portanto, a fotografia em seu âmbito industrial e, por assim dizer, estrutural. Por detrás das intenções pré-programadas do aparelho fotográfico, há outras intenções de outros aparelhos maiores. Trata-se de uma cadeia em que o aparelho fotográfico seria “produto do aparelho da indústria fotográfica, que é produto do aparelho do parque industrial, que é produto do aparelho socioeconômico e assim por diante” (Ibidem, p. 24). Portanto, através de tal hierarquia, uma única intenção se sobressai, manifestada no output desse aparelho fotográfico, que seria “fazer com que os aparelhos programem a sociedade para um comportamento propício ao constante aperfeiçoamento dos aparelhos” (Op.cit.). Assim, as fotografias são imagens técnicas que transcodificam conceitos em superfícies (Ibidem, p. 25).

E, no que se refere à distribuição da fotografia, Flusser discorre sobre a capacidade humana de transmitir e guardar informações herdadas e adquiridas, o que seria seu “espírito” e, seu resultado, a cultura (Ibidem, p. 26). Para tanto, esse processo se dá na comunicação, em duas fases: primeiro, informações são produzidas; depois, são distribuídas e posteriormente armazenadas. A primeira fase se dá por meio do diálogo, e a segunda, por meio do discurso, em que as informações adquiridas no diálogo “são transmitidas a outras memórias, a fim de serem armazenadas” (Op.cit.). Na superfície da fotografia é que se encontram essas informações, reproduzidas em outras superfícies, sem que estas necessitem ter um valor específico e único. Trata-se de um *continuum* de significações e valores: a imagem pode mostrar o que é bom ou mau, certo ou errado, dentre outros juízos de valor. Estes, segundo Flusser, fascinam seu receptor e, depois, ele não saberá dizer o que exatamente o fascina. Ou seja, o receptor

Não quer explicação sobre o que viu, apenas confirmação. Está farto de explicações de todo tipo. Explicações nada adiantam se comparadas com o que se vê. Não quer saber sobre causas ou efeitos da cena, porque é esta e não o artigo que transmite realidade. E como tal realidade é mágica, a fotografia não a transmite; é ela a própria realidade. (FLUSSER, 1985, p. 32)

Assim, a fotografia acaba por modelar seus receptores (no caso da pornografia, espectadores), na medida em que reconhecem nela certas forças ocultas, vivenciando, de fato, os efeitos dessas forças, fazendo com que ajam em prol de reproduzi-las. O que poderia, então, burlar essa estrutura de poderes, é a consciência crítica, que pode desmágicizar a imagem, tornando as fotografias e sua magia programada mais transparentes e explícitas. Tal é o projeto pelo qual Flusser argumenta:

Na realidade, são elas [as fotografias] que manipulam o receptor para comportamento ritual, em proveito dos aparelhos. Reprimem a sua consciência histórica e desviam a sua faculdade crítica para que a estupidez absurda do funcionamento não seja conscientizada. Assim, as fotografias vão formando círculo mágico em torno da sociedade, o universo das fotografias. Contemplar tal universo visando quebrar o círculo seria emancipar a sociedade do absurdo. (FLUSSER, 1985, p. 33)

Para tanto, a consciência crítica emerge de uma filosofia da fotografia, que seria a reflexão das possibilidades “de se viver livremente num mundo programado por aparelhos”, ou seja, uma reflexão sobre “o significado que o homem pode dar à vida, onde tudo é acaso estúpido, rumo à morte absurda” (Ibidem, p. 42).

## **2. Uma contextualização prática: a crítica feminista ao cinema**

Flusser pôde contribuir, de forma ampla, com uma concepção de imagem e, mais do que isso, com horizonte a uma esquemática conceitual para a apreensão de suas significações e implicações no mundo e suas estruturas de poder – sobretudo no que se refere à fotografia. Aqui, tomamos a liberdade em emprestar a discussão da fotografia à questão do cinema, que é o que discutiremos adiante. Porém, antes de adentrar a discussão e a crítica à pornografia – um gênero cinematográfico –, é importante denotar a existência de um já longínquo movimento teórico-crítico direcionado às questões de gênero e da mulher no cinema, de forma geral, que corrobora com a noção de imagem trazida por Flusser, agora em um contexto concreto do mundo social.

Por exemplo, Giselle Gubernikoff fala sobre como o cinema clássico norte-americano convencionou uma série de códigos de linguagem, num discurso narrativo, amplamente difundido e aceito pelo público, moldando o imaginário ocidental. E, dentro dessa lógica, a mulher dentro dos enredos tem sido “o outro”, não sujeito da narrativa, sendo tratada como “objeto do voyeurismo masculino” (GUBERNIKOFF, 2009, pp. 65-

66). Ou seja, pode-se dizer que o que é cultural (o que é engendrado nas práticas comuns) seria uma área de intervenção da ideologia, como forma do pensamento dominante nas práticas cotidianas, e se a imagem representada da mulher “é uma imagem estereotipada, pode-se dizer que a construção social da mulher (...) é baseada em critérios preestabelecidos socialmente e impõe uma imagem idealizada da mulher” (LAURETIS, 1978 apud GUBERNIKOFF, 2009, p. 66). Tais estereótipos, então, a transformam em objeto, negligenciando-a como sujeito e seu papel social. Há uma estrutura social pré-existente que rege, por assim dizer, a estrutura cinematográfica, fazendo com que esta reproduza as condições de opressão e subordinação, gerando novos impactos no mundo em que ela – a produção cinematográfica – é lançada, junto a seus espectadores.

Rumo à crítica desse *modus operandi*, surge a teoria feminista do cinema, forjada por grupos majoritariamente norte-americanos nos anos 1970 (chegando nos 1980 ao Brasil). Assim se iniciam novos enquadramentos de pesquisa, voltados à questão da representação feminina no cinema, a partir de uma releitura do chamado *star system* americano (GUBERNIKOFF, 2009, p. 66). Segundo Caseti, essa teoria procura “fornecer provas adicionais à ideia de que o cinema, sob o disfarce de uma ‘máquina’ que meramente obedece a leis científicas, realmente tem efeitos ideológicos devido à forma real em que é concebido” (CASSETI, 1999, p. 194 apud GUBERNIKOFF, 2009, p. 66).

Nesse sentido, parte-se de uma análise textual da representação da mulher na cinematografia, fazendo uma releitura das narrativas clássicas do cinema e suas significações, a partir de conceitos advindos da psicanálise, sobretudo aquela de Lacan e de Freud – trabalhando o inconsciente no âmbito da linguagem como um aparato conceitual (GUBERNIKOFF, 2009, pp. 66-67). Avançando o caminho das análises feitas por essas teóricas, contextualizamos a crítica à sociedade de ideologia patriarcal e capitalista, como alega Mulvey:

A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado. (MULVEY, 1975, s/p apud GUBERNIKOFF, 2009, p. 67).

Ou seja, no âmbito de tal modelo de sociedade, pressupostos sobre a natureza feminina e seu “dever ser” foram desenhados e fortemente impostos segundo a ótica da hegemonia masculina. Dessa forma, a teoria feminista do cinema pode concluir que:

(...) foram os homens os produtores das representações femininas existentes até hoje, e essas estão diretamente associadas às formas de a atual mulher ser, agir e se comportar. O que se discute é o fato de a mulher contemporânea buscar se enquadrar em uma imagem projetada de mulher que, na verdade, é aquela que eles gostariam que ela fosse, a partir de representações femininas cunhadas pelos meios de comunicação e, principalmente, pelo cinema (GUBERNIKOFF, 2009, p. 67)

É por meio da análise do *star system* de Hollywood que é possível apreender tais formas de formação do imaginário, conforme a construção narrativa clássica da cinematografia. Ou seja, forja-se aí todo um imaginário ocidental, a partir de suas representações – sendo ele “o lugar das operações ideológicas” (Ibidem, p. 68), gerando uma “impressão da realidade” corroborada na formação ideológica do sujeito, bem como à sua relação com as construções e imperativos sociais ali expressos.

Nesse sentido, como bem atesta Lauretis, o cinema tem sido “estudado como um aparato de representação, uma máquina de imagem desenvolvida para construir imagens ou visões da realidade social e o lugar do espectador nele”, porém não paramos por aí: o cinema seria então uma prática significativa, “que produz efeitos de significação e de percepção (...) é, portanto, um processo semiótico no qual o sujeito é continuamente engajado, representado e inscrito na ideologia” (LAURETIS, 1978, p. 37 apud GUBERNIKOFF, 2009, p. 69). E, sobretudo no que se refere ao cinema clássico americano, Gubernikoff conclui que ele “foi conivente com as ideologias patriarcalistas, originando a representação da uma imagem da mulher ‘cativa’ dentro desse contexto” (GUBERNIKOFF, 2009, p. 70).

Porém, não só o cinema tem agido de forma conivente à ideologia patriarcal, como produzindo e reproduzindo-a em grande escala. A exemplo da teoria de Lévi-Strauss, utilizada por teóricas feministas do cinema, parte-se do pressuposto de que a mulher, na formação de qualquer estrutura social, é um objeto de troca. Imaginemos, então, seu *status* dentro do contexto da sociedade capitalista: “o que se propõe é a eliminação da subjetividade feminina em detrimento de sua comercialização” (GUBERNIKOFF, 2009, p. 71). Isso se exprime dentro da questão das narrativas, na medida em que a mulher ela mesma é uma das estruturas dentro da trama, sendo sempre associada a uma outra narrativa relacionada a um elemento masculino dominante (Ibidem, p. 73).

O cinema narrativo clássico criou uma identificação da mulher através de uma sedução em direção à sua feminilidade. Ao produzir imagens, o cinema produziu imaginação, criando afetividade, significação e posicionando o espectador em relação ao desejo. (GUBERNIKOFF, 2009, p. 73)

Tal lógica estaria atrelada, também, à questão do *olhar masculino*, em sua produção e, também, em sua recepção: essa é uma crítica trazida por teóricas como Laura Mulvey, utilizando-se de um casamento entre psicanálise e teoria feminista – sobretudo aquela que se perfaz na agenda política pós anos 1960. Nesse sentido, “a compreensão das dimensões psíquicas da cultura popular combina-se com o projeto político de tornar visível os mecanismos inconscientes da relação entre imagem e olhar” (MALUF et al, 2005, p. 344). Ou seja, para ela, a imagem (sobretudo a da indústria cinematográfica de Hollywood) seria um produto da predominância do olhar masculino, associa-se à imagem da mulher como um “objeto passivo do olhar” (Op.cit.).

Mulvey traz conceitos freudianos como *escopofilia*, *voyeurismo*, *complexo de castração*, *narcisismo* e *fetichismo* para atestar o “inconsciente” da sociedade patriarcal, que pode ser vista como refletida no cinema. As noções das posições masculina e feminina são inflamadas pelo complexo de castração, em que a mulher representa a ausência e a ameaça da castração, sendo a “diferença sexual”. Nisso, o inconsciente masculino possui duas alternativas: “colocar a mulher em uma posição desvalorizada, de alguém que deve ser salvo ou punido (voyeurismo)” ou “substituindo a figura feminina por um fetiche”, que é o mecanismo da escopofilia fetichista, vista no culto à estrela de cinema (Ibidem, p. 345).

O foco de Mulvey não está tão somente no “olhar do homem”, mas denota o fato de que o olhar masculino representa um tipo de lugar e uma posição: trata-se da masculinização da posição do espectador e de sua masculinidade como um ponto de vista (MULVEY, 1989 apud MALUF et al, 2005, p. 345). Para a construção de um campo crítico ao cinema narrativo clássico, a roupagem ilusória e fetichista da relação entre olhar e imagem é enfatizada, utilizando-se das estruturas da psiqué (especialmente as da sexualidade) “como elemento fundamental para a compreensão dos mecanismos ideológicos e discursivos das sociedades do espetáculo” (MALUF et al, 2005, p. 347).

### 3. O problema do discurso pornográfico: Rae Langton

A seção anterior abriu margem para a reflexão sobre questões de gênero e o lugar da mulher na atmosfera do cinema, de forma geral. Isto é, pode-se dizer que existe, na íntegra da estrutura cinematográfica e sua história a evidente subordinação feminina – o que ocorre, de forma difundida, na representação da mulher na sociedade. A partir dessas conclusões, podemos avançar com mais profundidade a uma questão específica da imagem, do discurso e do cinema em si: a pornografia. Aqui, partimos para uma discussão de viés próprio da filosofia política e da linguagem, em que as atribuições e significações da pornografia são confrontadas e, por fim, confirmadas seguindo uma análise do discurso. Rae Langton é que nos auxiliará na tarefa e no exercício de aprofundar nesse tema específico: se, como vimos, a estrutura do cinema, de forma geral, pode subordinar e oprimir, o que podemos dizer do caso específico da pornografia? – apesar de que, para a autora, esse tipo de discurso/ imagem pode ser produzido em qualquer outro meio, como em textos, por exemplo. Mas seguiremos utilizando-nos da noção cinematográfica como pano de fundo, sempre pensando no cunho imagético.

Porém, antes de adentrarmos a discussão de Langton, é importante discorrer sobre o significado que atribuímos ao termo “pornografia” que, por si só, já é causa de inúmeros dissensos dentro da discussão filosófica. Mas, de modo simples, podemos definir a pornografia como “qualquer material que seja sexualmente explícito” (WEST, 2018, p. 2) – o que ainda seria problemático, pois tal concepção pode variar de cultura para cultura, em diferentes contextos e momentos. Contudo, podemos especificar a pornografia como um “material sexualmente explícito, que é primariamente designado a produzir excitação sexual nos espectadores” (Op.cit.) ou, ainda, conforme definições da teoria feminista contemporânea, como um “material sexualmente explícito que retrata a subordinação das mulheres, de modo a endossar essa subordinação” (MACKINNON, 1987 apud WEST, 2018, p. 2).

Existe, de fato, uma extensa discussão acerca das significações da pornografia e suas implicações segundo cada entendimento. Mas não iremos nos ater nessa discussão de forma aprofundada, o que requereria uma atenção exclusiva – tarefa que foge ao escopo deste artigo. Por isso, permitimo-nos seguir a discussão tendo como ponto de partida as significações básicas discorridas no parágrafo acima, sobretudo tratando-se da proximidade

ao entendimento da própria Langton sobre o tema, não propondo-se a discorrer sobre uma significação de forma profunda – ao menos ao decorrer do texto que aqui analisamos.

Iniciando sua discussão, portanto, Langton se ancora à concepção kantiana de que tratar pessoas como “objetos”, e não como pessoas, seria um caminho à falência moral – como diversas pensadoras do feminismo o fazem para, inclusive, discutir questões sobre sexualidade. A partir disso, a autora está interessada em explorar essas problemáticas morais por meio de uma forma específica de objetificação: a pornografia<sup>3</sup>. Em *Sexual Solipsism* (2009), Langton reúne diversos escritos seus que contribuem à discussão no âmbito da filosofia política, ao se tratar da questão da pornografia propriamente dita, e à questão da objetificação, nos moldes de uma filosofia moral.

Fortemente inspirada por Catharine MacKinnon (1993), a autora adota sua posição de que a pornografia subordina as mulheres, e é “uma prática de política sexual e uma instituição de desigualdade de gênero” (MACKINNON, 1987, p. 148 apud LANGTON, 2009, p. 3), que também as silencia. Ou seja, seu argumento contra a pornografia é fundamentado por considerações acerca de igualdade e de liberdade de expressão – esta última, tanto das mulheres, em si, quanto dos produtores de pornografia. Dessa forma, a pornografia, mesmo que em imagens, é um ato de fala – ou seja, ela é uma forma de discurso. Para tratar do assunto nesse âmbito, Langton recapitula frequentemente a teoria de J. L. Austin (1962), que diz que “o discurso é uma questão de *fazer*, não sendo simplesmente uma questão de representar o mundo de uma certa forma” (AUSTIN, 1962 apud LANGTON, 2009, p. 4). E, segundo ele, filósofos da linguagem não deveriam focar somente no conteúdo e nos efeitos das palavras, mas também nos atos performados ao dizê-las: isto é, a dimensão *ilocucionária* do discurso. Trata-se, portanto, não apenas do que o indivíduo quer dizer com suas palavras, mas o que ele faz com elas.

Em *Scorekeeping in a Pornographic Language Game* (2009), Langton procura dissertar sobre como a pornografia pode “mudar” as pessoas, em comportamento, convicções e desejos. Para iniciar tal discussão, coloca duas concepções díspares, para depois encontrar a mais plausível dentre elas: a concepção “liberal”, conforme nomeada pela própria autora

---

<sup>3</sup> De modo geral, aquela que seria a mais comum e difundida, majoritariamente heterossexual, sem outras especificidades além da performance hétero normativa, bem como de feminilidade e masculinidade. A autora não propõe, portanto, um aprofundamento em vertentes e modalidades específicas de pornografia, mas uma ideia ampla e usual da mesma (LANGTON, 2009, p. 3)

(Op.cit.)<sup>4</sup>, de Ronald Dworkin (1994), diz se tratar de um discurso político, em seu âmago racional, na medida em que o produtor de pornografia “contribui ao meio ambiente moral, expressando suas convicções políticas ou sociais e seus gostos e preconceitos informalmente (...) com o intuito de entregar uma mensagem” (DWORKIN, 1994, p. 13 apud LANGTON, 2009, p. 173), mesmo que essa mensagem diga que as mulheres são submissas ou que devem ser dominadas e ocupam papéis inferiores na sociedade. A outra concepção é, em certa medida, aquela apresentada por MacKinnon, que reduz a pornografia a um tipo de discurso que é psicologicamente condicionante, atuando de forma irracional e primitiva – longe de ser um discurso político racionalmente estruturado. Essas duas concepções podem ser classificadas nas extremidades do espectro do discurso trazido por Danny Scoccia (1996 apud LANGTON, 2009, p. 174): a racional e a irracional, na medida que estariam conectadas a esses sentidos.

Porém, para Langton, nenhum dos dois extremos seria plausível: de um lado, não lhe parece legítimo o fato de que produtores de pornografia estejam concebendo argumentos políticos *racionais*, sobre o que é ou deveria ser uma mulher – para ela, a pornografia não está designada em conceber conclusões racionais, mas, sim, orgasmos (LANGTON 2009, p. 175). E, de forma similar, a autora não se convence de que o discurso pornográfico tenha efeitos tão primitivos e *irracionais* aos seus consumidores, como o toque do sino para os cães de Pavlov:

Se a pornografia é um discurso, então podemos esperar que ela seja, pelo menos parcialmente, uma continuidade de outras formas de comunicação humana, e que ela produza efeitos nas crenças, desejos e no comportamento, de uma maneira que não seria extremamente diferente de outros discursos. (LANGTON, 2009, p. 175) [tradução livre]

Afastando-se da ideia de um condicionamento primitivo, Langton resgata uma postura moderada de MacKinnon, na qual irá se basear para construir seu argumento: descrevendo a pornografia como um discurso que, sim, é munido de certo conteúdo, e que age de certa forma – não somente como mero estímulo. A questão, então, é sobre como palavras e imagens refletem hierarquias e a inevitabilidade da estratificação social, “como

---

<sup>4</sup> Não entraremos no mérito de discutir, neste trabalho, problemas inerentes a concepções sobre liberalismo político e suas possíveis variações, apesar de que Langton teça críticas, ainda que implicitamente, a tais concepções. Para uma discussão direta sobre o assunto, ver *Whose Right? Ronald Dworkin, Women, and Pornographers* e *Equality and Moralism: Response to Ronald Dworkin* (In: LANGTON, 2009, pp. 117-171). E, para uma discussão ampla sobre liberalismo político, ver WALDRON, 1987.

os sentimentos de inferioridade e superioridade são engendrados, e como a indiferença à violência contra aqueles que estão embaixo é racionalizada e normalizada” (MACKINNON, 1993, p. 31 apud LANGTON, 2009, p. 176). E, ademais, para ela, a mensagem da pornografia é dita autoritariamente – tornando-se um modo específico do “fazer” ilocucionário, ou seja, a legitimação de atitudes e comportamentos que expressem a subordinação das mulheres.

A partir disso, Langton procura tensionar a alegação de que a pornografia teria tal força ilocucionária que faz com que as mulheres sejam socialmente inferiores, e que legitima a violência sexual. Isto é, seu objetivo é confrontar os argumentos de MacKinnon, em um exercício dialético de dúvida e confirmação: é preciso elucidar *o que* a pornografia diz, *se* ela realmente diz, e *como* ela diz – se de forma autoritária ou não, se ficcional ou não. Ou seja, seu objetivo é “entender como a pornografia poderia realmente dizer certas coisas que, à primeira vista, pode parecer que não são ditas; e quiçá pode fazer certas coisas que, à primeira vista, pode parecer que não são feitas” (LANGTON, 2009, p. 178).

Tal exercício se inicia por uma questão usualmente feita por diversos filósofos: a distinção entre o que é explicitamente dito, de um lado, e o que é pressuposto, implicado ou sugerido, do outro (Ibidem, p. 179). Langton traz o exemplo: se ela disser que “até Jane pode passar na prova”, ela está pressupondo, implicando ou sugerindo que Jane seria incompetente frente aos outros, acreditando que ela o é. Ou, se caso disser “essa piada foi tão ruim quanto as de Harry”, está pressupondo ou sugerindo que as piadas de Harry são ruins, mas sem dizer, em momento algum, que *de fato* as piadas dele são ruins, explicitamente (Op.cit.). Tal lógica é emprestada de David Lewis (1983), que concebe a introdução das pressuposições nas conversações, “como um tipo de movimento em um jogo de linguagem governado por regras” (LEWIS, 1983 apud LANGTON, 2009, p. 180). Isto é, há uma espécie de “score” dentro do jogo da linguagem, que se ajusta em resposta aos movimentos que os interlocutores fazem nesse jogo, moldando seu terreno para os próximos movimentos – o que será dito, apreendido e aceito. Nisso, pressuposições, como as exemplificadas anteriormente, são componentes proeminentes que estruturam esse score: a cada turno, o score é determinado de uma certa maneira pelo score estabelecido anteriormente, e pelos comportamentos consequentes dos jogadores durante esse período – e, assim, sucessivamente.

Ainda seguindo Lewis, o score “conversacional” é governado pela *regra de acomodação*:

Se, em um dado momento, alguma coisa é dita requerendo que um componente do score conversacional seja de uma determinada maneira, em vias de que o que é dito seja verdadeiro, ou aceitável; e se esse componente não era assim caracterizado anteriormente (...); então, a essa altura, esse componente do score irá mudar, para a forma que foi requerida, para fazer com que o que está sendo dito se torne verdadeiro, ou aceitável. (LANGTON, 2009, p. 181) [tradução livre]

Contudo, se uma pessoa pressupõe algo, como no exemplo de Jane, e se essa pressuposição não for contestada, o *score* conversacional se ajusta a essa nova pressuposição, que moldará os próximos passos dessa conversação, estabelecendo o que é verdadeiro e aceitável nesse contexto. E, mesmo que o que se pressupõe não seja de fato verdadeiro e não faça com que se torne verdadeiro, ainda é conferida a aceitabilidade daquela pressuposição. E, por consequência, esta acaba por deslegitimar as capacidades de Jane, podendo permitir, nos próximos passos da conversação, piadas sobre ela, e mais. O ponto de Langton, portanto, é que esses movimentos ilocucionários, enquanto forma de permissões ou proibições, podem ser explícitos ou implícitos. Isto é “eles podem ser introduzidos explicitamente, ou podem ser introduzidos implicitamente como pressuposições do que é dito explicitamente” (LANGTON, 2009, p. 183). Tal raciocínio poderá, então, auxiliar na questão da pornografia:

Ainda que, na pornografia, não seja explicitamente dito que as mulheres são inferiores, ou que a violência sexual é normal ou legítima, é possível afirmar que proposições como essas estejam pressupostas por meio do que a pornografia diz explicitamente (...). Mas a pornografia pode dizer ***mais do que já diz*** explicitamente, se considerarmos o que está implicado ou pressuposto dentro das coisas que são ditas. (LANGTON, 2009, p. 183-184) [tradução livre; grifo nosso]

Para ilustrar tal argumento, a autora traz o exemplo de uma narrativa em que uma garçonne é pega à força por um nadador, enquanto seus amigos observam em tom de aprovação – e o que é narrado, é que, ao fim do estupro, mesmo resistindo, ela tem um “grande orgasmo” (Ibidem, p. 184). Ou seja, não está sendo explicitamente dito, na história, que a garçonne diz “não” enquanto quer dizer “sim”, ou que ela desejou ser dominada e estuprada, ou que ela foi um mero objeto para a satisfação sexual masculina. Porém, a “conversação” dessa narrativa demonstra o tipo de *acomodação* que faz com que o que não está sendo explicitamente dito seja aceito. Mesmo que nada disso seja dito assertivamente

durante a história, essas mensagens estão implicitamente pressupostas. O que se conclui, então, é que a pornografia *pode* dizer coisas, mesmo que não as diga explicitamente (Ibidem, p. 185).

Um segundo ponto é a questão da interlocução desigual: por exemplo, o jogo conversacional entre um senhor e um escravo. Existe, aí, a autoridade do interlocutor, que faz com que a acomodação opere de forma diferente, adentrando os problemas de subordinação e silenciamento. A pessoa subordinada na conversação não está propriamente impedida de dizer algo, mas sua fala não tem a autoridade para se tornar legítima e decidir os rumos dos movimentos subsequentes na conversa. No âmbito da pornografia, portanto, certas pressuposições sobre as mulheres são colocadas, e agem como componentes do *score* do jogo da linguagem, obedecendo às regras de acomodação, de acordo com a posição em que se encontra o interlocutor.

Suponhamos, conforme Langton propõe, que as mulheres não têm o devido poder no jogo da linguagem sexual (e tampouco na estrutura geral da sociedade), e que os produtores de pornografia e homens no geral estão na posição de maior poder: homens e mulheres são participantes dentro desse jogo no qual os movimentos são sensíveis à sua posição de poder e autoridade na interlocução – em que desafiar tal autoridade se torna deveras difícil. Por exemplo, mulheres estão em posição de subordinação na “conversação pornográfica” (e não somente nela): mesmo que elas estejam presentes na pornografia, seu discurso, muitas das vezes, não é autônomo e legitimado.

No contexto pornográfico, portanto, o *score* de pressuposições do jogo da linguagem sexual é afetado. Ou seja, o terreno de convicções e comportamentos é moldado a partir das regras desse jogo, e levado à vida real, pois “os homens envolvidos em conversações pornográficas se envolvem em conversações ordinárias com mulheres reais”, e herdamos as pressuposições da pornografia para o âmbito cotidiano, estruturando novas regras (Ibidem, p. 187). Um exemplo trazido é o caso da atriz de *Garganta Profunda*, que escreveu um livro com a intenção de denunciar a indústria pornográfica e os abusos sofridos, mas que teve seu discurso e seus relatos, de acordo com as regras conversacionais estabelecidas, encarados *como pornografia* e não contra. Ou seja, seu “não” foi entendido, desejado e legitimado como um “sim” dentro das regras dominantes da conversação (Ibidem, p. 188).

Em síntese, “o fato de que a pornografia não diz essas coisas explicitamente não é uma boa razão para duvidar que ela as diga” (Ibidem, p. 189). Mas, além disso, há o fato de

que a pornografia, majoritariamente, trata de *ficção*. Podemos dizer, então, que a pornografia diz o que diz, e com isso subordina mulheres, mesmo sendo ficção? Segundo Langton,

As pessoas alteram suas crenças e valores como um resultado de exposição à pornografia (ficcional) e, em particular, tendem a acreditar em mitos sobre estupro (...). O que estamos considerando, então, é se e como as pessoas vêm a acreditar em coisas como essas porque a pornografia as *diz*. (LANGTON, 2009, p. 190) [tradução livre]

O que Langton sugere é que produtores de pornografia seriam “mentirosos de contexto” e “embaçadores de contexto”<sup>5</sup>. Ou seja, dentro do contexto da narrativa pornográfica, fatos sobre o mundo – mesmo dentro da ficção – são sugeridos, pressupostos e implicados. O receptor do conteúdo pornográfico está exposto a uma combinação de proposições ficcionais e proposições de fundo designadas como verdadeiras na ficção e no mundo real. E, mais especificamente, sobre os embaçadores de contexto, os fatos são apresentados de forma que o receptor não perceba o que é um pano de fundo verdadeiro ou meramente ficcional. Ou seja:

Um receptor ignorante sobre mulheres e seus desejos pode estar impossibilitado de distinguir o pano de fundo de proposições ficcionais na pornografia, e como resultado, troca a ficção como sendo um pano de fundo real, e aprende o que não deveria ser aprendido. O embaçamento do contexto provém de um mecanismo alternativo para que mitos de estupro venham à tona, designados como mera ficção, mas acatados como sendo uma verdade sobre o mundo também. (LANGTON, 2009, p. 193) [tradução livre]

O que Langton conclui, então, é que a pornografia pode, sim, dizer que “mulheres gostam de estupro” ou que “violência sexual é legítima”, mesmo se ela não o diz explicitamente, e mesmo se essas proposições estiverem em um contexto ficcional. A pornografia, dentro da lógica conversacional, possui movimentos que subordinam e silenciam as mulheres, e que não podem ser contestados tão facilmente, por conta de sua posição frente à estrutura social dominante.

---

<sup>5</sup> Tradução livre de *background liars / background blurrers*

#### 4. A paridade de participação: Nancy Fraser

Nancy Fraser nos traz uma concepção de justiça que nos permite levar a crítica de Langton adiante, por assim dizer, dando o respaldo necessário no que acomete o mundo social e suas reivindicações por justiça e equidade. Isto é, acoplamos a teoria social à argumentação de Langton sobre o *score* conversacional na pornografia, para então lê-lo como uma situação de injustiça, em que há um *déficit* de paridade de participação entre homens e mulheres, atribuindo um diagnóstico e um prognóstico à sua crítica.

Fraser forja a questão de “o que a justiça requer?”, para então estruturar seu conceito amplo de justiça, em que duas dimensões da justiça estariam em voga, e nenhuma delas, sozinha, é capaz de se sustentar: redistribuição, por um lado, e reconhecimento, de outro, sendo indissociáveis na busca por uma sociedade justa. Com isso, busca-se romper com a ideia de que a justiça distributiva seria apenas alinhada à moralidade kantiana e, o reconhecimento, à ética hegeliana (FRASER, 2001, p. 22), calcado em questões identitárias de grupos culturais específicos. Para ela, o ideal é que se construa uma política de reconhecimento de forma que não se volte prematuramente aos moldes da ética.

A autora propõe, portanto, que a questão do reconhecimento seja tratada como uma questão de *status* social, em que o não reconhecimento não significa tão somente a depreciação propriamente dita da identidade de um grupo específico, mas sim a subordinação social de ser impedido de participar como *par* integral dentro da sociedade com outros membros, de forma a não haver reconhecimento recíproco e igualdade de *status*. Nisso, o que a autora chama por “padrões institucionalizados de valoração cultural” é que pode causar disparidades nas posições relativas dos atores sociais, não havendo reconhecimento “quando as instituições estruturam a interação de acordo com normas culturais que impedem a paridade de participação” (Ibidem, p. 24). Nesse sentido, o modelo de *status* de Fraser seria contrário a um “modelo de identidade”, construindo o reconhecimento de um modo não alinhado à ética, “livrando a força normativa das reivindicações por reconhecimento da dependência direta a um horizonte substantivo de valor específico” (Ibidem, p. 25). Ou seja, pauta-se pelo que é “certo” ao invés do “bom”, alinhando seu argumento à moralidade, o que possibilita a conciliação do reconhecimento com a redistribuição.

Para tanto, Fraser compreende o reconhecimento como um problema de justiça e moralidade, ao invés de “boa vida” e ética. Isto é, conceber o não reconhecimento como uma forma de *subordinação de status* aloca suas razões de ser nas relações sociais, e não numa psicologia individual ou interpessoal. De tal modo, o modelo de *status* do reconhecimento se torna deontológico e não sectário, formando uma concepção de justiça que pode ser aceita igualmente por aqueles com concepções divergentes de boa vida. Ou seja, o não reconhecimento passa a ser demonstrável de forma externalizada, com empecilhos à paridade de participação publicamente verificáveis (Ibidem, p. 27).

Na construção de sua concepção de justiça, então, existe o núcleo normativo da noção de paridade de participação, que possibilita seu caráter dual, associando reconhecimento e redistribuição. Para que tal norma se concretize, requer-se duas condições: primeiramente, a distribuição de recursos materiais que assegure a voz e a independência dos participantes na interação social – que é a condição objetiva da paridade de participação. E, em segundo lugar, a condição intersubjetiva, pautada no dever dos padrões institucionalizados de valoração cultural em expressar igual respeito a todos os participantes e assegurar igual oportunidade à estima social. Ambas as condições são indispensáveis para que exista a paridade de participação e, por consequência, a justiça social (Ibidem, pp. 29-30).

Reivindicações por reconhecimento, como forma de remédio contra a injustiça social, para a autora, são apenas aquelas atreladas a uma reivindicação por paridade de participação, de forma moralmente justificada, distinguindo as necessidades de agentes sociais subordinados daqueles que são dominantes (Ibidem, p. 31). A justiça pode requerer, por sua vez, o reconhecimento à diferença, e não só à igualdade – como é o caso de algumas reivindicações por reconhecimento por parte das mulheres, cuja singularidade as impede de participar de forma igualitária com os homens na interação social. Tal é o caso, por exemplo, do direito ao aborto: trata-se do reconhecimento da singularidade de mulheres cisgênero em engravidar, fazendo com que se reivindique um direito de escolha particular a esse grupo, gerando paridade de participação entre os gêneros. O remédio, neste caso, é a paridade de participação por meio do reconhecimento das diferenças, que se pauta por “disparidades” justas, isto é, pela equidade ao invés da igualdade propriamente dita.

## Conclusão

Após expostas cada uma das quatro etapas propostas neste artigo, bem como cada área disciplinar distinta (estética, teoria feminista do cinema, filosofia política e teoria social), podemos chegar a algumas conclusões. Isto é, nosso objeto principal de análise foi como Rae Langton estrutura sua crítica à pornografia por meio da teoria do *score* conversacional, no texto de sua autoria que aqui discutimos. Tivemos, nesse percurso, duas etapas de análise: primeiro, uma “preparação” anterior à sua teoria, que pôde embasar, de diferentes perspectivas disciplinares, suas premissas básicas: de que a imagem e seu discurso têm efeitos (por vezes danosos) no mundo. Pudemos confirmar tal premissa com a estética de Flusser, discorrendo sobre o que é imagem e como a imagem tem impacto potencialmente danoso no mundo; e com a teoria feminista do cinema, apresentando um exemplo prático de reprodução da imagem e de normas sociais e ideologias dominantes (neste caso, o patriarcalismo). E, em segundo lugar, após a exposição da própria teoria de Langton, trouxemos a teoria social de Nancy Fraser para auxiliá-la de uma perspectiva social, com base em critérios de justiça, a fim de corroborar com seu raciocínio de que mulheres estariam em disparidade com os homens – não só no jogo conversacional pornográfico mas, anteriormente, na estrutura social e política como um todo.

Mais especificamente, retomando cada etapa das citadas acima, muitos são os pontos em que a teoria estética de Flusser e a filosofia política de Langton se conectam, e o seu entrelaçamento se vê muito oportuno: resgatando a raiz do que Langton entende por pornografia, isto é, a imagem dotada de discurso, que é em si narrativa, representação e palavra, vamos ao encontro da conceitualização de Flusser. Ora, se Langton fala sobre a imagem pornográfica, o que é imagem? Suas conclusões acerca desse tipo de imagem seriam compatíveis com o que diz a teoria estética sobre o que é a imagem?

Quando falamos de subordinação e silenciamento na pornografia, por meio das pressuposições presentes na própria pornografia, falamos também de uma ideologia dominante, dentro de uma estrutura desigual de poderes. O que Flusser nos traz, portanto, é a confirmação dos usos da imagem, sobretudo a fotográfica, para a execução desses projetos subordinadores. Isto é, em suas palavras, são as intenções pré-programadas do aparelho fotográfico, que se segue de outras intenções de aparelhos maiores, estruturando uma hierarquia que tem como objetivo “fazer com que os aparelhos programem a sociedade

para um comportamento propício ao constante aperfeiçoamento dos aparelhos” (FLUSSER, 1985, p. 31). É plausível dizer que, no âmbito da imagem pornográfica, existe por detrás o “aparelho”, que é produto de uma estrutura hegemônica e patriarcal dominante, que rege e perpetua a subordinação e as disparidades de gênero existentes na sociedade. Ou seja, o aparelho, aí, pode ser entendido como a produção pornográfica em si, na medida em que seu discurso obedece a uma ideologia dominante, de modo a reproduzi-la no mundo social.

Permitimo-nos dizer que os espectadores da imagem e do discurso pornográfico, ademais, vivenciam o que Flusser chamaria de *idolatria*: seu próprio mundo se torna um conjunto de cenas, não mais decifradas como significados do mundo, mas elementos que são a própria “verdade” do mundo. Sua representação não é, então, mera representação, mas sua realidade velada como uma janela cujas imagens são o mundo. Idealiza-se, então, erroneamente, o arquétipo da mulher e das relações de gênero que exerce, seguindo os embaçamentos do contexto pornográfico de que usufrui – já que é, segundo Langton, a continuidade de outras formas de comunicação.

E tais constatações sobre a imagem pornográfica não surgem de um horizonte incomum, mas fazem jus à anterior análise da teoria feminista do cinema, dentro da qual observamos que a projeção e significações injustas e díspares em relação à mulher já são perpetuadas na estrutura do cinema, de modo geral, e não somente na pornografia. A estrutura patriarcal está, portanto, engendrada nos cenários aqui expostos, desde o mais amplo, na significação pura da imagem, até em sua forma mais expressiva, dentro do discurso pornográfico – o que não restringe a crítica de Langton e seus possíveis alcances a cenários meramente abstratos. Recapitulando o que diz Mulvey, a mulher está “ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado” (MULVEY, 1975 apud GUBERNIKOFF, 2009, p. 67).

A saída, para além das preciosas reflexões de Langton, poderia estar na solução preliminar do projeto de Flusser: uma consciência *crítica*, por meio de uma filosofia da imagem, de forma geral, que possa desestruturar o *status quo* perpetuado pelo discurso e pela imagem. Mas essa filosofia não pode ser cega à realidade social em que o objeto de análise e de crítica está inserido, isto é, ainda que falemos de uma filosofia política, como no caso de Langton, a teoria social pode auxiliar em intensificar a crítica à pornografia em termos abrangentes e condizentes com nossa realidade vivida. É para tanto que, com o

critério de paridade de participação de Nancy Fraser, podemos dar um alcance maior à crítica de Langton, corroborando com seus argumentos e lançando-a para um horizonte que discuta, acima de tudo, questões acerca da justiça social.

Como dito anteriormente, a teoria estética de Flusser pôde nos confirmar premissas básicas, diante de um exercício interdisciplinar, oferecendo uma ótica diferente para *suscitar* o debate de Langton, bem como com a contextualização prática da crítica feminista do cinema. Isto é, seus esforços, aqui, puderam permitir que a crítica de Langton não surgisse de forma randômica, mas sim com o respaldo dessas duas discussões anteriores. Porém, ainda precisaríamos de outro tipo de teoria que desse o devido “alcance” social à crítica de Langton para fora de um campo supostamente abstrato, por assim dizer, como seria a “solução” proposta por Flusser, de uma filosofia crítica da imagem. Nesse sentido, elencamos o papel “solucionador” à teoria social de Fraser.

Somando forças a uma teoria crítica da justiça que se pautar pela moralidade, ao invés da ética, tornando-se deontológica, capaz de ser aceita diante de diferentes concepções de “bem”, é que podemos potencializar a crítica de Langton à pornografia. Isto é, “se a pornografia é um discurso, então podemos esperar que ela seja, pelo menos parcialmente, uma continuidade de outras formas de comunicação humana” (LANGTON, 2009, p. 175), e seu teor social se vê fortemente ancorado a um *déficit* de reconhecimento e, logo, de paridade de participação entre os agentes ali inseridos – neste caso, homens e mulheres. Impede-se, então, que mulheres participem como iguais dentro da interação social com os homens, segundo os padrões institucionalizados de valoração cultural, que dão o devido “tom” à conversação pornográfica de que Langton fala.

No contexto de uma subordinação de *status* social, em que mulheres não têm a devida paridade de participação no mundo social e, portanto, no contexto da pornografia, temos uma situação de injustiça social, no tocante de que o não reconhecimento, neste caso, seja demonstrável e verificável – conforme nos demonstra Langton em sua análise da conversação pornográfica. Não há, neste caso, cenários e nem condições igualitárias para a busca de estima social entre homens e mulheres. Sua subordinação encontrada na produção e reprodução pornográfica requer, ainda, o reconhecimento da *diferença*: trata-se de admitir que há uma singularidade, que acomete as mulheres enquanto grupo social, que as coloca em posições injustas. Ou seja, temos o diagnóstico de que há um *déficit* de reconhecimento às mulheres na pornografia e, logo, uma situação de injustiça, conforme o critério de

paridade de participação. Um prognóstico inicial pode indicar, então, a necessidade de uma reivindicação pelo reconhecimento da *diferença*, isto é, da singularidade dos papéis sociais diante do contexto pornográfico, rumo à busca por justiça social e de gênero.

## Referências

- AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press, 1962.
- CASSETI, Francesco. *Teorias do cinema: 1945-1995*. Austin: University of Texas, 1999.
- DWORKIN, Ronald. *A New Map of Censorship*. In: Index on Censorship 1/2, 1994.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FRASER, Nancy. *Recognition without ethics?* In: Theory, Culture & Society (SAGE, London, Thousand Oaks and New Delhi), Vol. 18(2–3): pp. 21–42, 2001.
- GUBERNIKOFF, Giselle. *A imagem: representação da mulher no cinema*. In: Conexão Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009
- LANGTON, Rae. *Sexual Solipsism: Philosophical Essays on Pornography and Objectification*. New York: Oxford University Press, 2009.
- LAURETIS, Tereza de. *Alice Doesn't: feminism, semiotics, cinema: an introduction*. London: The Mainillan Press, 1978.
- LEWIS, David. *Scorekeeping in a Language Game*. In: Philosophical Papers, vol. i. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- MACKINNON, Catharine. *Feminism Unmodified*. Cambridge: Harvard University Press, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Only Words*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- MALUF, Sônia et al. *Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey*. In: Estudos Feministas, Florianópolis, 13(2): 256, maio-agosto/2005.
- MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. London: The Macmillan Press, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: *Screen*, v. 16, n. 3, p. 6-27, Autumn 1975.
- RANCIÈRE, Jacques. *The future of the image*. New York: Verso Press, 2007.
- SCOCCIA, Danny. *Can Liberals Support a Ban on Violent Pornography?* In: *Ethics* 106 (1996).
- SILVA, Júlio César Casarin Barroso. *Liberdade de expressão, pornografia e igualdade de gênero*. In: *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 143-165, Apr. 2013.
- WALDRON, Jeremy. *Theoretical Foundations of Liberalism*. In: *The*

Philosophical Quarterly, Vol. 37, No. 147,  
pp. 127-150 (1987).

WEST, Caroline. *Pornography and  
Censorship*. In: The Stanford Encyclopedia  
of Philosophy. (Fall 2018 Edition)