

“Todo mundo tem um pouquinho de *voyeur*” : Reflexões sobre o campo em um cinema pornô

Anna Lúcia Santos da Cunha

Mestre em Antropologia Social pela UnB.

Endereço para correspondência: Endereço para correspondência: Campus
Universitário Darci Ribeiro, Asa Norte, ICC Centro-Sobreloja B1 347, 70910-900,
Brasília-DF.

annacunha@yahoo.com.br

Priscila Pinto Calaf

Mestre em Antropologia Social pela UnB.

Endereço para correspondência: Campus Universitário Darci Ribeiro, Asa Norte, ICC
Centro-Sobreloja B1 347, 70910-900, Brasília-DF.

priscilacalaf@yahoo.com.br

1. Conhecendo o Cine Ritz

Estar em campo, ali no Cine Ritz, cinema pornô do centro de Brasília, seria estar em risco, pensamos antes de propriamente fazê-lo, por ocasião de uma pesquisa em antropologia social na UnB. Mas não o seria já fazer qualquer etnografia?

Por causa do risco decidimos fazer uma pesquisa de campo em dupla, e justamente por causa dele nos propomos agora, quatro anos depois, a escrever nosso primeiro artigo em conjunto sobre esta experiência. O risco de pesquisar um espaço porno-erótico nos uniu nesta tarefa, e nos acompanhou ao longo dela.

À época, éramos mulheres jovens, estudantes de graduação, orientadas pela mesma professora em nossas respectivas monografias de fim de curso e participantes do mesmo grupo de discussão¹. A idéia de estudar o mercado do sexo² em Brasília, tema

¹ O grupo era coordenado pela professora Lia Zanotta Machado e se reunia em sua sala no Departamento de Antropologia da UnB uma vez por semana para discutir os progressos, avanços e dificuldades nos projetos de seus/suas orientandos/as de graduação, entre 2003 e 2004. Foram de fundamental importância para nossa formação estas reuniões, em que pessoas mais adiantadas no processo de elaboração da monografia trocavam experiências com quem estava começando o campo.

² O *mercado do sexo* pode ser compreendido como uma “indústria” de diversos serviços sexuais/sensuais e que abarca uma variedade de atores, atividades e estabelecimentos, conforme apontam AGUSTIN (2005) e PISCITELLI (2005). Agustín defende que o termo *prostituição*, embora seja amplamente empregado, é de alcance limitado e obscurece a pluralidade de elementos ofertados nesse

pretendido por Anna Lúcia para sua monografia, foi alvo de debates profundos e acalorados por todo o período de elaboração dos projetos. Em verdade, as discussões em torno de temas como *prostituição* e *pornografia* não raro são acometidas por fortes polêmicas e divergências, conformando questões que, para além daquelas reuniões_pontuais que tomavam parte na universidade, historicamente dividiram as feministas e ensaiaram batalhas políticas, legislativas ou acadêmicas expressivas³. Se o estabelecimento de posicionamentos relativos a esses pontos pode se revelar uma tarefa difícil ou mesmo tortuosa, não menos intrincada parece ser a formulação de um plano de pesquisa para o estudo de algo que é socialmente significado como sendo da dimensão dos segredos íntimos e privados.

Uma das questões mais complexas enfrentadas pela estudante e pelo grupo de discussão, à medida que o objeto se fazia mais demarcado, foi, por exemplo, o quesito de como entrar neste campo específico. O Cine Ritz, essencialmente freqüentado por homens, e espaço de afirmação de masculinidades, pareceu-nos, a um primeiro olhar, um ambiente talvez impróprio para a inserção de pesquisadoras mulheres. Como fazer etnografia em um cinema pornô? Como lidar com a posição do feminino operante neste cinema, na qual estávamos *a priori* inseridas? Além disso, como

que seria um verdadeiro mercado, e os diversos desejos das pessoas que nele se envolvem. Para PISCITELLI, a expressão *mercado do sexo* é mais adequada também no sentido de que abre espaço para as diferentes inserções possíveis no jogo de oferta e demanda de sexo e sensualidade nesse universo.

³ Para feministas como LEDERER (1980), DWORKING (1981), MacKINNON e DWORKING (1988, 1993) e KAPPELER (1986) as realizações pornográficas produzem, no geral, o efeito de erotização da dominação ou subordinação sexual das mulheres. Exponentes do chamado *feminismo anti-pornografia*, que ganhou força especial nas décadas de 1970 e 1980, declararam-se contra a forma pela qual era retratada a sexualidade feminina nesse tipo de material, correspondendo a uma representação estereotipada e perpassada por violência e fortes traços de misoginia. A partir de 1976, seriam criadas nos EUA, Canadá e Inglaterra várias organizações comprometidas com a bandeira anti-pornografia, tais como a *Women against Violence in Pornography and Media* (MAVPM), *Women Against Pornography* (WAP), *Women against Violence Against Women*; *Canadians against Pornography* e a *Canadian Coalition against Media Pornography* (cf. BERGER et al., 1990; LACOMBE, 1994; McELROY, 1995). Em contrapartida a esse posicionamento, feministas contrárias à censura e, com freqüência, defensoras dos eventuais benefícios relacionados ao pornô, afirmaram que a pornografia não pode ser vista como dominação sexual apenas, devendo-se evitar uma perspectiva que tende a universalizar a vitimização das mulheres nesse material e a apresentar um viés conservador e autoritário sobre a questão do *valor estético* (cf. VANCE, 1984; RUBIN, 1984).

abordar os clientes durante as projeções e performances? Mais ainda, o quanto observar e o quanto disfarçar? Onde sentar? Como vencer o sentimento de inadequação em um ambiente tão marcado pela saturação sexual?

Todas estas questões se somavam a outras tantas, mais gerais, do aprendizado na antropologia, e exigiam cuidado para que a pesquisa pudesse ser realizada. Acompanhadas, a tarefa parecia menos perturbadora. Poderíamos nos apoiar mutuamente, teríamos a quem recorrer caso nossas integridades, físicas e morais, fossem postas em perigo.

Mas por que pesquisar o Cine Ritz nos pareceu mais arriscado do que pesquisar o congresso nacional, um hospital ou uma aldeia distante? Por que foi em torno deste tema que transitou a maioria das discussões sobre métodos e técnicas de pesquisa? Olhando retrospectivamente, esperávamos do Cine Ritz uma postura muito mais agressiva e desviante do que a que efetivamente encontramos. Talvez porque imaginávamos estar lidando não apenas com a nudez fetichizada e o sexo, mas, de uma maneira mais ampla, com o *clandestino*, ou seja, com o privado, com a intimidade, com o escondido; em última instância, com o *obsceno*. Sabíamos ou, pelo menos, pensávamos ter alguma noção de como funcionava um hospital ou uma instância do poder público (embora o campo sempre surpreenda e traga situações imprevistas ao pesquisador), mas nunca tínhamos estado em um cinema pornô, tampouco a literatura antropológica à qual tínhamos acesso versava detidamente sobre o assunto⁴.

Como a tarefa não podia ser adiada, se realmente queríamos nos tornar *antropólogas*, resolvemos ir em dupla em uma tarde de agosto de 2003 ao Conic⁵ - espaço que abriga uma miscelânea de estabelecimentos comerciais, instituições burocráticas, escritórios administrativos e espaços culturais, fazendo-se também presentes restaurantes, bares, lojas, teatros, igrejas e, finalmente, casas erótico-pornográficas. A dimensão do pornô fazia-se visível no

⁴ À época, poucos eram os estudos relacionados ao pornô nas ciências sociais. O levantamento bibliográfico revelou-se um ofício um tanto árduo, indicando a dificuldade da antropologia em incorporar determinados temas. Apesar dessa nítida escassez de pesquisas sobre a temática, poderiam ser citadas, por exemplo, as contribuições de TERTO JUNIOR (1989) e, especialmente, as considerações de Vale (2000) acerca do Cine Jangada, no Ceará.

⁵ O nome Conic vem da empresa responsável pela construção deste conjunto de edifícios, localizado no Setor de Diversões Sul de Brasília, próximo à rodoviária do Plano Piloto.

Conic, o qual contava, então, além do Cine Ritz, com pelo menos três estabelecimentos de apresentação de espetáculos, duas casas de *peep show* (nas quais vídeos são exibidos em cabines individuais), uma sauna homoerótica e vários *sex-shops*. O Cine Ritz, inaugurado há quase duas décadas, era, contudo, o único cinema *stricto sensu* de pornografia no Distrito Federal efetivamente equipado com uma sala de projeção/tela de exibição e um palco de espetáculos, onde era realizado o *strip tease* de mulheres, transformando em consumo o obsceno.

O público do cinema, assim como das demais casas do gênero no Conic, era essencialmente masculino, correspondendo a homens de variadas idades e de marcas socioeconômicas e categorias profissionais das mais diversas. Frequentavam o recinto desde flanelinhas que trabalham nos estacionamentos do Conic até policiais militares e advogados bem remunerados cujos escritórios se localizavam nos edifícios comerciais da região, sendo os clientes da classe dita popular, no entanto, os mais presentes. Ocasionalmente, frequentavam o cinema também prostitutas e, apesar da “fachada heterossexual”, garotos de programa (michês) se faziam igualmente presentes.

A fachada do cinema, assim como de outros estabelecimentos eróticos, era marcada por vidros laminados refletivos pretos (que impossibilitavam a percepção de qualquer movimentação no interior do recinto, mas que permitiam, em contrapartida, a quem estava do lado de dentro ver tudo o que ocorria fora, sem comprometimento do anonimato). Suas portas, no entanto, não ficavam completamente fechadas, havendo sempre alguém para recepcionar os frequentadores, informando o preço do ingresso bem como a programação dos filmes e dos shows.

Na fachada do Cine Ritz apresentavam-se ao público que caminhava por perto um letreiro relativamente grande e um quadro com pôsteres dos filmes em exibição, remetendo a uma produção que buscava se orientar a uma “erótica do olhar”⁶. Víamos, em nosso primeiro dia em campo, o anúncio: “Mandingas de gozo!”, “A Espanhola de Carmen” e “Engatando a ré”. Nos cartazes, as fotos estavam todas “censuradas” com pequenas bolinhas de papel brancas⁷. Depois de passarmos várias vezes pela fachada, durante

⁶ A “erótica do olhar”, sentido relacionado com um processo de fetichização da imagem da nudez, de certa forma, intensificou-se com o advento da fotografia, do cinema e da televisão. Ver MARIANA BOTTI (2003).

⁷ A censura à exposição das partes “proibidas” do corpo nos cartazes do Cine Ritz foi relatada por um funcionário como obedecendo a uma série de resistências à

longos períodos de ansiedade, expectativa e angústia, resolvemos pedir informação ao atendente, sentado à entrada do cinema. Ao nos perceber, um grupo de dançarinas, que estava no hall da recepção, convidou-nos a entrar. Cruzamos, então, as portas do cinema.

A dinâmica do Cine Ritz, à época, era: abriam-se as portas ao meio-dia, indo as funções até as dez da noite. O cliente pagava dez reais, podendo entrar e sair das imediações quantas vezes quisesse. Eram exibidos filmes com aproximadamente uma hora e meia de duração. Nos intervalos, dançarinas faziam shows de *strip-tease*. De quinta a sábado ocorriam, às 20 horas, shows de sexo explícito.

Ao colocar o pé no cinema, a visitante deparava-se com o hall de entrada, que podia ser visto de fora, composto por dois sofás de dois lugares, normalmente ocupados pelas dançarinas. Do lado direito estavam a bilheteria, em que se pagava o ingresso (com direito à meia entrada), e o escritório do dono do cinema. Dando um giro de 180°, a visitante tinha à sua frente uma escada e um pequeno corredor. Se a opção fosse seguir pelo corredor, chegava-se a uma espécie de sala com um balcão para venda de bebidas e balas, um sofá e uma mesa, onde homens jogavam cartas. Na parede, uma televisão exibia filmes pornós sem intervalos, do meio-dia às dez da noite. Aí ficavam localizados os banheiros do local, um masculino, um feminino. Letreiros de néon orientavam a ambientação.

Se, ao contrário, a escolha fosse por subir as escadas, chegava-se a uma pequena varanda, com alguns homens sentados assistindo ao vídeo na tevê da parede. Atrás da varanda, ficava a sala de exibição. O local era escuro, iluminado apenas pela projeção dos filmes, os quais nunca eram repetidos. Das três produções exibidas diariamente, pelo menos uma devia ser

liberdade de o cinema divulgar explicitamente a nudez em seus cartazes. Registram-se, por exemplo, vários documentos coletivos (abaixo-assinados e processos jurídicos) enviados à prefeitura do Conic e ao governo do Distrito Federal, nos quais se questionam a fachada do estabelecimento e a própria legalidade da permanência de um cinema erótico-pornográfico em plena capital federal. A pressão de segmentos religiosos, aliados a grupos políticos - aliança que tem mostrado força crescente na conformação da política nacional - contribuiu para que a concessão de alvará de funcionamento de cinemas pornós se tornasse algo difícil na cidade. O próprio Cine Ritz tem seu alvará garantido basicamente pelo fato de tal autorização ter sido emitida há mais de quinze anos, em um contexto no qual tais pressões sociais ainda não se faziam tão significativas.

brasileira, sendo a qualidade técnica variável - desde filmes com efeitos especiais, cenário e figurino incrementado até aqueles que pareciam ter sido rodados no quarto de uma casa qualquer, sem maiores equipamentos de iluminação, som ou técnicas de montagem. As produtoras também eram várias, desde as famosas *Forplay* e *Private* até outras menores, com distribuição bastante limitada. A política de seleção dos filmes determinava um conteúdo heterossexual, admitindo algumas poucas cenas de sexo entre mulheres. Em dias normais, viam-se pessoas espalhadas pelo salão do cinema, ocupando talvez menos da metade de sua capacidade. Homens sentados sozinhos, com o olho fixo na tela, eram tão comuns quanto grupos de três ou quatro, sentados lado a lado.

Embaixo da tela estava o palco, de madeira, no qual subiam as dançarinas, com iluminação especial na hora do show, ao som de um locutor que anunciava o nome da artista e sua performance. Para dentro do palco, uma escada de madeira dava acesso ao camarim, espaço bastante amplo com banheiro, chuveiro, fogão, sofá e saída independente do cinema. Fotos das dançarinas, flores e presentes de fãs enfeitavam o local.

Freqüentado majoritariamente por homens, as mulheres que se viam dentro do Cine Ritz, além das responsáveis pela administração do local (uma delas era a segunda na hierarquia de poder, servindo como braço direito do dono do cinema; a outra, ex-dançarina, fazia as vezes de porteira/atendente no balcão de bebidas), eram enquadradas como dançarinas/garotas de programa, integrantes de casais (homo ou heterossexuais) ou amigas curiosas em busca de "diversão".

2. Em cena, o risco

Logo por este primeiro contato, muito sobre o universo do obsceno já se revelava: a própria fachada era parte da performance do cinema. Seu estilo operava não apenas como proteção e garantia do anonimato de quem circulava no interior do estabelecimento. Comunicava ao público externo toda uma simbologia de *território proibido*, conferindo-lhe carga de mistério e segredo. A censura imposta pelos vidros era em si um elemento que o cinema queria transmitir, apontando que a censura é parte integrante do erotismo e da pornografia: a produção do interdito promove a mistificação.

Ao estabelecer a proibição, dialoga-se com interditos sociais da sexualidade, incorporando-os e intensificando-os de forma tal que a transgressão adquire valor simbólico significativamente

maior. Acompanhando a máxima baudelairiana de que a proibição do prazer é a chave que o estimula, existiria no ser humano um desejo de transgredir os mitos do campo simbólico (BATAILLE, 1987).

Tal relação está expressa na própria etimologia do termo *obsceno*, cuja origem remete ao latim *obscenaeus*, significando tanto o que está “fora de cena” quanto a exibição daquilo que contraria os critérios de apresentabilidade⁸. Produzir uma obscenidade corresponderia, assim, a trazer à cena algo que não se expõe ou que não deveria estar exposto comumente na vida cotidiana, desrespeitando os limites do apresentável ou do publicizável. A existência de interditos é, portanto, essencial para a existência do obsceno, o qual só é percebido enquanto tal quando relacionado com certo conteúdo de transgressão simbólica: qualquer que seja a representação, deve ser concebida como proibida.

O erótico e o pornográfico, representações do obsceno, devem ser percebidos como a revelação de algo que não deveria ser exposto. Ambos referem-se, portanto, às interdições sociais da sexualidade e se expressam também pela transgressão. Manifestações de desejos e proibições remetem à relação entre o admissível e o inadmissível. Em seu sentido original a expressão “pornografia” refere-se à descrição da vida e dos hábitos relacionados às prostitutas e a seus clientes (do grego *porni* - prostituta - e *graphein* - escrever). Já o termo “erotismo” surgiu no século XIX, a partir do adjetivo erótico, este derivado do grego Eros, Deus do desejo sexual no sentido mais amplo (MORAES & LAPEIZ, 1985). As diferenças semânticas originais entre erótico e pornográfico foram adquirindo limites cada vez mais imprecisos, sendo ambos entendidos como representações que devem ser capazes de estimular a libido de quem as observa.

Outra forma de diferenciar o erótico e o pornográfico é empreendida teoricamente por autores como César Abreu (1996) e Jean Baudrillard (2001). Afirmam que a apresentação do obsceno relacionada ao estímulo sexual seria comum tanto à pornografia quanto ao erotismo; no entanto, a diferença residiria justamente em quão “explícita” é essa apresentação. A metonímia - que designa o todo por um de seus elementos - seria a figura de retórica por excelência do material erótico; com ela, o sexo não seria objeto

⁸ Etimologia sugerida por HAVELOCK ELLIS, influente sexólogo inglês do século XIX. Para as considerações de ELLIS acerca do obsceno, ver HYDE (1973) e, para uma análise das contribuições de Ellis e Freud aos estudos da sexualidade, ver GAGNON (2006).

visual, mas mental, referindo-se aos objetos parciais, vistos ao relance. O material pornográfico, em contraposição, diria respeito a uma exposição na qual tudo é ofertado sem dificuldade, sem véu nem mistério, conformando uma hipervisibilidade na qual seriam desrespeitadas as complexidades e as sutilezas das aparências. Enquanto o erotismo é metonímico, a pornografia seria a grande “destruidora da metáfora”, sendo a evidência do detalhe marcada pelo excesso, na figura da hipérbole.

Para além dessa conceituação, há um universo simbólico que associa o *erótico* às performances e obras que abordam assuntos relativos à sexualidade com teor “nobre”, “humano”, “artístico”, problematizando-os com “dignidade” estética; e sob o rótulo de *pornográfico*, as de caráter “grosseiro e vulgar” (ABREU, 1996).

Essas diferenciações não são estanques, tampouco encerradas pelas contribuições de teóricos do assunto. A distinção entre o erótico e o pornográfico é acionada continuamente pelos sujeitos no campo, em uma negociação semântica contínua, atravessada por diferentes linhas de força. Tratar o Cine Ritz como um espaço porno-erótico é tentar dar conta, em alguma medida, dos diferentes recursos empregados por aqueles envolvidos diretamente na produção e no consumo de representações e performances, sem aprisioná-los em uma dessas categorias. Empregamos os dois termos articulados como forma de enfatizar esta fluidez semântica, na tentativa de não reificar os termos erótico e pornográfico.

As negociações em torno das duas categorias são bastante intrincadas, e envolvem muito mais do que a simples disputa pela nomeação do fato. Implicam em deslizamentos do próprio *status* de honra e prestígio das funcionárias do cinema: se estão no erótico, são dançarinas; estão no âmbito do artístico, e nem toda nudez será castigada. Manter-se aí, no território do belo e do digno, porém, implica no *risco* de ser, a qualquer momento, e por um simples comentário de um espectador, colocada no espaço do pornográfico, uma espécie de corda bamba em que a figura do vulgar e da prostituta rondam aquelas que se envolvem no *metiér*.

Imprescindíveis se fazem algumas considerações sobre *risco*, conceito que perpassa as representações sobre nosso campo. Estudos epidemiológicos apontaram, por algum tempo, nossos sujeitos de pesquisa como *grupo de risco* com relação à aquisição/transmissão do HIV/AIDS. Mapas de violência da polícia militar apontam o Conic, especialmente depois do horário comercial, como região altamente violenta, que põe em *risco* a

integridade de quem por lá passa. Ao comentarmos sobre nossa ida a campo, familiares e amigos/as antropólogos e não antropólogos alertaram-nos acerca do *risco* de estarmos nós, mulheres, em um ambiente tão masculino, tido como obsceno e relacionado à violência de uma forma geral. Risco é, antes de mais nada, uma categoria nativa para nós, antropólogas.

Há muito, Douglas, em seu *Pureza e Perigo* (1969), ao nos falar sobre a percepção do risco em diversas culturas, afirmava ser este um conceito bastante poderoso, inclusive nas ciências sociais. O conceito está intrinsecamente ligado ao de impureza, a qual remete a coisas fora de seus lugares socialmente pré-estabelecidos. A poluição moral e a (des)ordem social são componentes essenciais da noção de risco - como bem podemos perceber nas negociações entre o erótico e o pornográfico no cine Ritz.

Também é Douglas (1982) que aponta ser a validação científica do risco modelada de acordo, especialmente, com seu atributo como informação. Riscos são construídos socialmente, e portanto "controlados" por quem detém o saber - cientistas, governos, organizações supra-nacionais, etc. São concebidos como inaceitáveis (cálculos de risco, portanto, têm sua importância diminuída, não ser para quem os constrói - posto que qualquer risco é inadmissível), o que propicia sua transformação em ferramentas políticas que justificam a ação e distribuem responsabilidades.

A palavra chave é controle: quem deve controlar quem com relação a quais aspectos da vida? Sempre algumas invenções (amianto, raio X), introduzidas para tornar algo mais seguro, acabam por se revelar perigosas. Sempre perigos que estão presentes são ignorados. (DOUGLAS, 1982:19)⁹.

Assim, podemos perceber como se dá a construção que enfoca a sexualidade dita promíscua e mesmo a lógica dual heterossexual como *grupo de risco*: é o poluído moralmente e a desordem social que podem ser controlados por meio da linguagem de um risco produzido por e produtor de intervenções médicas e epidemiológicas. O mesmo se aplica ao mapa da polícia militar.

Existiu ainda outra significação de risco presente em nossas indagações anteriores ao campo, e mesmo em seu decurso: o risco de não se encaixar nas categorias nativas, ou pior, encaixar-se em alguma que pudesse nos parecer problemática. Ser enquadrada na

⁹ Livre tradução.

categoria de prostituta, por exemplo, significava ter que corresponder às expectativas, ou seja, trânsito livre para a abordagem. Se não correspondêssemos, a interação estaria prejudicada? Ser abordada não é sair do confortável espaço da pesquisadora que vê sem ser vista?

Vale a pena trazer um pouco de Goffman para o debate. Para o autor, são as relações face a face que aparecem como unidades naturais, ou seja, são elas que conformam o mundo social. Neste sentido, estar em interação é assumir compromissos, e manter a face é condição, e não objetivo da interação social¹⁰. Goffman acredita que as unidades de interação não são os indivíduos, mas os indivíduos em co-presença, sendo as faces os objetos “sagrados” em jogo na interação. O eu é a face, e se existe um outro eu ele é construído e delimitado nas relações de face. Toda interação tem início, meio e fim, e por isto a importância das saudações e da despedida. Manter ou ter uma face depende da coerência interna, do respaldo dos outros, da confirmação pelas evidências e da expressão por meio de instrumentos impessoais de interação. A face tem a ver com atributos, e não com qualidades substantivas intrínsecas (GOFFMAN, 1970,1981).

Em qualquer interação, todos estão vulneráveis, mas as pessoas entram nas interações em posições de poder diferenciadas¹¹. Para nós, no cine Ritz, o risco maior era perder a face: não conseguir contornar situações de modo que não só as expectativas dos sujeitos com relação a nós não fossem atendidas, mas também que a própria interação ficasse comprometida, e, em última instância, a pesquisa e todo o investimento nela aplicado.

Entre o estar fora da ordem (mulheres em lugares masculinos; antropólogas em lugares de dançarinas, clientes ou expectadores dos filmes) e o medo de perder a face, arriscamo-nos.

Talvez tenhamos superestimado o risco que corríamos. Na prática, nossa rotina em “campo” era, em geral, bastante segura: saíamos e entrávamos no cinema com grande facilidade, e conseguimos, na medida do possível, estabelecer vínculos de convivência e respeito mútuos. O risco era uma idéia estereotipada de pessoas que de certa forma exotizavam espaços dedicados ao porno-erótico, uma dimensão tabu inclusive na academia, a qual relegou a produção antropológica sobre a sexualidade não

¹⁰ Aliás, uma das formas de alienação se dá quando a interação vira o objetivo, quando o foco está excessivamente voltado para o olhar do outro sobre o ego.

¹¹ Apesar disso, as relações de poder pré-estabelecidas sempre estão sujeitas a modificações, e a profanação das regras está contida nelas mesmas.

reprodutiva, durante muito tempo, a uma posição marginal (Vance, 1999). De fato, ainda que a antropologia seja com frequência considerada aberta a temas incomuns ou estranhos às demais disciplinas, nota-se que abordar questões relativas aos desejos e prazeres não é, mesmo dentro de seus contornos, tarefa das mais simples:

Tal é a reputação que os antropólogos têm adotado acerca de si mesmos: pesquisadores destemidos dos costumes e morais sexuais por todo o mundo, quebrando tabus intelectuais erotofóbicos comuns a outras disciplinas, mais tímidas. Em verdade, a relação da antropologia com o estudo da sexualidade é mais complexa e contraditória. (...) A disciplina frequentemente parece compartilhar da visão culturalmente prevalecente de que a sexualidade não é uma área de estudo inteiramente legítima, e de que tal estudo necessariamente lança dúvidas não apenas sobre a pesquisa, mas sobre os motivos e o caráter do pesquisador. Nisso, nós não temos sido nem piores nem melhores do que outras disciplinas das ciências sociais (VANACE, 1999: 39)¹²

3. Situações-limite

As situações-limite por que passamos têm mais a ver com o risco da profissão da antropóloga do que com o campo em si. Talvez o empreendimento antropológico traga, em seu bojo, além da presunção de saber sobre e com o outro, também o desejo de se lançar no desconhecido, no exótico (como o “pesquisador destemido” lembrado por Vance). Talvez, pensar-se em risco seja o caráter sedutor da antropologia: para além do risco, o conhecimento. O conhecer, contudo, não caminha necessariamente junto ao deixar-se conhecer, ao menos não simetricamente. Tem a ver com gerenciar o que conhecer e o que deixar conhecer, até onde se expor. Observar sem necessariamente ser observado, pensar sobre o corpo do outro, a sexualidade do outro, sem se colocar integralmente em cheque. E aí entra a agência de quem é estudado: desnudar na(s) antropóloga(s) a vulnerabilidade que esta(s) imprime(m) no nativo.

Contrariando nossa idéia inicial pré-campo, não éramos nós, estrangeiras naquele espaço, as únicas em risco. Ser reconhecido como parte daquele cenário era perigoso tanto para nós pesquisadoras quanto para os outros sujeitos envolvidos, como os freqüentadores e as dançarinas. Para os freqüentadores, o consumo

¹² Livre tradução.

tem que ser secreto: o risco está em perder o anonimato; para as dançarinas, também o anonimato é importante, mas, além dele, é importante poder participar do mercado sexual sem ser colada à figura da prostituta. Neste sentido, elegemos duas situações limite, em que dançarinas e frequentadores tiraram-nos da confortável posição de quem está por trás das lentes.

A primeira delas, ocorrida logo no início da pesquisa, envolveu nossas relações com as dançarinas. Quanto mais perguntas fazíamos, mais perguntas nos devolviam. Uma das dançarinas, Monique, era tanto mais arisca quanto mais direta em suas perguntas. Depois de todo um jogo de perguntas nossas, esquivas dela, perguntas dela, esquivas nossas, fomos assistir, mais uma vez, ao espetáculo. Monique era uma das dançarinas a se apresentar na ocasião.

Durante os shows, era comum a dançarina descer do palco e dançar no colo de alguns clientes, na maioria das vezes sem propriamente sentar, e também na maioria das vezes ainda com a calcinha. Monique, na hora de dançar, fez o *strip* no palco, como era costume, e desceu em nossa direção. Nós, sentadas no fundo da casa, começamos a trocar impressões de desconcerto e risos nervosos. Monique, então, começou a dançar no colo da Anna. Nós, nervosas com a atenção e comentários de todos os clientes, só conseguíamos rir. Monique deve ter ficado pouco menos de um minuto em sua *lap dance*, o que nos pareceu uma eternidade. Aliviadas, vimos a dançarina voltar ao palco, e as atenções às nossas pessoas se dissiparem gradativamente.

Soubemos, ali, que seria impossível não nos colocarmos como corporificadas, sujeitos e não lentes. Ali, no começo da pesquisa, percebemos que era impossível ser *voyeur*¹³. O risco da exposição de nossos corpos e sexualidades tinha se concretizado. Éramos pessoas, colocadas no lugar do que é potencialmente sexual: não somente a sexualidade de dançarinas e clientes estava em jogo no mercado sexual.

A segunda situação-limite se deu quase no final da pesquisa. Desta vez, protagonizada não por uma dançarina, mas pelos clientes. Por ocasião de uma disciplina de antropologia visual, propusemo-nos a fazer fotos no Cine Ritz, empreendimento no qual Bárbara Oliveira, também aluna de antropologia da Universidade de Brasília, foi nossa parceira. Estarmos em três nos tirava da

¹³ O termo *voyeur* é aqui utilizado no sentido corrente no mercado sexual, não tendo relação necessária com o conceito teórico das ciências da psiquê.

comodidade de sermos pensadas como casal e, portanto, não disponíveis. O número ímpar alterava nossa condição: estávamos em busca de diversão.

Por ocasião da festa de comemoração do aniversário de 17 anos do cinema, este encontrava-se excepcionalmente cheio. Além dos “clientes de carteirinha”, homens que não eram freqüentadores assíduos ocupavam todas as cadeiras e corredores da sala de projeção. Ao fim das performances, iniciou-se um show de sexo explícito. Durante as apresentações, tudo correu rotineiramente. O problema se deu quando o show terminou e os clientes começaram a deixar o recinto. Além das dançarinas, éramos as únicas mulheres presentes, o que nos colocou, de certa maneira, em posição de visibilidade. Muitos vieram em nossa direção, procurando conversar e nos tocar. Vimo-nos rodeadas por corpos de homens não conhecidos, que cerceavam nossa capacidade de locomoção. Sem saber o que fazer, sentimo-nos, pela primeira vez, na situação estereotípica tantas vezes imaginada antes de entrar no campo, uma vulnerabilidade dificilmente contornável. O risco de ser mulher em um espaço masculino se concretizou naquele momento. Sair desta situação exigiu de nós sangue frio o suficiente para nos mantermos calmas, e de Paulo, funcionário do cinema, perspicácia suficiente para nos perceber em tal situação. Entrando em cena, puxou-nos para junto de si e nos conduziu até o palco, lugar que dava acesso ao camarim.

Ao nos colocar em cena, na primeira situação-limite, Monique controlava os riscos que poderíamos oferecer. Se elas, as dançarinas, nos posicionavam como pessoas ali dentro, delas nos aproximavam, diminuindo sua exotização. Deixávamos de ser só um olhar, para ter ou ser um corpo também, como os sujeitos que lá estão em exposição. Também na segunda cena, os holofotes desafiavam a vocação voyeurística do escurinho do cinema.

4. Pornografia, poluição e antropologia.

A escrita etnográfica segue perpassada por lacunas e silêncios sobre a questão da sexualidade. A metáfora do olhar, classicamente referida nas narrativas sobre a experiência do “estar em campo”, revela e obscurece. Se o corpo/sexualidade da pesquisadora historicamente foi relegado às páginas secretas dos diários pessoais ou aos rumores que circulam sorrateiros entre os departamentos das universidades, não conformando material publicizável (e muito menos publicável) à comunidade de

antropólogos, assumir esta dimensão talvez coloque em risco a figura pública construída e gerenciada para corresponder aos traços de objetividade da produção e análise científicas - conforme também enfatizado em *Taboo: Sex, Identity and Erotic Subjectivity in Anthropological Fieldwork* (KULICK & WILLSON, 1995).

Não coloca a produção antropológica talvez uma visibilidade excessiva em práticas - por vezes íntimas e privadas - dos sujeitos pesquisados, operando, paralelamente, um olhar panóptico-descorporificado que não se percebe enquanto tal? Não seria, neste sentido, a antropologia também obscena? Trazer à cena o que não se vê ou não se quer ver, almejando desnudar aquele(a) com quem interage, parece estar entre as pretensões de uma antropologia que se pensa aventureira e destemida. A escrita etnográfica, ao mesmo tempo que coloca sob os holofotes a sexualidade, corporeidade e especificidade do outro, parece insistir em tirar de cena o corpo sexuado da antropóloga, inclusive como interação entre pesquisador e pesquisado. Esta obscenidade se coloca, desta forma, muito mais no nativo: a intimidade do antropólogo permanece no não-dito. Por mais que a reflexividade esteja cada vez mais em pauta na antropologia, ela muito pouco se estende à sexualidade do etnógrafo (ROJO, 2005).

Trazer o olhar para si, expor uma pesquisa que se envolve no erótico e no pornográfico, e trazer detalhes da experiência de campo (inclusive de situações-limite por que passamos) certamente é assumir um risco. Em última instância, o de não se ser considerada uma "antropóloga séria". O trabalho de manter a face não se encerra no campo, mas na própria viabilidade de uma produção acadêmica. O risco de ser encaixada no pornográfico não é, afinal, apenas das dançarinas: pesquisar o vulgar, o promíscuo, o devasso, o lascivo implica em ter de lidar com a ameaça imanente da poluição simbólica e moral.

Referências

- AGUSTÍN, L. *Trabajar en la indústria del sexo, y otros tópicos migratórios*. Tercera Prensa, Donosti, 2005.
- BATAILLE, G. *O Erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BAUDRILLARD, J. *Da Sedução*. Campinas: Papyrus, 2001
- BERGER, R.; SEARLES, P. & COTTLE, C. Ideological Contours of the Contemporary Pornography Debate: Divisions and Alliances. *Frontiers: A Journal of*

- Women Studies*. Vol. 11, No. 2/3. University of Nebraska Press Stable, 1990. <http://www.jstor.org/stable/3346819> (último acesso: maio 2008).
- BOTTI, M.V. "Fotografia e fetiche: um olhar sobre a imagem da mulher". *Cadernos Pagu*. N.21. Campinas: Unicamp, 2003.
- DOUGLAS, M. **Purity and danger**: An analysis of concepts of pollution and taboo. London: Routledge & K Paul, 1969.
- _____. **Risk and Culture**: an essay on the selection of technical and environmental dangers. University of California Press: Berkeley, Los Angeles, London, 1982.
- DWORKIN, A. **Pornography**: Men Possessing Women. New York: Putnam, Perigee book, 1981.
- DWORKIN, A. & MACKINNON, C. **Pornography and Civil Rights**: A New Day for Women's Equality. Minneapolis: Organizing Against Pornography, 1988.
- _____. "Questions and Answers". In Russell, Diana (ed.). **Making Violence Sexy** - feminist views on pornography. Buckingham: Open University Press, 1993.
- GAGNON, J. **Uma interpretação do desejo** - ensaios sobre o estudo da sexualidade. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- GOFFMAN, E. **Forms of Talk**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981.
- _____. **Ritual de la Interacción**. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- HYDE, H.M. **Historia de la Pornografía**. Buenos Aires: Editorial La Pleyade, 1973.
- KAPPELER, S. "The pornography of representation". *Feminist perspectives*. University of Minnesota Press, 1986.
- KULICK, D. & WILLSON, M. (orgs.), **Taboo: Sex, Identity and Erotic Subjectivity in Anthropological Fieldwork**. London: Routledge, 1995.
- LACOMBE, D. **Blue Politics**: Pornography and the Law in the Age of Feminism. Toronto: University of Toronto Press, 1994.
- LEDERER, L. (org.), **Take Back The Night**, New York: William Morrow, 1980.
- McELROY, W. **A Feminist Overview of Pornography** - ending in a defense thereof. 1995. <http://www.wendymcelroy.com> (último acesso em maio/2008)
- _____. **XXX: a woman's right to pornography**. St. Martin's Press, 1995.
- MORAES, E.R. & LAPEIZ, S.M. **O que é pornografia**. São Paulo: Abril Cultural, Brasiliense, 1985.
- PISCITELLI, A. **Apresentação: gênero no mercado do sexo**. In: *Cadernos Pagu* - no.25 Campinas júlio/dezembro, 2005.
- ROJO, L.F. **Vivendo 'nu' paraíso**: comunidade, corpo e amizade na colina do sol. Tese de doutorado. UERJ, 2005.
- RUBIN, Gayle. "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality", In Vance, Carole (org.), **Pleasure and Danger**: Exploring Female Sexuality. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1984.

- TERTO JUNIOR, V. **No Escurinho do Cinema**. Socialidade Orgiástica nas Tardes Cariocas. Dissertação de Mestrado em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC/RJ, 1989.
- VALE, A.F.C. **No escurinho do cinema: cenas de um público implícito**. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2000.
- VANCE, C. "Pleasure and Danger: Toward a Politics of Sexuality". In, Vance, Carole (ed.), **Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality**. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1984.
- _____. "Anthropology Rediscovered Sexuality: A Theoretical Comment" In: *Culture, Society and Sexuality: A Reader*. Richard Parker e Peter Aggleton (orgs.) editor, London: UCL Press, 1999.