

# RICHMOND, LOS ANGELES, NEW YORK... E LONDON HOJE: O SENTIDO DE DIFERENTES ESPAÇOS/DIFERENTES CIDADES VISTOS POR VIRGINIA WOOLF, MICHAEL CUNNINGHAM E STEPHEN DALDRY

*Richmond, Los Angeles, New York..and London today: The meaning of different spaces/different cities being seen by Virginia Woolf, Michael Cunningham and Stephen Daldry*

VANDA MARIA GONÇALVES DE SOUSA

*Licenciada em Filosofia pela Universidade Nova de Lisboa; especialista em Ciências da Informação; mestre em Indústrias Culturais e Doutora em Estudos de Cultura - variante de estudos fílmicos e literários - pela Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, Portugal.*

## RESUMO

*Partindo do romance Woolfiano Mrs Dalloway, do romance de M. Cunningham e do texto cinematográfico The Hours de Stephen Daldry, pretendemos pôr a claro diferentes leituras de diferentes impactos sensoriais de diferentes cidades em diferentes tempos, fazendo-as convergir para a nossa própria experiência sensorial de Londres, em Bloomsbury, 2011, enquanto mapeamento sensorial da (re)leitura das memórias e identidades woolfianas (persona histórica, escritora, personagem do texto fílmico), lendo as três cidades, nos três tempos, como três modos relacionais com a escrita.*

*Paralelamente, o confronto com o texto cinematográfico The Hours, de Stephen Daldry, permitir-nos-á a leitura de três momentos da identidade de género, em três cidades diferentes enquanto tradução de diferentes sensibilidades e diferentes fenomenologias, em três momentos que se revelarão como lugar das memórias da leitura de uma cidade (Londres – Bloomsbury), num tempo (hoje, 2011), numa releitura subjectiva (identidade de quem apresenta a escrita) da triangulação revisitada de Richmond, Los Angeles, New York... e London hoje: O sentido de diferentes espaços/diferentes cidades vistos por Virginia Woolf, Michael Cunningham e Stephen Daldry*

*PALAVRAS-CHAVE: Sentidos; Cidade; Escrita; Leitura; Representação.*

## ABSTRACT

*Based on Virginia Woolf's novel Mrs Dalloway, M. Cunningham's novel The Hours and considering tStephen Daldry's film The Hours, we intend to bring to light different readings from different sensory impacts of different cities at different times, making them converge to our own sensory experience of London, Bloomsbury, 2011, while the sensory mapping (re) reading the memories and Virginia Woolf identities (historical persona, writer, character of the filmic text), reading the three cities in three days as three relational modes with writing.*

*In parallel, the confrontation with the film The Hours, will enable us to read three moments of gender identity in three different cities while translation of different sensibilities and different phenomenology in three cities in three moments be revealed as a place of memories of reading a city (London - Bloomsbury), a time (now 2011), a retelling subjective (whose identity has writing) as a triangulation revisiting Richmond, Los Angeles, New York and London today: The effect of different spaces / different cities being seen by Virginia Woolf, Michael Cunningham and Stephen Daldry*

*KEYWORDS: Sense; City; Writing; Reading; Representation,*

**A**ntes de nos mostrar a cidade, The Hours - o texto fílmico de Stephen Daldry - oferece-nos e recorda-nos a fronteira da cidade: o campo para, no final do texto (e nós com ele), regressar a um conceito de cidade que é, ainda, uma representação evocativa dessa sua fronteira. Na fronteira da cidade, no campo, a voz (as vozes), são representações da androginia mental proposta por

Virginia Woolf (e ainda, evocativamente, registada na carta de despedida a Leonard “...nunca dois seres foram tão felizes como nós...”).

Ao propor o campo, as imagens, do texto fílmico *The Hours*, geram sons que falam a sua própria linguagem: nas primeiras imagens, são as imagens das águas que inundam a tela numa evocação do romance woolfiano *Mrs Dalloway*, e concedendo ao tempo que perca a sua temporalidade: podemos ver a personagem de Virginia Woolf que escreve e age o que escreve (a carta e o suicídio), propondo um tempo que, assim, parecer perder o passado, o presente e o futuro, tornando-se num eterno gerúndio: escrevendo, morrendo, sendo (pela escrita) e desistindo de ser (pela escrita ainda), a morte morrendo pela escrita e assim retirando ao espaço (rio Ouse/1941) a temporalidade. Desta forma, o espaço (aqui o campo, fronteira da cidade) perde o tempo, perde a temporalidade que lhe era intrínseca desde a conceção newtoniana, para se revelar sob o manto do conceito de temporalidade bergsonian, permitindo-se, então, acolher três modos relacionais com a escrita, três temporalidades, três feminilidades, três cidades.

Sendo certo que não existem épocas puras, no sentido que nenhuma época pode reivindicar absoluta identidade com a sua designação, por razão das forças, movimentos e matizes que se perpetuam e interlaçam com as vindouras, o filme *The Hours* considera três períodos de mudança: 1923, em Inglaterra, 1951 em Los Angeles e 2001 em Nova Iorque. Convocadas a uma geografia e a um tempo próprio e individual, as personagens deste texto fílmico retratam a influência de dois momentos tecnológicos distintos: o primeiro, a influência do Império Britânico e o segundo, a influência do boom do desenvolvimento norte-americano no pós Segunda Guerra Mundial. A opção pelo ano de 1923 é imposta pela realidade histórica: trata-se do ano em que Virginia Woolf começou a escrever o romance *Mrs. Dalloway*, de acordo com as notas que nos deixou no seu texto diarístico. A opção respectivamente por 1951 e 2001 em vez de 1949 e 1999 (propostos pelo romance de Michael Cunningham) remete para uma leitura diferente de limiares do século. Prendendo a ação a 1951, afasta-se a ação do recente regresso dos soldados norte-americanos que combateram na Guerra, afasta-se o estigma de Pearl Harbour (a batalha do Pacífico Sul é referida pela personagem de Dan Brown como memória já distante) e redirecciona-se o texto fílmico fazendo incidir o seu foco para um tempo em que os homens/os combatentes já se tinham integrado num certo (aparente) *well fare*, ao mesmo tempo que se faz ainda incidir o foco sobre o forte desenvolvimento económico, social e cultural que os Estados Unidos viveram finda a Guerra, e que parece ter consolidado um certo *American Way of Life* que só a Guerra do Vietnã e os movimentos sociais, culturais e políticos, virão pôr em causa. Fruto do desenvolvimento da indústria impulsionada pela necessidade de fornecer com armamento o conflito bélico mas, ainda, fruto do desenvolvimento tecnológico que esse mesmo conflito acabou por fomentar. A opção pelo ano de 2001 proporciona à narrativa uma sensação de continuidade que o ano de 1999 não prenunciava decorrente da própria ideia de *fin-de-siècle* a que tal data convida. 2001 faz presente a força do cosmopolitismo nova-iorquino e constata o afastamento da ameaça de falência tecnológica, à meia-noite, do virar de século.

A partir da frase “*Mrs Dalloway said she would buy the flowers herself*”, frase de abertura do romance woolfiano, frase inspiradora e presente no romance Michael Cunningham e, simultaneamente, frase paradigmática no texto fílmico *The Hours*, estamos in *media res*, isto é, estamos no passado, presente e futuro: numa América otimista em Los Angeles (1951), num novo milénio em Nova Iorque (2001) e na época Eduardina numa Londres (1925) evocada a partir de Richmond. Do ponto de vista político, a modernidade inglesa foi marcada pelo fim do reinado rainha Vitória (1901). Embora a Inglaterra tentasse permanecer vitoriana, foi, justamente, na rejeição desse vitorianismo, que começou a desenhar-se um novo paradigma político, para o qual, certamente, contribuíram a Primeira Guerra Mundial e as revoluções russas de 1905 e de 1917 que desenharam um cenário de vivência caótica e de desagregação. Virginia Woolf cresceu com o sufragismo feminista, dos primórdios dos anos vinte, com as lutas e os debates que começavam a estender-se a questões como a existência e a natureza da tradição literária: Marcus (1997:41) faz notar que a escrita surge como o lugar e veículo privilegiados para as políticas e para o radicalismo estético feminista a que Londres assistia.

No filme de Stephen Daldry, Londres nunca é revelada pela imagem, somente pela palavra (postulada pelo argumento de David Hare) e contudo, mesmo assim, surge como a mais presente das cidades retratadas, justamente, pela ausência da sua representação no texto fílmico em conformidade ao texto do romance de Michael Cunningham, como que provocando um negativo de um retrato fotográfico do romance woolfiano que serve de ponto de partida ao sentimento intertextual e remediado destas três cidades e destes três textos. Ausente das imagens do texto fílmico, Londres transforma-se na cidade que ganha estatuto de personagem no texto fílmico e permite, assim, através da palavra (escrita ou dita) revelar as relações de feminilidade com o espaço da(s) cidade(s) moderna(s) tornada(s), mas sem dúvida já pós-moderna(s): a cidade acabará por surgir como espaço da androginia, espaço que se fala a si mesmo e pela sua própria voz, uma voz que se fixa numa escrita que começa por se esquecer da frase masculina para poder, assim, falar pela sua própria voz, numa demanda pela androginia mental que permite que as duas partes (masculino/feminino) se complementem mutuamente e que encontraremos, mais do que representadas, confirmadas no texto romanescos de Michael Cunningham, *The Hours*, na cidade de Nova Iorque, e ganhando vida nas personagens do filme que pertencem ao núcleo dramático de a cidade que nunca dorme: Clarissa Vaughan, Louis Waters, Richard Brown e Sally.

Para Virginia Woolf, a escrita é a cidade e é na cidade/retratando a cidade, Londres, que a escrita surge como lugar de interioridade que se revela no fluxo de consciência. Na escrita da/na cidade, na escrita cosmopolita e no seu frêmito baudelairiano, a escritora propõe que a escrita se esqueça a si mesma como masculina para se encontrar o feminino da escrita, ainda uma escrita feminina que conquista a cidade (Londres) até então um espaço lido/escrito/pensado/vivido no masculino (*A Room of One's Own*:92). Virginia Woolf socorre-se do conceito de androginia da mente (que toma de empréstimo a Coleridge), entendida, mais do que como cooperação, como convivência entre os extremos: feminina no homem, masculina na mulher (*A Room of One's Own*:97). Trata-se do reconhecimento da capacidade feminina de representar o mundo, ainda que, obviamente, essa capacidade proponha uma alteração na própria representação que, até então, é considerada à luz da doxa masculina: em derradeira instância, é representação que o masculino faz do feminino e que o feminino faz de si mesmo. A androginia da mente faz com que os opostos se atraiam e interpenetrem, assumindo cada um, uma parte que estava destinada ao outro. Do mesmo modo, o conceito de androginia textual deve ser entendido como a interpenetração de gêneros.

Considerando as anotações em *A Writer's Diary* (1954, póstumo), *Mrs Dalloway* é o texto romanesco que se confirma como revelador do feminino da frase e da escrita entendida enquanto processo estético e incisão vivencial que não desconsidera, portanto, o momento da própria escrita. Uma escrita que se afirma e revela construída numa aceção de palimpsesto e de inscrição na própria existência: a escritora recupera as suas próprias experiências e vivências a par de ficções anteriores, escritas primevas, quer na recuperação das personagens de Clarissa e Richard Dalloway, já presentes tanto em *The Voyage Out* (1915) quanto em textos de contos, como por exemplo “*The New Dress*” (1924) – que Mabel usa na festa de Clarissa, quer na recuperação da personagem de Septimus, presente no conto “*A História de Septimus Warren Smith*” (1925, extraído de *Mrs. Dalloway*) ou ainda “*The Prime Minister*” (1922). Assim, *Mrs. Dalloway* apresenta-se como uma escrita que se sobrepõe a outra escrita, escritas que se vão redimensionando a partir das próprias vivências, notem-se todas elas cidadinas, e necessidades do autor(a) que se confessa morta se afasta da cidade, se apartada de Londres. Tomando o conceito de palimpsesto para lá da escrita plural e considerando-o como inscrição da própria escrita no escritor, *Mrs. Dalloway* propõe uma leitura da escritora que é dada a ler nas anotações inscritas no texto do *A Writer's Diary*: aqui, as referências à escrita deste romance deixam antever a relação entre as personagens e vivências presentes à vida da escritora, ao mesmo tempo que se pode compreender a sua escrita como um percurso iniciático que se vai desenhando e redesenhando, mas ainda aglutinando o percurso de vida da escritora. Um processo iniciático que, tendo sido realmente para a escritora um processo de conquista do espaço da cidade, pode, ainda, ser lido como um convite a encetar(mos) idêntico processo iniciático, a cada vez (hoje) que Londres é percorrida. Hoje, como em 1923, Londres é uma cidade que sujeita o feminino à conquista e convida ao percurso de iniciação.

Para Virginia Woolf ser-se mulher, significa romper a tradição falocentrista da cultura grega ocidental e ser ela própria. Não é tanto a percepção através do feminino do corpo, é mais a fenomenologia do eu essencial à dicotomia feminino/masculino que, antes de serem categorias identitárias, começam por ser categorias históricas, sociais, culturais e espaciais, temporalmente definidas. Doutra maneira, é uma estrutura simbólica que está na origem das interdições colocadas à mulher: a mulher é, nela mesma, indefinidamente outra/outro/outrem. Ou seja, tanto a estrutura da língua como a estrutura do pensamento fundam-se na oposição masculino/feminino que assiste à sociedade patriarcal. Com Virginia Woolf, a natureza feminina passa a ser questionada não como um modo de ser, mas antes como (enquanto) modo de estar. A condição feminina é tomada como *modus vivendis* que se afasta do plano metafísico para se repositonar no plano da dinâmica das relações sociais no pano de fundo da cidade. Desta forma, os sujeitos surgem, agora, tomados a partir de uma desconstrução da doxa patriarcal e, Virginia Woolf retira-os quer da esfera do género quer da esfera social para os repositonar enquanto consumidores da cidade. Neste sentido, Virginia Woolf parece antecipar o feminismo da terceira vaga tal como é concebido por Rich (2002), para quem a geografia mais próxima é a do próprio corpo que só ganha existência no tempo, na temporalidade (Rich, 2002:17). A feminilidade é, então e por isso, inscrita por uma masculinidade. É uma sexualidade que é inscrita por uma outra sexualidade, um género que é inscrito por um outro género: A mulher entendida como espelho do homem (*Room of One's Own*:37) remete para o carácter do ser-se construído, no âmbito da identidade de género. Isto é, ser é relacionar-se, ser relativo a, projectar-se no outro. No último quartel do século XIX, Virginia Woolf pôde perceber a importância da educação e da condição da mulher. Primeiro, reservada ao papel de filha e, depois, ao papel de esposa a que, inevitavelmente, se seguiria o papel de mãe, as mulheres não tinham a possibilidade de terem bens materiais e estavam, obviamente, afastadas da intervenção na esfera pública, vale dizer, da totalidade do pulsar quotidiano da cidade.

O romance *The Hours*, de Michael Cunningham, surge como reescrita do romance *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, inscrevendo um

espaço de intertextualidade, tanto a nível formal (a narrativa subintitulada 'Mrs. Dalloway' corre em perfeito paralelo com o romance woolfiano), quer a nível de conteúdo. Nos três núcleos de ação, encontramos, três cidades, três momentos da afirmação da identidade feminina, três mulheres que se interrogam acerca das escolhas de vida que fizeram, tempos antes: Clarissa viu-se na contingência de não prosseguir a sua relação amorosa com Richard, Laura optou por casar com um veterano da Segunda Guerra Mundial, conforme ao padrão da época, Virginia escolhe a trepidante Londres por oposição à calma de Richmond.

No texto fílmico, *The Hours*, estes três momentos de afirmação da identidade feminina, estas três cidades, estas três mulheres reapropriam-se da metáfora woolfiana da mulher como espelho do homem e que surge, ao longo da narrativa das imagens, com diversos graus de aproximação e leitura: enquanto reflexo, a subjetividade feminina é tomada pela passividade da esposa e referida a um universo interior (e interno) que se subtrai ao espaço público e social da cidade (Londres), que seria ocupado pelo homem, em contraponto ao espaço doméstico característico e plasmado à mulher (Richmond, opção de Leonard para Virginia). Esta simbiose ao espaço doméstico surge representada no texto cinematográfico relativamente a qualquer uma das personagens femininas, quer pela presença, quer pelo manuseamento de alimentos crus: farinha com Laura, gemas com Clarissa, rins com Virginia; em qualquer uma das cenas torna-se evidente a deslocação da raiz cultural: Laura não consegue fazer o bolo, Virginia não tem uma relação 'normal' com as empregadas – é a empregada quem escolhe a ementa do almoço evidenciando o distanciamento de Virginia nessas tarefas domésticas e reconhecidas às mulheres – e, finalmente, Clarissa surge debruçada na preparação da festa mas, no clímax da sua cena com Louis Waters, ela falha na tarefa feminina (separar as gemas das claras), como se estivesse estado a representar um papel e deixasse cair a máscara, revelando que é como produtora de eventos, como profissional, como habitante de Greenwich (o mais cosmopolita dos bairros nova-iorquinos), que se sente à vontade.

Mrs. Dalloway propõe a questão do papel social da mulher sob a forma da reflexão da protagonista que, ao longo de um dia, recorda a escolha amorosa que fez. A escolha de com quem casar revelou-se a escolha entre dois modos de ser mulher (Mrs. Dalloway: 9-10). Também o texto cinematográfico de *The Hours* volta à interrogação acerca do que seja ser-se mulher e do que seja envolver-se emocionalmente. O que se questiona é o próprio direito à palavra, à linguagem, isto é, nomear o mundo (e cada uma das cidades Londres, Los Angeles, Nova Iorque) no feminino, o que se questiona é o próprio lugar da mulher na representação, o que se questiona são as suas próprias representações, gerações, cartografias e geografias. O que se questiona (e curiosamente faz-se agora notar que são masculinas – respectivamente David Hare, Stephen Daldry, Philippe Glass – as vozes que falam/escrevem/representam/sonorizam este texto fílmico tão feminino) é a representação feminina (no feminino) num espaço e num tempo, na história de cada um dos momentos da marcha da afirmação da identidade feminina, e na cartografia social de cada um desses momentos do nascimento do feminino em cada uma das cidades. E, compreendemos que, ao contrário da proposta de Judith Butler (1990), a questão do direito à linguagem e à formulação do eu constitui a questão central dos feminismos de segunda e terceira vaga, mas também, com Virginia Woolf, a questão central do feminismo de primeira vaga. Como o texto fílmico *The Hours* representa, o primeiro momento do feminismo confirma Butler quando defende que ser-se mulher é anterior à corporeidade. Este é o paradoxo que é simultaneamente condição de possibilidade do eu: o eu encontra-se, por um lado, constituído por normas e dependente delas e, por outro lado, deve esforçar-se por viver de modo a manter uma relação crítica e transformadora com/(d)essas mesmas normas (Butler, 2006:15).

Mrs Dalloway propõe a questão do papel social da mulher sob a forma da reflexão da protagonista que, ao longo de um dia, recorda, mais do que a escolha amorosa, a escolha entre dois modos de ser mulher: em Londres em 1925 a protagonista que optou, ainda, pela tradição falocentrista e patriarcal. Assim, Londres será sentida, pensada e dita por Clarissa Dalloway como a cidade do exercício social patriarcal. Londres que surge invocando o lugar da mulher na ordem social e urbana: uma mulher que se rege pela idade que lhe é reconhecida como filha, esposa, mãe/dona de casa, e assim temos Clarissa (uma mulher de meia idade que suporta o passado irreversível – os seus 18 anos, quando em Bourton e apaixonada por Peter, decide casar com Richard), a inevitabilidade da morte que a atormenta na figura da velha vizinha: a mesma figura idosa a leva a reconciliar-se com essa inevitabilidade apesar das questões que ainda traz consigo e que remetem para o que um dia foi presente - a sua juventude - e que agora é passado, levando-a a interrogar-se o que diria aos pais em resposta à responsabilidade de lhe terem colocado a vida dela, o seu futuro, nas suas próprias mãos.

Tomando como ponto de partida o romance woolfiano, o texto fílmico propõe Londres em representação do primeiro momento do movimento feminista pela relação de autora da escrita e, notavelmente, com a ausência física de Londres. Los Angeles surge como a cidade otimista do boom do pós-guerra, como segundo momento do movimento feminista e Nova Iorque como representação da terceira vaga do movimento feminista. Na cidade de Los Angeles, a escrita não surge escrita, surge lida por intermédio da personagem de Laura Brown, leitora do romance woolfiano, revela-se leitora do primeiro momento do movimento feminista e proposta do segundo momento de reivindicação de uma vida no feminino que se afasta do ideal de mulher casada, mãe e dona de casa. As amplas e iluminadas avenidas de Los Angeles, propõem a evocação da amplitude de possibilidade de vida que surge representada na opção de Laura, abandonar a

família e tornar-se bibliotecária, guardiã da escrita, guardiã da promessa de uma vida feminina afirmada e livre que prepara o terceiro momento do feminismo, em Nova Iorque, na personagem de Clarissa Vaughan: que é revisora de escrita, que vive abertamente uma relação homossexual, que tem uma filha (desconhecendo quem seja o pai).

Conservando, da modernidade, a característica da cidade como topos da individualidade/anonimato, os textos pós-modernos em análise conservam a cidade como topos do exercício da existência. No texto cinematográfico, é a cidade de Los Angeles, em 1951, que apresenta a cidade como lugar a que se chega, dando representação ao progresso social, económico, mas também tecnológico que se vive no pós Segunda Guerra Mundial: amplas avenidas, casas espaçosas. No núcleo de 2001, em Nova Iorque surgem-nos: ruas atarefadas em múltiplas atividades representativas da (sobre)vivência cidadina, ruas que descarregam mantimentos, ruas que cruzam o movimento de gentes e de tráfego, ruas que ouvem o ruído, e o metropolitano. Michael Cunningham chega mesmo a cruzar a personagem de Clarissa Vaughan com uma equipa de filmagens de um anúncio publicitário, invocando a mercantilização que afeta as grandes narrativas pós-modernas.

Há uma grande narrativa que subsiste na modernidade: a crença na razão e na verdade, a crença na caminhada linear para o progresso. Na pós-modernidade, a crença na razão e no progresso é ultrapassada pela necessidade mercantilista que subjaz ao desenvolvimento tecnológico da informação e da comunicação que, em última instância, determina o sentido do próprio avanço tecnológico: como Adorno temia condicionando a produção estética à produção da indústria cultural. Na sua perspetiva, a profunda alteração de paradigma estético entre a modernidade e a pós-modernidade radica na aceitação de que as novas tecnologias constroem novas representações do universo de sentido, pelo que abrem lugar a novas narrativas. O texto cinematográfico *The Hours* dá-se como lugar desta alteração de paradigma. O filme surge como lugar de representação desta transmutação de medium, de tecnologia: do romance impresso ao cinema. Configura-se, então, uma reapropriação de um texto moderno que é trazido a uma interpretação pós-moderna. Quer pelo romance woolfiano que serviu de inspiração, quer pela personagem de Mrs. Woolf, a escritora (a persona) Virginia Woolf é traduzida num medium diferente e reinterpretada à luz de novas representações. Sendo a pós-modernidade o lugar de vigência do transitório, do fugidio, do contingente, pode reconhecer-se-lhe, ainda, a reminiscência da definição baudelariana de modernidade que, reconhecendo o transitório, o refere ao eterno e ao imutável como a outra parte da arte.

O texto cinematográfico *The Hours* estabelece uma relação de intertextualidade com Mrs. Dalloway, mas propõe outro nível de relação com a escrita: Virginia Woolf invoca a escrita, é escritora e assiste-se ao seu processo criativo; Leonard ocupa-se, na tipografia, compondo o texto impresso e já não manuscrito; Clarissa Vaughan é revisora/editora; Laura Brown lê o livro já impresso, confirmado no cânone pelo tempo e virá ainda a ser bibliotecária, guardiã da escrita. Encontra-se, pois, o processo da escrita, da impressão, da comercialização, da leitura e da exposição pública.

Em 1925, a cidade (Londres) é uma voz (ainda) no masculino. É um espaço em que o ruído é um ruído masculino: o ruído do tráfego, dos carros que são guiados por homens; é o ruído dos diferentes relógios que tocam na cidade de Londres, ao longo do romance, marcando, não tanto o passar do tempo, mas regendo o horário de trabalho, o horário da City e a evolução dramática do texto romanesco assistido pelo topos do midday – representação da cultura clássica grega e, portanto, tradição falocentrista, marcando um tempo que é patriarcal. A voz de Clarissa faz-se ouvir na cidade, à janela, de interior para exterior, de casa/espaço privado, para a rua/espaço público, tentando sobrepor-se ao ruído da cidade, inevitavelmente, a voz de Clarissa é frágil. É o primeiro momento do movimento feminista: Clarissa sobre põe a sua voz ao ruído da cidade - representação do poder patriarcal.

Mrs. Dalloway comporta uma meta leitura pela qual podemos esclarecer a relação do feminino com o espaço urbano (masculino na sua ordem). De resto, a voz do narrador, neste texto woolfiano, surge muitas vezes sem lugar masculino ou feminino, isto é, tal como Ann Banfield defende, as frases do narrador são, frequentemente, “indizíveis frases”, isto é, tanto poderiam ser masculinas como poderiam ser femininas. O romance woolfiano socorre-se da voz de um narrador que aborda o espaço construindo uma uniformidade que se afirma ainda mais ou afirma com maior intensidade a sua uniformidade justamente e por contraposição, quando é interrompida pelo ruído dos carros, do avião, dos relógios, enquanto representantes de uma ordem patriarcal.

No texto de Cunningham, Laura Brown é o segundo momento do feminismo, numa segunda relação com a escrita e com o espaço urbano, a cidade deixa-se ouvir pelo som do motor do carro de Laura, a par dos carros guiados por homens com quem se cruza a caminho do lugar da sua decisão, da sua escolha. Com Clarissa Vaughan, em Nova Iorque, 2001, o ruído da cidade é um frémito em que Clarissa se sente à vontade. Os sons dos carros, o táxi às ordens de Clarissa, permitem ler a cidade de Nova Iorque como lugar ao qual, a mulher pertence intrinsecamente e por direito, numa representação do terceiro momento feminista. Clarissa já não escreve, já não é guardiã da escrita, Clarissa é revisora da escrita de outro, de um homem.

O texto cinematográfico *The Hours* pode ser lido como um lugar e um espaço de reflexão em torno do estatuto social, cultural e também político da mulher e da cidade. Enquanto releitura de *Mrs. Dalloway*, *The Hours* recupera e reconfigura essa interrogação, referida a quatro temporalidades diferentes que correspondem afinal não a três mas a quatro personagens femininas, respetivamente, *Mrs. Woolf*, em 1923, *Mrs. Brown*, em 1951, *Mrs. Dalloway*, em 2001 e, como projeto de futuro feminino, *Julia Vaughan* (filha de *Clarissa Vaughan*, apelidada *Mrs. Dalloway*), no futuro de 2001. Assim, o texto cinematográfico propõe quatro personagens femininas para quatro tempos femininos: no tempo de 1923, *Virginia Woolf*, escritora, suicida, vive o casamento alheada da ortodoxia, não tem filhos; no tempo de 1951, *Laura Brown*, leitora, desiste de um casamento conforme ao cânone, abandonando o projeto de (pretensa) felicidade da sociedade patriarcal típica do boom da sociedade norte-americana do pós-guerra, tem um filho (*Richie* em 1951, *Richard* em 2001) e está grávida da filha; no tempo de 2001, *Clarissa Vaughan*, editora, no tempo passado envolveu-se numa relação triangulada pelos vértices da heterossexualidade e da homossexualidade, tem uma filha – *Julia* – que desconhece quem seja o pai, numa representação da proposta de rutura com a sociedade patriarcal; *Julia Vaughan* surge como o lugar futuro do feminino. À semelhança de *Elizabeth Dalloway*, em *Mrs. Dalloway*, *Julia* surge, à leitura, como o lugar e o tempo de um novo feminino: emancipado, livre da sociedade patriarcal – e, por isso mesmo, *Julia* desconhece quem seja o pai -, autónoma, independente, segura, este é o retrato projectado do futuro feminino, da mesma forma que já antes, em *Mrs. Dalloway*, *Elizabeth* quase o fora ou o anunciara: na cena do lanche com *Miss Kilman*, *Elizabeth* demonstra a sua independência: começa por desafiar a mãe indo lanchar com a preceptora que será, também ela, alvo da ousadia da jovem quando *Elizabeth* põe fim ao lanche para, sozinha, percorrer Londres, de autocarro. Aos dezoito anos (tal como a mãe se recorda, na juventude, aos dezoito anos, também ela, no começo do romance), representa um novo conjunto de escolhas para as mulheres, implícita ou explicitamente, em contraste com as escolhas feitas, anteriormente, pela mãe. *Elizabeth* e *Miss Kilman* tomaram chá nos Armazéns *Army & Navy*, em *Victoria*. A escolha do lugar tem relevância num romance no qual o capitalismo e o Império Britânico (in)formam algumas personagens (*Marcus*, 1997:77). *Elizabeth* põe fim ao chá com *Miss Kilman* e decide apanhar um autocarro para *Whitehall*. Esta decisão surge ligada aos seus pensamentos acerca das novas possibilidades de profissões para as mulheres (*Ibid.*:77-78) (tal como *Julia*, em *The Hours*, surge liberta da escrita, ainda que não se saiba exatamente o que ela estuda).

As questões acerca de uma cidade e do que uma mulher pode vir a ser estão latentes em *Mrs. Dalloway* e ecoam no filme *The Hours* na precisão da falta de informação acerca do que *Julia*. Este futuro do feminino está presente nos dois textos, em *Mrs. Dalloway* e no texto cinematográfico *The Hours*. No romance, enquanto caminha, *Elizabeth* pensa no futuro, determinada em ter uma profissão e em não perder a sua vida em futilidades. No filme, *Julia* não deambula interrogando-se, ela chega a casa da mãe determinada. Intencionalmente, não se sabe qual o exercício desse feminino futuro, é uma incógnita ao longo do texto cinematográfico: *Julia* é um futuro que é já num gerúndio: *Julia* segue fazendo agora/já o seu feminino futuro.

Anónimo, o feminino futuro distingue-se dos outros tempos femininos presentes ao texto cinematográfico: *Elizabeth* procura a sensação do anonimato, alcançando-a percorrendo trajetos que não lhe são habituais, *Julia* mora no anonimato, na mais anónima das cidades, em Nova Iorque. E contudo, a representação temporal confirma a sua newtoniana vinculação ao passado e ao presente.

*The Hours* propõe quatro feminilidades na escrita, quatro mulheres, três cidades sob quatro signos diferentes que estabelecem, todos e cada um, quatro referenciais arquetípicos: a mulher que se cumpre – *Virginia Woolf* -, a mulher (in)conformada – *Laura Brown* -, a mulher emancipada – *Clarissa Vaughan* -, a mulher libertada – *Julia Vaughan*, cada uma delas e todas elas numa representação dos diferentes momentos do movimento em prole da afirmação da identidade feminina.

Propondo a representação de mulheres (des)ligadas à escrita, *The Hours* parece alinhar numa narrativa focalizada na figura feminina e na sua fragmentação aqui tomado como texto cinematográfico sem destinatário específico: o filme *The Hours* surge à leitura seja ela masculina ou feminina, surge à leitura por parte da subjectividade do espectador, ainda que, no caso da presente reflexão, o sujeito seja feminino no século XXI e seja levada a questionar-se no feminino regresso a Londres.

A relação mulher/cidade remete para questões de ordem social e do lugar da mulher nessa mesma ordem social. Ao questionarmo-nos acerca do papel da mulher na ordem social urbana o texto reaviva a questão de que a mulher é sujeita à idade que lhe é reconhecida. Quando voltámos a Londres, tínhamos a consciência de que *Mrs Dalloway* propõe duas vozes no espaço da cosmopolita cidade: o reconhecimento de uma voz (uma ordem) patriarcal, e uma voz feminina de *Clarissa*, de *Elizabeth*, até mesmo a de *Miss Killman* (cujo nome – *killman*/matar homem - é uma metáfora à ordem patriarcal). Londres surge a duas vozes, dissonantes, antagónicas que assim, num mesmo discurso, unificam e fragmentam-lhe o tecido urbano: *Mrs Dalloway*, romance feminino, no feminino, numa cidade, num espaço patriarcal é, então, ainda, a expressão e representação da escrita feminina no espaço patriarcal (cidade/Londres), ecoando *A Room of One's Own*, o facto de escrever *Mrs Dalloway*, convoca a escrita feminina a confrontar-se, aceitar ou negar, ultrapassar a

ordem patriarcal vigente e característica do espaço urbano, na cidade de Londres de 1925, criando espaço para uma visão unificadora do espaço urbano, daquela (de qualquer) cidade.

Assim, considerar a cidade, em Mrs Dalloway, é considerar a perspectiva pela qual a cidade “vive” e, inevitavelmente” considerá-la à luz de uma temporalidade que é, ela própria, a temporalidade da ordem patriarcal. Passado, presente e futuro, são passado masculino, presente masculino, futuro que ainda quer ser masculino, apesar de já se pressentir a urgência de um futuro feminino: O passado na escolha de Clarissa, escolhe o casamento como vocação da sua vida, escolhe casar socialmente e não por amor, o presente masculino de Lady Burton que intervém na esfera política por interposta escrita de Richard e do político seu colega, e futuro quando Elizabeth regressa a casa depois de ter passado a tarde em deambulações solitárias por entre um espaço público que lhe é desconhecido enquanto desenha o projecto do seu futuro.

A voz feminina unificadora de espaço no romance é expressa pelo recurso às imagens da água que são a representação do fluxo de consciência (mas também a aquaticidade como simbólica da feminilidade), numa tentativa de fundir cidade e consciência tornando-as indistinguíveis, como Ann Banfield faz notar, de tal forma que se apagam no romance woolfiano, as hierarquias e se enfatiza a multiplicidade. Mrs Dalloway propõe uma narrativa que subverte o espaço urbano e as instituições que o sustentam, se pensarmos o texto à luz de Julia Kristeva (in *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*) e o feminismo tal como Virginia Woolf o concebia, como experiência humana revista através do confronto do feminino com o espaço urbano. De resto, a primeira descrição de Londres, do espaço urbano, que encontramos no texto vem pela voz de uma personagem feminina, Clarissa, que compara a cidade, naquela manhã, com um fresco mergulho no oceano o que sendo um elemento reconfortante e uterino também pode ser visto como um elemento perigoso dependendo do estado de espírito da personagem, para Septimus (o poeta do romance), esse mesmo “oceano” acaba por o conduzir ao suicídio.

O uso recorrente às imagens da água numa tentativa de fundir a cidade de Londres e a técnica literária do fluxo de consciência é levado, no presente romance, ao extremo de a linguagem surgir como um mar de vozes, ondas de palavras que visam subverter a visão e a voz masculina sustentáculo do espaço urbano/da mesma Londres, das instituições e da escrita num confronto aberto com a teoria e prática romanesca de Arnold Bennett. A imagem da água, a metáfora da água é usada no texto romanesco para estabelecer quer o topos da cidade de Londres – uma ilha, com ligação directa ao mar – e do Império – Peter Walsh que atravessou os mares para vir da Índia, a jóia da Coroa, para a capital - Londres, serve ainda para contrapor Londres a Bourton – em que as personagens de Clarissa, de Peter, de Richard se referem ao passado, como se refere ao passado a cidade de Milão (que ficou do outro lado do mar, no continente) de Rezia. Todas as personagens reconstróem uma ligação à água que refere à profundidade dos seus pensamentos, das suas memórias, assim enraizando-se em dois planos topográficos: Londres (GB) uma ilha e as suas experiências no tempo (passado), na profundidade oceânica e na profundidade da consciência, confirmando que o presente é uma ilha, ou seja, contrariando a ordem patriarcal, Londres surge como um navio, afastado do passado e do futuro, um navio no qual nos encontramos, se encontram as personagens ancoradas, de outra forma, não num tempo contínuo, mas antes fragmentado quase numa evocação do texto, *A Caça ao Snark*, de Lewis Carrol em que podemos assistir ao embarque das personagens como transposição de um passadiço que se revela ferramenta e lugar de construção identitária. Inglaterra, Londres por Inglaterra surge ligada à água pelo isolamento que a caracteriza: uma ilha. Equilibrada na ilha, cortada pela água do Tamisa, Londres surge como foco de um romance de um só dia, como se a vida estivesse na iminência de se acabar o que a torna, mais do que um lugar, um não lugar como Augé o define: subjectivas e individuais viagens pela própria cidade de Londres esquiçando topografias reais e imaginadas, presentes, passadas e futuras num mesmo momento e num mesmo lugar, ainda, numa afirmação feminina de escrita.

De resto, o próprio título do texto romanesco sugere essa relação entre o feminino e o espaço urbano e anuncia esta tentativa de alcançar uma escrita feminina, lendo o espaço urbano de Londres (um espaço dominado pela ordem patriarcal) como um espaço feminino, Mrs Dalloway apresenta-nos uma mulher casada, diga-se conforme à instituição patriarcal e, contudo, desde cedo, ficamos a saber que Clarissa é, em si mesma, uma dupla negação: negação do seu amor por Peter, negação da sedução que sente pela amiga de juventude e ainda negação quando, numa evocação de clausura, Richard estabelece o quarto de Clarissa numa zona cimeira da

casa, sob o pretexto da doença e consequente fragilidade da esposa, numa quase evocação de uma reclusão religiosa. Mas o romance apresenta-nos ainda uma outra negação: Rezia que casou por amor, sente-se estrangeira no seu casamento, sente-se estrangeira na cidade, no espaço urbano que surge, nesta personagem, como a máxima expressão da ordem patriarcal logo quando Rezia que é natural de Milão e, pelo casamento e pelo imperativo da doença do marido, é desenraizada, mudando-se para Londres.

Lendo o espaço urbano de Londres como espaço de uma ordem patriarcal, Virginia Woolf propõe uma escrita feminina do espaço, isto é, propõe, com essa escrita e nessa escrita, uma ordem que é, por necessidade, a afirmação de uma marginalidade à ordem patriarcal. Ou seja, a alternativa à ordem patriarcal é, ainda no texto woolfiano, uma proposta marginal que contrapõe à continuidade espaço-temporal a fragmentação representada nas metáforas da água como expressão da feminilidade e fragmentação que encontra no fluxo de consciência a sua máxima expressão: uma nova ordem temporal e espacial é construída com base na descontinuidade que liga e interliga momentos, sentires, lugares e temporalidades que se escapam à continuidade temporal própria da ordem patriarcal que se sente em Londres, em 1925. A proposta de uma ordem feminina, de uma ordem fragmentada (marginal) está representada ao longo de todo o romance através de um processo de construção e dispersão que esmaga o momento sequencial que a ordem patriarcal impõe. A crítica woolfiana à continuidade espaço-temporal da ordem patriarcal está presente no ensaio “Mr. Brown and Mrs Brown”, em que a escritora critica a continuidade temporal e espacial da acção dramática tal como os modernos a defendiam.

Em Mrs. Dalloway, a escrita propõe-nos uma alternância de espaços, mediante uma alternância de personagens, de resto, e a este propósito, faz-se notar o número de personagens secundárias que o romance apresenta, a par de uma alternância de tempos: o recurso ao fluxo de consciência e às memórias permite às personagens verem e sentirem a cidade de Londres num vaivém temporal que reflete a conceção bergsoniana de tempo (passado, presente e futuro, num perpétuo momento).

A Londres de Clarissa Dalloway é, antes de mais, a o reconhecimento da urgência de criar uma Londres de expressão e linguagem feminina. No romance, esta necessidade surge metaforicamente na “perseguição” que Peter Walsh empreende pelas ruas de Londres fantasiando uma aventura amorosa com uma jovem que passa por ele. No espaço de ordem patriarcal, no espaço da cidade ainda definido pelo masculino substantivo, Peter “perde” essa demanda, e nessa perda, podemos ler o início da conquista feminina do espaço da Londres masculina: atravessando as ruas ainda masculinas, a jovem subtrai-se ao devaneio de Peter. Como as mulheres se subtraem à negação da negação da identidade feminina, confirmando-se a evocação da primeira vaga do movimento feminista.

Tanto o lago Serpentine quanto o Embakment funcionam de forma significativa na representação da consciência em Londres e ambos os lugares surgem ligados ao suicídio (tal como Virginia Woolf se haveria de suicidar em 1941, no rio Ouse). Para Rezia, o Embakment ficará para sempre ligado ao momento em que Septimus manifestou o desejo de se matar e ao momento em que ressuscita os seus mortos (o seu companheiro de guerra), para ele, a ordem patriarcal de Londres estilhou-se e não tem mais sentido, foi-lhe sobreposta a ordem da guerra, da sua homossexualidade latente, a intervenção do Dr. Bradshaw e, paradoxalmente, no romance percebemos a proximidade entre Clarissa (que optou justamente pela ordem patriarcal ao casar com Richard Dalloway) e Septimus: para ambos a vida é a intensidade de vida, por isso ela compreende o desespero de Septimus com o qual nunca se chega a cruzar ao longo do romance. Esta compreensão está metaforizada na ligação que a escritora estabelece entre as duas personagens, ambas ligadas ao lago Serpentine: ao caminhar de manhã por Londres, Clarissa recorda o dia em que atirou uma moeda ao lago, esta ligação configura-se na compreensão por parte de Clarissa do ato de Septimus como um derradeiro gesto de tentar comunicar o desespero que o invade. Desta forma, a topografia não serve somente para caracterizar e dramatizar mas também para elaborar a revisão woolfiana das afirmações tradicionais acerca do género e da sua representação no espaço urbano.

Um espaço urbano, Londres, pertença da ordem patriarcal, a mesma ordem que imperou na guerra que deixa a sociedade destruída e sem certezas quanto ao seu futuro, levando homens, como Septimus, levando os homens que mais prezam a vida a encontrarem, no espaço urbano da ordem patriarcal, no suicídio, a derradeira afirmação de desejo pela vida.

O modo como Londres foi escrita no feminino por Virginia Woolf multiplica as metáforas ao rio, ao oceano, ao lago, às águas, os sinos surgem como ondas e marés numa resposta a uma metáfora da ordem patriarcal que vê no tempo a sua soberania e a que o feminino



contrapõe a sucessão continuada, a repetição eterna (como mais tarde, ao modo do mito do eterno retorno), a visão da cidade de Peter (personagem que encerra em si um pouco da feminilidade ao vir da Índia e ter atravessado o oceano, ao estar ligado ao oceano, em Bourton) se altera de dia e de noite. Homem, Peter permite-se caminhar na cidade de dia e de noite, pelo que a sua visão de Londres se transmuta de dia e de noite, na luz e nas trevas. E é no caminhar de noite de Peter, e na sua visão da cidade de Londres, que a escritora encontra o lugar de contraponto às observações femininas de Clarissa que, justamente por ser feminina, está confinada ao dia.

A paisagem da cidade vive diversas metamorfoses e o mesmo sucede com as personagens. Cidade e personagens são referidas ao elemento água, outras vezes, ao longo do texto, é o narrador quem se encarrega de estabelecer a ponte entre o elemento aquoso e Londres. Ou seja: as imagens da água fixam os três modos de viver em geral, e em Londres em particular, no primeiro quartel do século XX: como mergulhador (Clarissa), como pirata (Peter) ou como afogado (Septimus) (Garvey, 1991: 67).

Destas três categorias, mergulhador, corsário e afogado, sem dúvida que a do afogado é que assume maior expressão. Septimus tem de si mesmo essa imagem de afogado, ao longo do romance ele próprio pensa-se como afogado e prevê o seu próprio afogamento e a sua inevitabilidade, paradoxalmente, como tentativa de sobreviver. Septimus e Clarissa participam do debate em torno do envolvimento na vida, mas enquanto a Septimus cabe a submersão no vazio, a Clarissa cabe o mergulho em oposição ao afogamento. Assim, através de imagens de água das três consciências centrais é possível identificar os seus papéis, os seus lugares dentro da configuração das personagens e dos seus relacionamentos uns com os outros. Dois tipos de viajantes estão em cada um dos lados da figura principal, Mrs. Dalloway: um afogado e um louco. Atraída para ambos os lados, ela vacila entre a sua identidade pública como Mrs. Dalloway e do eu privado que busca misturar numa multiplicidade heterogênea. Quando ela se olha ao espelho, ela vê-se definitiva e só ela sabia como incompatíveis e compostas são as suas facetas. A composição é uma mentira, assim como é a identificação “Mrs. Dalloway”: reflexões vazias que os seus verdadeiros eus desmentem.

Mrs Dalloway expressa diferentes modos de ser/estar do feminino em Londres: Miss Kilman rejeita todas as relações, não é casada, é hostil e parece viver alienada de Londres, mas nesta alienação podemos encontrar o reflexo de um aspeto da vida de Clarissa: se Miss Kilman se aliena do espaço urbano, da cidade, de Londres, Clarissa aliena-se das relações conjugais normais ao escolher, para si, um ático quarto, o que não deixando de ecoar o ensaio *A Room of One's Own*, também não deixa de ser um eco da própria vida da escritora. Num sentido oposto de feminino na cidade, Rezia submergiu a sua vida na vida do marido, abandonou a sua vida, a sua terra natal, a sua família, até a sua língua pelo que surge em representação do feminino em Londres como abandono completo da própria autonomia enquanto modo e lugar de ser e estar em Londres.

No texto fílmico *The Hours* são outros os espaços urbanos: Los Angeles, Nova Iorque e Londres somente evocada.

O tríptico proposto pelo texto fílmico retoma a relação entre três momentos do movimento de afirmação da identidade feminina referindo-os a três cidades. No filme, Londres nunca é vista. Ela vem a nós, pela visita de Nessa e dos filhos, vem a nós pela proibição do médico relativamente a Virginia abandonar Richmond, vem a nós na saudade de Virginia e, mais do que nunca, vem a nós pelo desespero que Virginia: ...se tivesse que escolher entre Richmond e a morte, escolheria a morte... Sem a capital, sem Londres, para Virginia, é própria vida que se assume como morte. Conquistar Londres, alcançar Londres é alcançar-se a si mesma, à sua capacidade e liberdade de escolha do seu próprio destino, da sua própria maneira de ser: ficar em Richmond, para Virginia é ficar na morte. E, contudo, o diálogo na estação que o texto fílmico nos dá a ver (e que reporta a um incidente real descrito no Diário da escritora) é pujante: Leonard retém Virginia e Richmond por amor, por zelo, por cuidar e, ao fazê-lo, está a condená-la a viver não uma vida, mas uma morte. Da mesma forma, o masculino retém o feminino por amor, por cuidar, a ordem patriarcal instaura e condena o feminino a uma morte existencial, restringindo-o ao interior a casa, retirando-o da vida pública. É uma parte de uma vida que se perde, que se morre e é essa parte de uma vida feminina que se morre que, em Londres (sempre evocada, nunca vista) se manifesta e luta pela afirmação da sua forma de ser, de escrever, pela sua própria forma de se expressar ou, como preferia Virginia Woolf, se esquece da frase no masculino para poder dizê-la no feminino. Foi o primeiro momento de construção identitária feminina.

Los Angeles e Laura Brown trazem-nos à vista o segundo momento. Também Laura recusa ser esposa, ser mãe, ser dona de casa. E por isso faz a sua escolha, uma escolha que saberemos no final do texto fílmico, é uma escolha pela vida. Continuar a viver como vivia era, para Laura, estar morta e, por isso, ao abandonar o marido e os filhos, mais do que isso Laura optou pela vida. No segundo momento da construção identitária feminina ou, se preferirmos, no feminismo de segunda vaga, a luta pela voz no feminino ainda é travejada na equação de escolhas entre vida e morte: continuar, seguir vivendo a vida que lhes foi dada para viver ainda é a morte e é morte que Laura rejeita. Se à persona Virginia Woolf não restou senão escolher a morte como forma de lutar pela vida, a Laura já assiste a possibilidade de rejeitar a morte. Está assim figurado e representado o avanço da primeira para a segunda vaga do movimento feminista: reclusa no campo fronteira da cidade, fronteira de Londres, fronteira de vida, a Virginia resta escolher a morte para preservar a vida; na cidade em crescimento, nas amplas avenidas, a Laura cabe ultrapassar a fronteira para o Canadá, já não a fronteira para o campo, para metaforicamente, ultrapassar a fronteira entre uma vida que se não deseja e que se assemelha a uma morte e cruzar a fronteira para a vida que é vida.

Nova Iorque traz-nos a terceira vaga do movimento feminista. É no Inverno da vida, e não no Verão da vida, que Clarissa Vaughan vai interrogar-se acerca das escolhas feitas na juventude e assistir ao suicídio de Richard Brown, seu amante e seu amigo. E é esta personagem que vai encontrar a resposta pela feminina demanda quando diz a Julia (sua filha) que, aos dezoito anos, houve um momento em que pensou que a felicidade tinha começado, que naquele momento, junto ao mar, amante de Richard, tinha sentido que a felicidade tinha começado e que não terminaria, agora, hoje, em Nova Iorque, vivendo uma relação homossexual, vivendo uma maternidade somente dela, somente feminina, presa emocionalmente a Richard Brown, à escrita, à poesia, Clarissa Vaughan compreende que, naquele momento a felicidade não estava a começar, tinha sido a felicidade. E assim, parecemos chegados, por via de três cidades (Londres, Los Angeles e Nova Iorque) ao feminismo de terceira vaga, isto é, à androginia da mente que Virginia Woolf propusera já, ao lugar/tempo em que feminino e masculino de completam e entrelaçam numa relação de completude e cumprimento dual. Nessa altura, pode perceber-se a felicidade a ser, simplesmente sendo, sem procuras errantes e imagéticas de um sentimento que se aproxima dos versos pessoais quando o poeta pede ...deixa-me escutar o silêncio que fica depois de te ouvir cantar...

Este silêncio, esta metáfora da felicidade sentida e vivida plenamente fica, no texto woolfiano a cargo de Elizabeth e, no texto fílmico, a cargo de Julia: os dois femininos futuros que já não necessitam esquecer a frase no masculino para a poderem dizer no feminino. O feminino que se avizinha, acredita o texto fílmico como acreditava o texto romanesco, é um futuro pós-moderno: o futuro não tem masculino, nem tem feminino, é anónimo. Julia no texto cinematográfico e Elizabeth no romance woolfiano representam os dois lugares do tempo futuro do feminino e o traço que as une é, ainda, a busca do anonimato. Anónimo, o feminino futuro distingue-se dos outros tempos femininos presentes ao texto cinematográfico. Elizabeth procura a sensação do anonimato, alcançando-a percorrendo trajectos que não lhe são habituais, assim, consegue sentir-se livre dos laços familiares. Julia alcança o anonimato, ela mora no mais anónimo dos bairros na mais anónima das cidades: Greenwich, em Nova Iorque.

Em 2011, Londres surgiu-me anónima e deu-me a conhecer-me a mim mesma como anónima. Londres surgiu-me na luz, na penumbra, surgiu-me sempre enfatizando o sentimento da minha própria solidão, a confortável solidão de que revisita Bloomsbury e procura números de portas de casas habitadas por uma geração que subverteu ordens e abriu espaços e caminhos, e construiu frases (existenciais e literárias) diferentes. Apaixonante, Londres subsiste entrelaçada na água, cruzada pelo Tamisa, enterrada no oceano, mas sempre, eternamente, o lugar em que o sentimento de vida se agiganta e nos lança nos braços, não a responsabilidade pela nossa própria vida como recebeu Clarissa, a personagem woolfiana, mas nos confirma numa demanda pela vida. A vida em que ocorre a felicidade, sem feminino nem masculino, simplesmente a vida que já não precisa escolher a morte por tão intenso desejo de si mesma. Londres. Capital. Urbana. Revisitação. Novo século. Anónima. Fragmentada. Pós-moderna. Subjectiva.

## **REFERÊNCIAS**

## FILMOGRAFIA:

Daldry, Stephen (2002), *The Hours*, New York, Paramount.

## BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA:

Cunningham, Michael (2006), *The Hours*, London: Harper Perennial [1.ª ed.: 1998].

Hare, David (2002), *{The }Hours*, New York: Paramount.

Woolf, Virginia (1993), *Mrs. Dalloway*, int. Nadia Fusini, bibliog., cronol. David Campbell, London: David Campbell Publishers.

Woolf, Virginia (1996), *Mrs. Dalloway*, London: Penguin Books.

Woolf, Virginia (2004), *Mrs. Dalloway*, trad. José Miguel Silva, Lisboa: Relógio d'Água Editores, [1.ª ed.: 1925].

## BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA:

Adorno, Theodor (2003), *Experiência e Criação Artística – Paralipómenos à ‘Teoria Estética’*, trad. Artur Morão, Lisboa: Edições 70, [1.ª ed.: 1970].

Adorno, Theodor (2003), *Sobre a Indústria da Cultura*, org. prof. António Sousa Ribeiro, trad. Manuel Resende, Maria Antónia Amaranente, José Miranda Justo, Aires Graça, Claudina Coelho, Coimbra: Angelus Novus, [1.ª ed.: 1974].

Augé, Marc (1995) *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London: Verso.

Banfield, Ann (1982) *Unspeakable Sentences: Narrative and Representation in the Language of Fiction*. Boston: Routledge.

Banfield, Ann (2007), “Remembrance and tense past”, *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, ed. Morag Shiach, Cambridge: Cambridge University Press, pp.48-64.

Barrett, Michèle (1996), *Virginia Woolf, on Women & Writing – her Essays, Assessments and Arguments*, ed. int e notas, G.B., ed. The Women's Press Ltd.

Baudelaire Charles, (2006), *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*, trad. Pedro Tamen, ant. int. notas Jorge Fazenda Lourenço, Lisboa: Relógio d'Água Editores.

Baudelaire, Charles (2004), *O Pintor da Vida Moderna*, trad. posf. Teresa Cruz, Lisboa: Editorial Veja, [1.ª ed.:1863].

Born, Asmund W., Frankel, Christian and Thygesen, Niels Thyge, (2006) “The Hours: A Gaze, a Kiss and the Lapse between them”. *An Eventalization ephemera theory & politics in organization*, volume 6(2): 121-140,

Butler, Judith (1999), *Trouble dans le Genre- Le Féminisme et la Subversion de L'Identité*, pref. Éric Fassin, trad. Cynthia Kraus, Paris: La Découverte/Poche, [1.ª ed.:1990].

Butler, Judith (2006), *Défaire Le Genre*, trad. Maxime Cervulle, Paris: Éditions Amsterdam.

Cunningham, Michael (2006), *The Hours*, London: Harper Perennial [1.ª ed.: 1998].

DuPlessis, Rachel Blau (1985) *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington: Indiana UP.

Garvey, Johanna, X. K. (1991) “Difference and Continuity: The Voices of Mrs. Dalloway” *College English*, Vol. 53, No. 1 (Jan., 1991), pp. 59-76

Hare, David (2002), *{The }Hours*, New York: Paramount.

Harper, Howard M., Jr. (1982) *Between Language and Silence: The Novels of Virginia Woolf*. Baton Rouge: Louisiana State UP.

Herrmann, Claudine. “Women in Time and Space.” *New French Feminisms*. Ed. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron. New York: Schocken, 1981. 168-73.

Herrmann, Claudine. (1981) “Women in Time and Space.” *New French Feminisms*. Ed. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron. New York: Schocken, pp.168-73.

Hinz, Evelyn. “Hierogamy versus Wedlock: “Types of Marriage Plots and Their Relationship to Genres of Prose Fiction.” *PMLA* 91 (1976): 900-13.

Kristeva, Julia (1980) *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP.

Liotard, Jean-François (2003), *A Condição Pós-Moderna*, trad. José Bragança de Miranda, Lisboa: Gradiva .

Marcus, Jane (1987) *Virginia Woolf and the Language of Patriarchy*. Bloomington: Indiana UP.

Marcus, Jane (ed) (1997a), *Virginia Woolf and Bloomsbury – A Centenary Celebration*, London: Macmillan Press.

Marcus, Laura (1997), *Virginia Woolf*, UK: Northcote House.

Marcus, Laura (2007), “The legacies of modernism”, *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, ed. Morag Shiach, Cambridge:

Cambridge University Press, pp.82-98.

Rich, Adrienne (2002), "Notas para uma Política de Localização", trad. Maria José da Silva Gomes, org. Macedo, Ana Gabriela, *Género, Identidade e Desejo*, Lisboa: Ed. Cotovia, [1.ª edição: 1986].

Rosenberg, Stuart (1967): "The Match in the Crocus: Obtrusive Art in Virginia Woolf's Mrs. Dalloway." *Modern Fiction Studies* nº 13 pp. 211-20.

Squier, Susan Merrill (1985) *Virginia Woolf and London: The Sexual Politics of the City*. Chapel Hill: U of North Carolina P.

Thakur (1965), *The Symbolism of Virginia Woolf*, London, New York, Toronto: Oxford University Press.

Woolf, (1985) *Virginia Diário – Primeiro Volume 1915 – 1926*, sel. e trad. Maria José Jorge, Lisboa: Bertrand Editora.

Woolf, Virginia (1953) *A Writer's Diary – Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*, Harcourt, Inc. (s/d), San Diego, New York, London: Leonard Woolf.

Woolf, Virginia (1977) *Selected Diaries*, int. Quentin Bell, ed. Anne Olivier Bell, ed. Vintage Books, London.

Woolf, Virginia (1982) *A Writer's Diary (1953)*, ed. Leonard Woolf, int. notas Quentin Bell, Angelica Garnett, San Diego, New York, London: Harcourt, Inc.

Woolf, Virginia (1985), *A Sketch of the Past* ([1.ª ed.: 1939]) in *Moments of Being* (1972 póstumo), Jeanne Schulkind.

Woolf, Virginia (1985), *Moments of Being*, Ed. Jeanne Schulkind, San Diego: Harcourt, [1.ª ed.: 1972].

Woolf, Virginia (1986), *The Common Reader vol. 2*, ed. Int. Andrew McNeillie, USA: ed Harvest, [1.ª ed.: 1932].

Woolf, Virginia (1987), *Diário – Segundo Volume 1927-1941* sel. e trad. Maria José Jorge, Lisboa: Bertrand Editora.

Woolf, Virginia (1993), *Mrs. Dalloway*, int. Nadia Fusini, bibliog., cronol. David Campbell, London: David Campbell Publishers.

Woolf, Virginia (1993), *Selected Essays: volume two*, ed. Int. notes, Rachel Bowly, London: Penguin Books.

Woolf, Virginia (1996), *Mrs. Dalloway*, London: Penguin Books.

Woolf, Virginia (2000) *A Room of One's Own*, London: Penguin Books, [1.ª ed.: 1929].

Woolf, Virginia (2004), *Contos*, trad. Miguel Serras Pereira, Manuela Porto, Clara Rowland, Margarida Vale de Gato, posfácio Francisco Vale, Lisboa: Relógio d'Água Editores.

Woolf, Virginia (2004), *Mrs. Dalloway*, trad. José Miguel Silva, Lisboa: Relógio d'Água Editores, [1.ª ed.: 1925].

Woolf, Virginia (2005) *Londres*, trad. José Miguel Silva, Lisboa: Relógio d'Água Editores, [1ª ed. 1931-32].

Woolf, Virginia, (1989), *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*. Ed. Susan Dick, New York: Harcourt, 1989 pp. 316-323, [1.ª ed.: 1922].

Woolf, Virginia, (2009), *The Voyage Out*, int. ed. notas Lorna Sage, Oxford, New York: Oxford University Press, [1.ª ed.: 1915].

Worton, Michael, and Judith Still (ed.) (1990), *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester: Manchester University Press

Cunningham, Michael (2006), *The Hours*, London: Harper Perennial [1.ª ed.: 1998].

Hare, David (2002), *{The }Hours*, New York: Paramount.

Woolf, Virginia (1993), *Mrs. Dalloway*, int. Nadia Fusini, bibliog., cronol. David Campbell, London: David Campbell Publishers.

Woolf, Virginia (1996), *Mrs. Dalloway*, London: Penguin Books.

Woolf, Virginia (2004), *Mrs. Dalloway*, trad. José Miguel Silva, Lisboa: Relógio d'Água Editores, [1.ª ed.: 1925].

---

Recebido em 20 de Maio de 2013.

Aprovado para publicação em 18 de Setembro de 2013.

## IL PLURALE DI PORNO ATTAVERSO L'ETICHETTA, L'IRONIA, IL FAKE

*The Ego and the Id: the plural of pornography through the etiquette, the irony, and the fake*

*O Ego e o Id - o plural da pornografia através da etiqueta, da ironia e do falso*

MASSIMO CANEVACCI

*Antropólogo e professor da Universidade La Sapienza, em Roma. Atualmente é professor convidado da Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, e criador, além de diretor da revista "Avatar" e da revista eletrônica "ZON/A". Periódico especializado em temas relacionados à antropologia, à comunicação e às artes visuais.*

ASTRATTO

La mutazione della pornografia in porno-senza-scrittura è il tratto caratteristico "dell'infiltrazione del digitale" nella comunicazione psico-culturale attraverso l'orizzontalità dei social network. Le crescenti difficoltà a distinguere le differenze attrattive tra sesso, eros e porno fissano nella pupilla il centro della visione etnografica. Il porno digitale sviluppa nuovi panorami basati su una probabile mutazione di quello che era inconsciente ottico, e che ora è una spianata in cui si rafforza un'alleanza autoritariamente disinibita dei problemi super-ego e dei media che questo articolo si propone di lavorare.

PAROLE-CHIAVE: *Ego; Mezzi di Comunicazione; Erotismo; Porno; L'Il; Digitalizzazione*

ABSTRACT

*The mutation of pornography in porn-without-writing is the hallmark of the "digital infiltration" in the psycho-cultural communication through the horizontal social networks. The increasing difficulty in distinguishing the differences between things sex, erotic and porn lay in the center of the pupil ethnographic vision. The porn fingerprint develop new vistas based on a mutation of what was likely unconscious optical, and which is now an open space in which it strengthens an alliance between an authoritarian no-shy from super-ego and media, which themes this paper intends to treat.*

KEYWORDS: *Ego; Means of Communication; Eroticism; Porn; Self; Digitization*

RESUMO

*A mutação de pornografia em pornô-sem-escrita é a marca registrada da "infiltração digital" na comunicação psico-cultural através das redes sociais horizontais. A crescente dificuldade em distinguir as diferenças entre as coisas do sexo, do erótico e do pornô coloca-se no centro da visão etnográfica como pupila. A impressão digital pornô tem desenvolvido novas perspectivas com base em uma mutação do que era provavelmente o inconsciente óptico, e que agora é um espaço aberto em que se fortalece a aliança entre um desinibido autoritarismo do super-ego e mídia, temas que este artigo pretende trabalhar.*

PALAVRAS-CHAVE: *Ego; Meios de Comunicação; Erotismo; Pornô; o "Eu"; Digitalização*

1. Introduzione

La mutazione della pornografia in porno-senza-scrittura è il tratto caratteristico dell'infiltrazione del digitale nella comunicazione psico-culturale attraverso l'orizzontalità dei social network. Le crescenti difficoltà a distinguere le differenze attrattive tra sesso, eros e porno fissano nella pupilla il centro della visione etnografica. Il porno digitale sviluppa nuovi panorami basati su una probabile mutazione di quello che era inconsciente ottico, e che ora è una spianata in cui si rafforza un'alleanza autoritariamente

disinibita tra quello che era un super-io e i resti dell'es. Una ambigua erotica, miscela di ottica e erotica incollata allo schermo digitale. L'oscillazione di tale distinzione porta a un rafforzamento senza concetto tra pulsioni più distratte che distorte (prive di rimozione e sublimazione) e autorità introiettate/accettate (non più autorevoli). L'es emerso diventa un ex affine a un super-io che, insieme, allagano l'io. Un ex-es. In questa terra di nessuno, abita saltuariamente un ioporno: uno strano essere mutante di cui si sa poco, pochissimo, e che andrebbe "ricercato" con minuziose etnografie partecipate per illuminare tale io incollato al porno e spianato dall'alleanza tra es e super-io. Dalla classica metapsicologia illuminista (dove è l'es sarà l'io) si transita all'attuale probabile dove è l'ex, sarà ioporno. L'es diventa "qualcosa" che si sta staccando dal - e che già non è più parte del - soggetto: forse un pulsare del feticismo digitale che unifica il qualcosa con il qualcuno, difficile da definire persino nei contorni. Ogni "io" è diventato un tu (you), un generico "cosa-uno". Quelle che erano perversioni - e che causavano il turbamento di un soggetto in maturazione - ora sono tassonomie brevi, classificazioni secche, caselle opzionali, su cui cliccare, sostare alcuni minuti, passare alle successive senza drammi, angosce o sensi di colpa. Tantomeno mimesi. Il soggetto ioporno sguscia tra rituali di iniziazione o di perversione e si incolla nella putrefazione carnale illuminata dei pixel. Molta politica contemporanea (compresi i porno studies) flette e riflette tale ioporno, lo legittima e lo performa con indifferente supposizione.

È chiaro, almeno per me, l'impossibilità di definire cosa è porno oggi. Voglio sottolineare che il cosa si riferisce istantaneamente all'oggetto e al soggetto, assorbiti dai feticismi visuali. Una volta che il suffisso "grafia" è caduto, non è più la scrittura di romanzi semi-clandestini che caratterizza l'infrazione morale o religiosa che definisce il lecito sessuale in una determinata epoca. Per cui le ire della censura tradizionale sono impotenti a fronte dell'espansione di una dimensione visuale del porno riprodotta dalla comunicazione digitale senza limiti, dove quella che era perversione diventa una icona temporanea su cui cliccare. Quelli che erano comportamenti perversi a cavallo tra i secoli XIX e XX attualmente sono classificati come item transitivi - una sosta temporanea senza divieti - che ogni persona "normale" visita per soddisfare pulsioni distratte che non sedimentano nei propri territori psichici fondativi, ma galleggiano tra queste marmellate di es e super-io, stratificano un ioporno dolciastro e leggero, viandante e composto da sottili veli che si aprono come sipari trasparenti on demand su scenari solo alcuni anni fa impensabili e invisibili. E ora tanto chiari quanto indefinibili. Chiaroscuri...

### *Empirica*

Ora la mia ipotesi qui presentata, che non posso dimostrare ma neanche svelare per intero, è che vi sia una discontinua contiguità nelle varie forme iniziatiche di una giovane donna ai segreti del sesso-eros-porno, a seconda delle epoche e dei gusti. La pietra miliare naturalmente è la filosofia del boudoir che però meriterebbe una analisi dettagliata che qui non è il caso di svolgere; per cui rimane velato quel boudoir e ancor di più quella filosofia per future trasfigurazioni. Invece tale filosofia sadiana con la sua etica rivoluzionaria è diventata un'etichetta per le buone maniere con il sesso: una porno-etichetta che è qui presentata e analizzata attraverso diversi autori e differenti mezzi narrativi. Il primo - Pierre Louÿs - svolge le sue pedagogie morali attraverso una scrittura ironica, distaccata e semi-aristocratica per libri clandestini; la seconda - Annie Sprinkle - afferma la sua volontà iniziatica verso il porno (che lei chiama post-porn) attraverso i mass media analogici, una sorta di missione educativa verso le repressioni altrui, affermando il suo essere puttana conclamata come liberazione femminista; il terzo - Fake-Agent - rivela un provino iniziatico, in questo campione selezionato del porno digitale, un set falso-vero presenta l'iniziazione di timide giovani sopra i 18 al porno-provino.

Il porno, così, è analizzato quando ha ancora la grafia come appendice che introduce il galateo normativo in un libro; quando si espande nei mix media del proselitismo hippie-femminista; e infine quando diventa - da iniziazione - provino fake per un successo futuro. Scrittura, mass media, web diventano così tre fasi che trasformano la relazione fondativa basata sull'iniziazione tra un mondo porno e la giovane ingenua che, ovviamente, si rivela ben presto molto più esperta della tredicenne Eugenie.

E allora galatei morali, missioni educative, provini iniziatici rappresentano un viaggio attraverso cui si trasformano le relazioni tra mezzi-narrazioni, tra soggetti-oggetti, tra porno e ottiche.

a) **Pierre Louÿs**. Verso la fine '800, la scrittura del porno, la sua grafia, poteva ancora esprimere scellerate invasioni nel campo della letteratura, non solo per realizzare il desiderio implicito di ogni tabù - e cioè la sua infrazione - quanto per legittimare le proprie fantasie



*Foto 1. Mapplethorpe, Lisa Lyon*

irregolari. Così, lo scrittore era costretto a una sorta di razionalizzazione nell'elaborare strategie narrative caratterizzate da una certa eleganza letteraria, incursioni filosofiche, accenni morali. Per esempio, Pierre Louÿs – nel comporre il suo galateo per “piccole scene amorose” – andava alla ricerca di soluzioni graziose oscillanti tra etichette erotiche e scenette sessuali in forma di parole diseguate che, all'epoca, non potevano che essere definite pornografiche. Nel breve incontro galante “carnet di ballo”, così scrive:

“Mademoiselle, sarebbe così cortese da concedermi il suo prossimo giro di culo? – Anche subito, se vuole, monsieur, non ho nessuno in lista – Le piace l'inculata, mademoiselle? - Molto, monsieur. È la danza più gradevole, non è d'accordo? – Lo sono, quando si possono inculcare chiappe come le sue – Le trova graziose? E il buco del mio culo? Non ci metto ombretto, lo sappia, è il suo colore naturale” (1998:92).

E via di seguito. Quello che vorrei sottolineare è il gioco ironico con cui l'approccio amoroso si collega alle buone maniere, il carnet per “danzare” al basso corporeo, il maquillage assente alla bellezza autentica. Lo scritto presenta un galateo per incontri sociali e seduzioni private attraverso uno scivolo linguistico che il lettore deve trovare delizioso: qui non c'è solo il piacere di leggere la vita quotidiana nella sua inversione pornografica che, con giochi di parole decontestualizzate, eccita la fantasia dell'epoca in quanto la inserisce dentro le buone maniere. Una pornografia educata. In tal modo, la scrittura redime per così dire il porno attraverso l'ironia sottile, eppure è vera pornografia, chiaramente maschile, ma forse di una visione maschile che potrebbe diffondersi nella donna proprio per questa caratteristica ironica, direi galante del sesso, compartecipata e dialogica, non violenta né discriminatoria bensì paritaria. È fondamentale la brevità della scenetta come retorica quasi assoluta del genere: tale mezzo lascivo della narrazione pornografica favorisce l'iterazione compulsiva, la brevità è scelta euristica che aumenta l'eccitazione lasciandola sempre in sospeso, andando in continuo alla pagina seguente che si immagina come ancora più eccitante di quella appena scorsa. È possibile sostenere che la brevità è parte costitutiva del porno sia con che senza grafia. È la compulsione verso un appagamento che non si realizza mai del tutto in quanto si sposta sempre nella

successione infinita, che il digitale realizza in pieno, a differenza della limitatezza obbligata della scrittura.

Il suo galateo fu ancor più famoso e non è casuale che ha in appendice una serie di foto, all'epoca già alquanto diffuse specie come di-svelamento erotico, di giovinette molto adolescenti che mostrano le loro grazie. Nel raccomandarsi quello che deve o non deve fare una fanciulla perbene in relazione agli incontri sessuali, l'autore esprime una carica erotica e spiritosa nello stesso tempo, per cui la scrittura ha un senso determinante questo scivolamento tra l'accensione pornografica e l'invenzione narrativa. Ovvero l'iniziazione al piacere è determinato da un galateo.

b) **Annie Sprinkle**. Se saltiamo di un secolo, nel 1980 Annie Sprinkle scrive il suo manifesto Post-Porn Modernist – 25 anni di puttana multimediale, in cui ha l'astuzia di collocare il porno dentro la mutazione paradigmatica dell'epoca (tra il post-modern nascente e la multi-medialità già affermata). Lei narra la sua biografia "normale", oscillante tra una non meglio precisata "vocazione", che ha avuto



<http://francescomaria.colombophoto.com>

*Foto 2 - Collezione Pierre Louÿs*

la sua iniziazione assistendo a Gola Profonda, partecipando alla cultura hippie, ma ancor più alla nascente esplosione del feticismo di massa che stava utilizzando su scala industriale le innovative bizzarrie tecnologiche per porno-performance: "Quando iniziai a muovere i primi passi nel porno, l'industria si muoveva a livello underground. I locali dove giravamo erano coperti del massimo segreto, dato che rischiavamo l'arresto e la galera". È esplicita la sua coscienza ingenua di stare dentro l'industria culturale nel suo processo nascente, a differenza del galateo di Louÿs che era ancora nell'élite-semiclandestina, mescolando diversi generi. Sottolineo la differenza non solo linguistica tra clandestinità della pornografia e underground del porno.

Seleziono solo alcune immagini attraverso cui lei si definisce:



- *performer*: con la *Pubblica Esposizione della Cervice*, Annie sciocca il mondo dell'arte facendosi osservare quello che uno spettatore non aveva mai osato chiedere;
- *sex-guru*: Annie si presenta come sciamana del porno che, con le sue lezioni spirituali, indaga tutte le dimensioni dello stato orgasmico oltre la repressione;
- *regina-del-piacere*: Annie racconta la sua coraggiosa esplorazione della sottocultura fetish di fine secolo;
- *Porno Star*: infine, con oltre 200 film in attivo, Annie mostra dentro e fuori – è proprio il caso di dirlo - l'incredibile mondo del "sesso bizzarro".

Leggendo solo questi quattro items in cui lei si auto-presenta, diventa chiaro come il suo "femminismo porno-positivo" gioca con una serissima quanto astuta posizione intorno allo "spirito dell'epoca", cioè mescola frammenti di tratti normalmente separati e li riassume in una scaletta porno, un porno già senza grafia ma ancora analogico e che già annuncia la fase successiva digitalmente estesa extra-misura.

c) **Fake-Agent**. Il terzo caso è tratto da you porn: in un falso studio TV, arredato nel modo che più squallido non è possibile, un tipo invisibile seleziona potenziali porno star. Ha il viso sempre oscurato in modo tale che - non avendo una individualità fisiognomica riconoscibile - può suggerire parziali identificazioni per ogni temporaneo spettatore. Le ragazze - giovani e timide, sui 19-20 anni, vestite come qualunque ragazza-mondo - si presentano per un "provino"; intervistate dall'uomo-ombra, rispondono alquanto cinicamente che stanno lì un po' per i soldi e un po' per cercare la fama breve, quella appunto del porno - ma sotto sotto esce fuori, immagino per la delizia cinica e compiacente dello spettatore ("lo sapevo!"), che a loro il sesso piace. Il set è sempre ironico, un gioco dialogico di reciproche affabulazioni, del genere "tanto lo so come va a finire", che però deve essere fondamentale in quanto dura circa la metà dell'intero "tube". Come anticipato, le ragazze devono essere timide all'inizio, si devono spogliare in modi maldestri, poi essere toccate nelle tette dall'invisibile per verificare che sono vere, inginocchiarsi in un osceno divano e aprire il sesso davanti e di dietro per mostrare i vari orifizi (ormai tutti depilati per non ostruire gli sguardi). Il tizio, che sembra un membro dell'associazione Porno Anonimi, è vestito in modi dozzinali, spesso identici, ha una camera in mano con cui guida i comportamenti di lei ("look at me") e dopo la offre come un regalo per riprendersi mentre penetrata; ma c'è un trucco fin troppo ingenuo: i due non sono soli! Infatti, c'è un'altra camera fissa dietro la quale agisce un terzo soggetto ancora più invisibile che inquadra in campo lungo i due, mentre la prima, quella "in campo", dettaglia i primissimi piani erogeni. Il tono è sempre l'iniziazione della giovane inesperta all'ars amandi, insomma la filosofia del budoire diventa un fast filosofia o un set filosofico, dove in pochi minuti "lei" si rivela esperta nelle tecniche varie ripetute serialmente: dalla contrattazione all'esposizione, quindi in successione blow job, penetrazione frontale, laterale, posteriore fino alla verifica finale frontale che il seme è fuoriuscito nel viso o nella bocca affinché lo spettatore sia soddisfatto. Tra gli 8 e i 10'.

Questa la loro auto-presentazione:

*Backroom Casting Couch is a website about the real life interactions that occur during adult modeling interviews. We film girls sucking, fucking, swallowing and taking it in the ass just to land a job. I would hire them all, however I'm not a talent agent... and there is no modeling job.*

Ovvero, il gioco è scoperto fin dall'inizio, eppure la trama narrativa, la fiction diciamo così - ma sarebbe meglio usare la parola chiave fake, in quanto è messa in scena falsovera - proprio in questa ambiguità palese trova l'accesso alla fantasia "libera". Almeno credo... Iniziare una giovane adolescente al sesso è una fantasia adulta maschile che non è presente nel Decamerone di Boccaccio e neanche nel rinascimento, bensì - e non casualmente - si manifesta a partire dall'Illuminismo, con de Sade, che appunto incarna un movimento filosofico che vuole illuminare le coscienze (e i corpi) attraverso la ragione. Eugénie, così, diventa il prototipo di questo genere: solo che in Sade è assente l'ironia, il tono è galante e crudele, osserva i lati oscuri di un desiderio "moderno", razionale, matematico e geometrico come le orge: e poi lei ha 13 anni, cioè è appena signorina. Qui, invece, si attirano le fantasie di un lavoratore medio, un white collar che sa bene come va la vita, che vive e lavora con un arredamento banale come i suoi vestiti dozzinali, che usa la camera come fosse il prolungamento dell'occhio dello spettatore, un occhio elastico che non ha limiti e può arrivare dappertutto. Il salto dal modello precedente sta ovviamente nel digitale, nel web-porno, in cui le parole in genere sono assenti, mentre il set che ho scelto ha un parlato-sceneggiato, in quanto volevo mostrare una sopravvissuta continuità con gli altri due esempi. Qui l'ideale dell'io non è più lo scrittore aristocratico o la donna sciamanica, bensì un capoufficio adetto alla selezione del personale e questo personale è il corpo di una aspirante attricetta che sceglie la via larga del porno per avere una visibilità, guadagnare dei danari e fare finta di essersela goduta. Fake-orgasmo. Il porno digitale è oltre i mass media, è un porno senza mass, sollecita le autoproduzioni, anch'esse fake (falsovere), è un genere che non ha inizio né fine come il cinema del futuro, che usa i generi - cioè quelle che una volta erano le perversioni - come una tappa temporanea

che attrae potenzialmente chiunque. Ma solo per un po'. Il digitale non ha bisogno del set "vero", come ancora paventava Annie: ogni squallido motel o casa di amici può essere adatto; non ha bisogno di professionisti in quanto le abilità sono determinate da un mix di bellezza comune, performance quotidiana arcinote, attori non più del tipo "la ragazza della porta accanto", ma proprio psico-corpi che vivono dentro la propria casa (la moglie "old", la figlia "teen", l'emigrata "ebony", il padre "trans" e via di seguito per più di 50 pietanze che il menu offre).

Un sito affine (e forse lo stesso sotto altre identità) svela meglio il segreto appena rivelato:

CASTING.xxx Fake Agent - These girls want to make lots of easy money or be the next big adult movie star but unfortunately for them I am a FAKE AGENT. This site is real, dangerous, filthy, and features amateur girls talked into doing things from blowjobs to creampie, anal, swallowing and facials! It's so wrong it's right!

Forse è in competizione col precedente o più probabilmente è una estensione che usa esplicitamente il concetto di fake per illustrare quello che il porno è oggi.

### *Dialogica*

Questi tre esempi meriterebbero di non essere solo analizzati testualmente (come qui praticato), ma anche soggettivamente con le individualità coinvolte come attori e/o spettatori. Il mio metodo, diciamo un metodo etnografico di una osservazione non partecipante, tenta di esplicitare le fuoriuscite psichiche che si formano in me stesso, cercando nello stesso tempo di elaborare un processo testuale che, attraverso l'analisi di ogni dettaglio che spiega attore, spettatore e regista, si evince il target cui è indirizzato e le procedure di fiction ("moral") che sono scelte. In questo senso, Pierre Louÿs, Annie Sprinkle, Fake-Agent esprimono le modifiche espresse tra il porno che aveva ancora la grafia, il post-porno mass-mediale, il web-porno. Questo processo afferma moduli narrativi ormai diffusi secondo verifiche che andrebbero maggiormente disvelate, anche se non credo che si scopra qualcosa di molto nuovo, neanche un supposto tardo-narcisismo delle giovani. Il porno ha perso gli aspetti popolari, graffiati nelle pareti o quelli aristocratici - forse il momento più alto della pornografia da Sade a Bataille - che esprimevano raffinatezze crudeli illuministe-surrealiste che mescolavano i livelli sessuali, erotici, pornografici con quelli filosofici, sacrali e sacrificali. E ha acquistato l'auto-rappresentazione come leit-motiv della comunicazione tendenzialmente orizzontale che i social network offrono. E che forse, almeno in questo caso, sono ambigualmente verticalizzati...

L'ipotesi teorica successiva è tutta astratta: è basata sul concetto di mimesi applicato al porno e non solo, direi alla comunicazione in generale. Dopo questo excursus empirico, sviluppo un risultato di riflessioni teoriche solo in parte determinate dalle visioni empiriche qui espresse, osservazioni astratte quasi purificate dalla materialità corporea. Qui l'es diventa un ex affine all'io. Un ex es. Les non ha più caratteristiche arcaiche fatte di pulsionali incontrollate quasi astoriche. Les si è alleato al super-io nel senso che è stato svuotato da ogni irriducibile antagonismo all'io, direi indifferente alla eventuale inopinata sublimazione. Il famoso detto della meta-psicoanalisi di Freud - dov'è les sarà io - affermava una continuità illuminista con una ragione che sapeva gestire les e indirizzarlo verso una sublimazione culturale (come avvertì e sviluppò Marcuse) in cui eros e cultura si pacificano rispettivamente cioè senza la visione illuminista freudiana di un io razionale che riesce ad illuminare le oscurità dell'es, a domarlo degli aspetti perversi e a indirizzarlo verso una pacificata coabitazione con l'io, che lo conduce per mano verso una gestione libera dell'eros. Poi Lacan interpretò tutto in senso inverso, rovesciandone il significato prospettico secondo un classico e troppo abusato razionalismo alla francese pseudo-dialettico; per Lacan è l'io che deve essere bagnato, sessuato, pulsionato dall'es, cioè dove si affermava l'io ci sarà solo un es pulsionale che sessualizza l'intero soggetto, per cui si realizzerà una erotizzazione estesa e quotidiana dell'io.

Forse una ipotesi diversa potrebbe essere basata sull'osservazione di come il digitale stia mutando queste topologie psichiche. E allora a me sembra più probabile che un super-io schiacci les e in tale alleanza conquisti aree estese dell'io. Forse non tutto l'io, ma tanto-io. Il risultato è un soggetto totalmente spianato che coabita con un io impreciso, fiacco, invaso da eccessi porno senza controllo nè tabù, con una chiesa cattolica compiacente nelle sue manifestazioni di autorità che le garantiscano privilegi, senza neanche quelle autocensure o complessi di colpa del passato che facevano nascere una necessità di assumere responsabilità. Immagino un giovanissimo che - non resistendo a tali influenze - con tutta probabilità pensa al padre e persino alla madre che non lo potranno rimproverare in quanto ("si sa") anche loro faranno lo stesso. Il limite generazionale che era costitutivo dell'esperienza sia sessuale che erotica e infine pornografica (la lettura di Sade o Bataille non attira certo un teen), così come l'era borghese lo aveva plasmato e differenziato dagli stili sesso-culturali aristocratici o popolari-contadini per indirizzandolo verso il matrimonio monogamico fisso e unico. Bene. Tutto questo è saltato come le differenze di classe, sesso, genere, territorio e forse etnicità e religione che espande il porno digitale senza controllo dall'alto nè auto-controllo dal basso. Questo scenario avrà una crescente influenza su quella che ancora chiamiamo politica, sempre meno determinata

dalla polis, cioè dalla sfera pubblica urbana di carattere sociale, e sempre più dalla comunicazione digitale che afferma la fine dei tabù e dei rituali.

Ioporno: un io incollato al porno. Dove è les, sarà ioporno. Les diventa “qualcosa” che si sta staccando dal - e che già non è più parte del - soggetto: forse un pulsare del feticismo digitale che unifica il qualcosa e il qualcuno. Ogni “io” - nel senso che ogni ex-io è ora un tu (you) - è un generico “cosa-uno”. Quelle che erano perversioni e che causavano il turbamento di un soggetto in maturazione, ora sono tassonomie brevi, classificazioni secche, caselle opzionali, su cui cliccare, sostare alcuni minuti, passare alle successive senza transiti o drammi, angosce o sensi di colpa. Tantomeno mimesi. Il soggetto ioporno perde ogni iniziazione e si incolla nella putrefazione illuminata dei pixel.

### *Mimetica*

Con l'avvento dei nuovi media, la crisi della TV generalista, la nascita di un cinema diverso – e la simmetrica affermazione dei social network e più in generale della cultura digitale, i ruoli divergenti tra attore e spettatore sono radicalmente mutati. La comunicazione contemporanea cambia quella mimesi che tradizionalmente lo spettatore assumeva nei confronti dell'attore. Quando il cinema era ancora il grande cinema (the big screen), quando, cioè, non aveva ancora la concorrenza della televisione, era intrecciato con una serie di rituali che avevano precise relazioni con la cultura specifica locale, rituali profondi spesso arcaici che interagivano con il cinema stesso. Con l'affermazione delle televisioni al plurale (post-generaliste), ancora di più con i nuovi media e il porno-espanso, questo rapporto mimetico-rituale è profondamente cambiato. Prima la dimensione che lo spettatore assumeva rispetto al grande attore era di identificazione (quasi di somatizzare quel “viso”); oggi questo processo è entrato in crisi. In particolare è entrata in crisi la relazione con quella sorta di autorità - direi quasi, più che Super-io, di un semi Ideale dell'io - che l'attore raffigurava e verso la quale ogni spettatore cercava di tendere. Da qui quel senso di ambigua felicità che il pubblico assumeva in questo processo mimetico di identificazione, che perdurava al di là dello stretto spazio-tempo della fruizione spettacolare: dopo il cinema o anche dopo le prime trasmissioni televisive, l'influenza di questa sorta di ideale dell'io permaneva negli atteggiamenti, nei comportamenti e nelle immaginazioni dello spettatore. Tutto questo sta cambiando in modo così profondo sotto i nostri occhi che, a mio avviso, non è più possibile utilizzare il concetto di immaginario collettivo (rispetto al cinema e in particolare al porno): concetto che era già problematico all'epoca, ma che certamente qui ed ora non è più una categoria utilizzabile per capire il tipo di rapporto tra audience ed attore. Se non c'è l'immaginario collettivo è perché questa funzione, questa evocazione di un ideale dell'io - che lo spettatore, in quanto pubblico unificato (“mass” media), tentava di praticare o persino raggiungere nella sua pragmatica quotidiana e che trasferiva nel grande attore - è crollata. Si è dissolta la massa nei media e nelle piazze, si è frantumato il pubblico e l'immaginario, si è individualizzato il target e il consumer. Il crollo di questo processo di identificazione immaginaria ha significato, in prima istanza, la fine della star, cioè del grande attore o della grande attrice quasi intoccabile, inavvicinabile, sovrumana, divina. E le affermazioni temporanee (breaking news) delle molto più terrene celebrities, tra cui Stoya...

Le ragioni di questo crollo hanno una serie di motivi. Uno di questi è che lo spettatore contemporaneo non realizza più - non esaudisce - questa relazione mimetica con un ideale dell'io che dava senso ad una sorta di immaginario che permetteva di “vivere le nozze con le nozze dell'attrice”, per così dire. Il crollo di tutto questo sta a significare che è venuta meno una certa concezione della bellezza, anche questa una volta inavvicinabile, che il grande attore rappresentava. Con l'affermazione delle nuove televisioni post-generaliste, ciascuno si crea le proprie storie, i propri viaggi - prima con il telecomando, poi col mouse e ora col touch-screen - saltando da una narrazione all'altra, tra lingue diverse, con le paraboliche e Internet-Tv. Ognuno ha la possibilità di costruirsi dei viaggi incrociati di TV, cinema, Web secondo modalità decentrate non-identiche né compartibili tra i “conviventi” nella medesima casa (“tu sei-e-fai il canale”). Così è cambiata la definizione di spettatore: la categoria “pubblico”, per esempio, non funziona più già da tempo; mentre una volta si potevano utilizzare tipologie di target che seguivano certi spettacoli di cui gli attori erano i referenti, adesso questa possibilità sociologica di individuare target è saltata. Ciò che non funziona più è la tipologia, le forme narrative si decentrano, si moltiplicano, si accelerano, per cui io spettatore nella stessa serata salto tra internet, vedo su Sky un pezzo di film, gioco al “piccolo” fratello, mi scarico musiche, inserisco il mio vimeo, chatto, scrivo mail, occhieggio FB e app: insomma assumo nel mio percorso visuale una molteplicità di “egos” (di “ii” : “o meus eus”) che non ricercano né mimesi, né immaginario collettivo, né ideale dell'io. Insomma non sono le forme che modellano, ma

è il flusso ottico che visualizza per schegge.

A causa della difficoltà a targetizzare l'audience, si muovono frammenti di pubblici fluttuanti e trasversali non-più o sempre-meno di soli spettatori, ansiosi di essere attivi e fluidi, mutanti e global-locali. Questo pubblico di frammentati non cerca più quei tre elementi fondamentali annunciati (ideale dell'io, mimesi, immaginario collettivo), ma cerca qualcosa che può trovare in una crescente trasversalità attoriale: diventa ibrido co-autore e parziale "spett-attore", termini imprecisi quanto soggetto difficile da definire, direi meglio un porno-viduo che afferma l'auto-rappresentazione narrativa, un moltiplicabile performer digitale in grado di attraversare i generi. La sfida adeguata a questo pornoviduo decentrato e indeterminabile, non più interessato agli atteggiamenti mimetici, è il corpo-fetish (body-corpse) visto come un elemento di desiderio in cui le regole tradizionali di sessualità, erotismo, pornografia sono saltate. Un tipo di corpo tendenzialmente non più dualista (maschio/femmina, pubblico/privato, natura/cultura, corpo/merce, organico/inorganico, etero/omo), un corpo post-human vago, sempre più inserito a diversi livelli su e dentro le techno-digitalia. Tale corpo tecnologicamente mutante col digitale "terrestre" (e quindi non "divino") è un techno-corpo trans-mediale che assume la sua visibilità auto-costruita e auto-rappresentata come un tratto significativo (e decisivo) praticabile, non più censurabile da parte di moralismi vari o gerarchie stabili, né indirizzabile da un'etica universale. Ciò vuol dire che i corpi di calciatori, pornstar, queer, testimonial, presentatrici o attori (persino dei "primi" ministri o politici corrotti), sono corpi palesemente rivendicati come trasformati e trasformabili, perché l'uso delle techno-psico-chirurgie produce una legittimazione alla sua modifica sensoriale. Corpo come corpo/mente stanco dei dualismi passatisti, techno-corpo intelligente e sensuale.

Questa nuova sensorialità, non più basata su cinque sensi bensì transitando, rimescolando e aumentando le divisioni classiche, può produrre – sta producendo – una alleanza tra es e super-io dove le perversioni non hanno più alcun senso. Al massimo (o minimo?) sono versioni tipologiche temporanee di you porn. Tale spett-attore può percepire che – finalmente - anche per lui/lei (o esso) è terminata l'era mimetica ed è iniziata l'era iquieta delle ubiquità post-human.

Le caratteristiche della mimesi vanno distinte in due livelli: c'è un primo livello – che chiamerei di atteggiamento identificativo - in cui la mimesi si scioglie nell'identificazione totale, in cui io mi identifico con l'altro, un personaggio che esprime un livello autorità-autoritario, ne assumo e copio atteggiamenti e stili, riassumo sguardi e accessori, che il porno ha dissolto. In un secondo livello, l'atteggiamento mimetico è più libero, non si identifica nella totalità dell'altro, tale auto-rappresentatore seleziona alcune parti, alcuni tratti, alcuni elementi psico/corporei e li trasforma in un ideale parziale, in un'autorità-autorevole, li usa persino come moda personale e ironica, per così dire, disvelata e performata esplicitamente nelle relazioni amicali, professionali, persino seduttive e infine porno.

Secondo me, il nuovo tipo di auto-rappresentatore in corso ha messo in crisi sia l'identificazione autoritaria, sia la mimesi libertaria. Questo nuovo spettatore percepisce - nei corpi trasformati, trasformanti e trasformabili - una legittimazione alle sue fantasie o desideri legati alla propria conformazione corporea non più data per sempre da una biologia naturalistica, etologia urbanista o sociologia industrialista (per cui io non posso fare altro che identificarmi con la genetica, il lavoro fisso, la mono-famiglia o l'industria culturale). Quelle che erano "perversioni" oscure transitano in immagini di pixel che offrono tratti fisiognomici a scelta attraverso cui trasformarsi: pixel cum figuris. Voglio dire che è probabile che molti spettatori contemporanei lavorino, in modo più o meno fantasmagorico, sezionando parti di questi psico/corpi di attori-celebrities temporanei che attraversano diversi generi, per dare una sorta di auratica riproducibilità al proprio corpo.

Questo concetto è ("somatizza") la sfida delle pragmatiche contemporanee: cioè il paradigma di Benjamin sulla riproducibilità - che intacca l'aura del potere e prevede liberazioni dei mondi proletari - non funziona più. Quello che viceversa sta funzionando è che i livelli dei media digitali - mix/media contemporanei - stanno sviluppando intrecci che incrociano (ancora una volta "somatizzano") le tecnologie riproducibili con le fissazioni auratiche nei territori corporei material/immateriali dell'ego. Quindi non funzionano più i termini conflittualmente dualisti tra aura e riproducibilità, come li vedeva ancora Walter Benjamin: l'aura del qui ed ora si innesta con la riproducibilità ubiqua che il multividuo somatizza.

Oggi la riproducibilità non fluisce più solamente nel cinema, fotografia o Internet, ma anche nelle chirurgie, palestre, psico-terapie

nelle forme diffuse in cui il corpo è elevato a oggetto/soggetto malleabile della contemporaneità. Il mio corpo è auratico “qui ed ora” e riproducibile “ubiquamente” tra Pilate e Face Book. L’ubiquo digitale è un hic et nunc che si riproduce. Sono convinto che sia proprio questo nuovo livello della presenza corporea auraticamente riproducibile a fare la differenza mimetica rispetto al passato, per cui il livello corporeo che l’attore-fratello incarna (e non più “idealizza”) è un livello al tempo stesso auratico e riproducibile. Il porno – un porno digitale senza grafia - ha avuto un ruolo decisivo in tale mutazione, quasi di letterale avanscoperta. Lo spettatore decentrato ha la possibilità di modificare il proprio corpo/intelligenza con pragmatiche diffuse che hanno abolito quel complesso di colpa (di una volta!) deterministico che ti legava al “tu sei fatto così”, tu sei una creatura creata e non ricreabile. Io non ho più alcun complesso di colpa rispetto alla trasformazione del mio corpo, anzi, lo rivendico come un mio diritto – un diritto alla bellezza - affine all’uso di Internet; e in qualche modo questo attore fraterno, che potremmo chiamare trasversale, riesce a dare visibilità pragmatica al “tutto si può fare” rivendicandolo come assoluta normalità. Gli esempi sono infiniti di personaggi pubblici dal successo “irregolare”, quanto i politici “neocon” o sacerdoti cattolici scoperti a fare gli sporcaccioni e costretti a dimettersi o a nascondersi. Una normalità legittimata da attori celebri non più divini, che ora occupano il previsto spazio-gossip in qualsiasi giornale online in spazi temporanei.

Il cinema non ha più valore etico e non solamente il cinema. Quando Rocco Siffredi svolge una prolusione alla Sapienza affermando - serio - che c’è troppo porno in giro, solleva solo una sottile ilarità: ma forse no, forse anche pensosi consensi. L’attore non incarna più l’ideale della bellezza, legandosi - attraverso questo ideale - alla questione etica. Dire “il bello è buono” ha costituito un cardine della filosofia che l’Occidente, da Platone a Hollywood, ha riprodotto all’infinito. Questo non c’è più. È crollata, e per fortuna, questa relazione “bello uguale buono, quindi uguale etica, e quindi morale e grandi valori universali”. In questo senso, il crollo dei valori universali riguardo alla “concezione dell’etica legata ad una concezione della bellezza” è un aspetto che si può leggere in termini progressivi. Si è sviluppato uno spettatore pragmatico, uno spettatore che, nel suo rapporto assolutamente disincantato con un attore troppo uguale a lui/lei (a “esso”), ne sceglie, come se fosse una macelleria, le parti che gli interessano di più, che lo attirano in quanto lievemente diverse dalle sue, e queste parti se le appiccica per un po’ qua e là. Accessori mimetici.

Il recente film di Almodovar – *La piel que habito* - è un ulteriore ambiguo svolgimento di tale mimesi-accessoriata: il giovane quasi-stupratore della figlia del chirurgo transgenico viene - invece che punito secondo la regola e come sembrava inizialmente - usato come materiale di carne per riprodurre e appiccicarci i lineamenti di pelle della moglie morta, quell’arredamento troppo amato e bruciato, per innamorarsi di nuovo perdutamente del suo (di lui?) corpo chiedendo-gli (non “le”) proprio l’orifizio “dietro”, non solo perchè davanti è ancora stretto dalla recente operazione. Non c’è la pena prevista in genere per questo tipo di delitti che lo stupratore deve subire secondo una morale consolidata e una violenza extra-legale attuata (come nel celebre *Cane di Paglia* di Sam Peckinpah, 1971, e anche nel più serio *La fontana della Vergine* di Ingmar Bergman, 1960) da un padre vendicativo che sente dalla sua parte - se non la legge - l’acquolina in bocca dello spettatore. Ora lo status di vedovo-chirurgo ha un potere erotico maggiore dello status di padre-senza-figlia, per cui tratta quel materiale umano come una bambola, lo plasma con le dita usando stoffe come fossero strati di pelle. Usa quel corpo prigioniero del quasi-stupratore come una stanza da arredare, nella quale si possono mutare - a piacere - le disposizioni di mobili, tappeti, accessori.

Il corpo-di-pelle dell’attrice Elena Anaya mi appare troppo simile al corpo-di-pixel di Stoya, entrambi troppo chiari, senza rughe o difetti: l’una quasi prigioniera della sua seconda pelle; l’altra orgogliosa esibizionista dei suoi accessori che la arredano in quanto esser-cosa: i tacchi a spillo e la vagina riprodotta. Una letterale pubblicità che mostra, nella vagina riproducibile, quell’aura dell’originale che imprigionerà l’incauto acquirente. L’una guarda lateralmente verso l’ignoto che arriverà per modificarla o violentarla; l’altra fissa sfacciata in camera perchè la vittima è frontale e non potrà resisterle. L’una ha uno spazio-yoga materialmente costruito, quasi imbambolato, con palloni-pilati intessuti come il suo corpo; l’altra galleggia su uno spazio neutro, tanto immateriale che il suo corpo evanescente quasi svanisce.

L’operazione di Almodovar non mi sembra molto diversa da quella di Stoya, che rivende il calco della sua vagina esposta con disinvoltura, mentre Anaya ha la vagina invisibile perchè “indossa” ancora il corpo arredato da giovane maschio, per cui è costretta a diventare



*Foto n. 3 e 4 - La pella doppia di Elena Anaya - e quella sempre doppia di Stoya*

calco della moglie defunta e così realizzando quel suo desiderio confessato all'inizio alla bella impiegata gay. Entrambe le immagini esprimono il calco – uno visibile e duplicato, l'altro nascosto e rinserrato - come metafisica del porno, di un porno privo di grafia e pieno di un fetichismo esteso. Tale mix di body-corpse (di body come corpo vivo e corpse come corpo morto) è impresso in entrambe le immagini. Le due donne manifestano l'incorporamento sterminato – che non ha termine - di un fetish diverso dal feticismo classico, come il porno lo è dalla pornografia. Tutto è replicabile auraticamente: la riproducibilità auratica è visibile nella vagina tenuta per mano come un giocattolo e nella stoffa di pelle che racchiude un sesso transgenico. Pigmalione è senza mito nella pelle-metaforica di Anaya e nella vagina-metonimica di Stoya. Almodovar è Almostoya...

### *Totemica*

Tutto questo è affine a quello che accade con i reality che hanno "sconvolto" il panorama globale, con spettacoli performativi in cui i personaggi si presentano nella zona incerta di ex-spettatori e quasi-attori. Estendendo la celebre frase di Andy Warhol – grande anticipatore della comunicazione performativa – si può essere famosi persino per una puntata intera. L'operazione è di una banalità raffinata, perché al posto del grande attore che riusciva a dare il senso dell'identità dell'io, dell'identificazione totale, della mimesi ideale, c'è il collega di ufficio o il vicino di strada, ogni persona "normale" inseribile in un contesto visivo fortemente strutturato. Dire che il contesto del reality è fortemente strutturato non vuol dire che chi vi partecipa è "guidato da" (come alcuni "astuti" sociologi immaginano): vuol dire che la struttura è il frame, una cornice-set che favorisce certi atteggiamenti e non altri - e che "si sa" che tali comportamenti saranno banalmente irregolari. La normalità eccessiva di queste persone sta nel fatto che, lì collocate, hanno una relativa autonomia nel gioco, non sono eterodirette (come sarebbe quasi auspicabile), perché non è l'etero-direzione ad essere richiesta, bensì la "sottile" cornice fatta da aspettative comunicazionalmente attese cui lui/lei si adegua spontaneamente quasi come le streghe nel XVI secolo. Un controllo de-controllato della spontaneità. Sarebbe a dire che questo tipo di attore domestico si adegua a quelle che sono le aspettative degli spettatori dal lui/lei ben conosciute e vissute, perché il livello della comunicazione, in questo caso, è più importante di quello sociale o sociologico; e poi perché anche lui/lei è uno spettatore che la sa lunga sul come impostare la sua "partita" (play-game) e conosce bene il suo "lato migliore". Erwin Goffman è stato preso fin troppo sul serio e così l'intera vita sociale è diventata rappresentazione. È il frame della comunicazione a favorire i comportamenti e non, come una volta, l'attore sociale. L'altro metodo applicato nel set è quello di De Certeau: ogni sparuto attore si immagina come un furbetto che per sopravvivere "gioca" (è giocato dal) il suo oppressore. Questo

attore-fake, ossia lo spettatore più banale che riesce a diventare attore-fratello, mette in moto i meccanismi di cui parlavo prima: e cioè quell'incrocio tra auraticità e riproducibilità che non ha più valore etico perché non è più modello di comportamento, bensì prassi di incorporamento verso un semi-narcisismo dilettevole. Niente a che vedere con il narcisismo "vero", pulsionale o culturale. Sono corpi esposti, richiesti dalle prime pagine dei giornali, nei magazine, nelle schermate televisive, nelle sedie dei talk show, nelle cene annoiate, nelle inaugurazioni di quartiere. Semi-attori che, in genere, non parlano ma ci devono stare, perché rappresentano questo corpo esposto che è assolutamente normale e, io spettatore, devo solamente fare un piccolo passo laterale per essere uguale a lui.

Ciò che ogni spettatore vi coglie è che quello che "li" avviene - la litigata tra due donne, i tradimenti etero, lo scandalo omo - quanto più è drammatico e tanto più è falso/vero. E che la scenata (una via di mezzo tra la scena e la sceneggiatura) sia nello stesso tempo falsa-vera è una cosa che non scandalizza più questo smalzato spettatore contemporaneo, perché ha capito perfettamente quel gioco che mette

*"Un totem senza totemismo, insomma."*

*- Massimo Cavenacci*

in discussione le categorie dell'attore e lo interpreta con gusto semiotico. Quelle tecniche che andavano bene con Stanislavski, Brecht o Strasberg sono totalmente crollate, per tacere Rossellini o Monicelli. Non c'è più la tecnica dell'attore che funziona (tra estranamento, identificazione, realismo), c'è la banalità attrattiva del falso/vero, che ciascuno coglie senza farsi infiocchiare o perturbare, con l'astuzia disincantata di chi sa bene come vanno le cose nei media e a casa... Per questo, lo ex-spettatore che vede l'ex-attore dell'Isola dei famosi non ha, da parte sua, nessun livello proiettivo per il suo ideale dell'io. È un livello - che potremmo chiamare orizzontato - senza alcun immaginario collettivo e persino l'immaginazione in quanto tale: quell'attore è esattamente come te, è ("ha") la tua stessa banalità realistica corporea, solo che ha avuto la possibilità di essere messo in quel frame, in cui falso-vero si rincorrono, incrociano e diluiscono, mettendo in moto una processualità performativa senza fine che mescola la classica distinzione tra play e game, tra recitazione e competizione, entrambe unificate o indistinte: lì tutti vincono perché tutti perdono.

Di conseguenza muta quello che vuol dire essere "famoso". La visione del "famoso" è tale in quanto si mettono insieme persone che sono già conosciute dal grande pubblico, alcune solo leggermente più estreme, parte dell'estremo popolare, pop, non radicale o eversivo. La matrice del termine famosi è ben diverso da quello di star. L'essere famoso è il ragazzino sotto casa che va in palestra o la bella iscritta alla scuola di danza con la dedica-tatuata all'inizio del sedere e il contratto esclusivo per posare semi-nuda per il calendario del quartiere o che si è auto-fotografata nuda per il fidanzato, come ha affermato senza imbarazzo Scarlett Johansson: e se lo ha fatto lei, celebrity indiscussa, possiamo immaginare che foto possa mandare al partner la ragazza carina incontrata al bar o all'ascensore.

*"La novità del momento è che l'edizione statunitense di Vanity Fair si è seduta insieme all'attrice e l'ha intervistata, scoprendo che non si vergogna affatto di quelle immagini e che non lo farebbe nemmeno se si fosse trattato di un video porno. L'intervista chiarisce che Scarlett Johansson non ha scattato la prima posa che le veniva, ma ha curato l'inquadratura con attenzione ("Conosco il mio profilo migliore"). "Non ci trovo nulla di sbagliato e non stavo certo girando un porno. Per quanto nemmeno quest'ultima cosa sarebbe sbagliata" (Vanity Fair).*

Ed è giusto così, commenta il giornalista porno-corretto proclamando una morale avanzata. Si "è" famosi come la farfalla che dovrebbe

bruciare in una sola notte e che invece sa bene dove sta l'uscita di sicurezza, perchè la celebrity è l'indistruttibile (in quanto temporanea) a differenza dalla star, che spesso rimane ustionata. È la fama della banalità quotidiana in cui sia il ricco orgoglioso, la sexy esotica ma non troppo, il pettegolo scomposto, il belloccio latino, il gay eccessivo vengono messi insieme producendo spettacolo. It's all in the mix. Il concetto di famoso non è più legato alla fama, cioè ad un ideale o ad un immaginario già percepito come precario: è banalmente una persona non religiosa ma certamente mistica, l'aspirante giornalista che non scrive, il falso-zen che fa pilati – insomma una fama casareccia urbana per chi - essendo nessuno - messo in questo cocktail può diventare qualcuno per una puntata o arrivare alla fine se pratica regole e infrazioni. I personaggi vengono consumati e divorati - anzi evacuati - in tempi brevissimi perché tutti sanno bene che non sono tenuti a rimanere là e questa brevità spazio-temporale condivisa accresce fascino e impegno.

Non sono Super-io autoritario, ideale dell'io, pulsante Es. Non sono immaginario collettivo nè narcisismo connettivo. Sono...per un po' sono...

E se il porno è plurale: qual è il plurale di porno? La mia risposta è semplice: il plurale di porno non è scrivibile perchè gli manca la grafia - è solo visibile come moltitudine ioporno.

#### RIFERIMENTI

ALMODOVAR, P. *La piel que habito*, 2011

LOUÏS, P. *Piccole scene amorose*, 1998, ES, Milano

SPRINKLE, A. *Post-porn modernist*, Venérea, Roma, 2005

#### SITES

[www.stoya](http://www.stoya)

[www.casting.xxx](http://www.casting.xxx) Fake Agent

[www.Vanity Fair](http://www.VanityFair)

---

Recebido em 16 de Maio de 2013.      Aprovado para publicação em 21 de Outubro de 2013.