

# Omissão histórica e repressão psíquica em *Boogie Nights* de Paul Thomas Anderson\*

## *Historical omission and psychic repression in Paul Thomas Anderson's Boogie Nights*

TANIA MODLESKI\*\*

University of Southern California, Departamento de Língua Inglesa. Los Angeles – CA, Estados Unidos da América

### RESUMO

Primorosamente filmado em estilo altmaniano e baseado nas cenas dos filmes de Martin Scorsese e Quentin Tarantino, *Boogie Nights – Prazer sem limites* continua até hoje a ser proclamado um ultramoderno e ousado olhar sobre a chamada Idade de Ouro do cenário da pornografia da década de 1970. Neste ensaio, procuro documentar o que esse filme deixa de fora quanto ao registro histórico e mostrar como a supressão histórica se relaciona com a repressão psíquica. Em vez de história, nos apresenta melodrama. Em vez de um documento histórico, *Boogie Nights* nos proporciona, novamente, Édipo. Como a maioria das elegias, os aspectos negativos ou indesejáveis do sujeito são minimizados ou omitidos, embora eles voltem para assombrar o texto.

**Palavras-chave:** *Boogie Nights*, pornografia, omissão histórica, repressão psíquica

### ABSTRACT

Exquisitely filmed in Altmanesque style and drawing on scenes from the films of Martin Scorsese and Quentin Tarantino, *Boogie Nights* continues to this day to be proclaimed an ultra hip and daring look at the so-called Golden Age of pornography set of the 1970s. In this essay I attempt to document what this film leaves out of the historical record, and to show how historical suppression dovetails with psychic repression. Instead of history we are presented with melodrama. Instead of a historical document, *Boogie Nights* gives us, again, Oedipus. Like most elegies, the negative or undesirable aspects of the subject are minimized or omitted, although they come back to haunt the text.

**Keywords:** *Boogie Nights*, pornography, historical omission, psychic repression

\* Artigo publicado originalmente em *World Picture* 8, verão de 2013.

\*\* É professora de inglês “Florence R. Scott” na University of Southern California e a autora de *Loving with a vengeance: mass produced fantasies for women* (2. ed. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2008) e *The women who knew too much* (Nova Iorque e Londres: Routledge, 2005), entre outros livros. Modleski também publicou diversos ensaios. E-mail: modleski@dornsife.usc.edu  
Artigo traduzido por Camila Paixão.

# D

## Omissão histórica e repressão psíquica em *Boogie Nights* de Paul Thomas Anderson

JÁ FAZ ALGUM tempo que estou interessada em investigar o fenômeno que chamo *male weepies* (*weepies* masculinos). *Weepies* tem sido o termo utilizado para denegrir filmes de mulheres, especialmente os melodramas que têm sido destinados em grande medida a um público feminino e que lidam com perdas, lutos e queixas das mulheres. Cansei de ler denúncias pós-feministas sobre o *culto do sentimentalismo*, uma expressão normalmente usada para designar a esfera de mulheres brancas e de classe média. Para mencionar o que é talvez o exemplo mais proeminente de uma obra que critica filmes e novelas destinadas a um grande público feminino, *The female complaint*, de Lauren Berlant, condena muitas culturas populares femininas por elevarem o sofrimento sobre a “vontade de ação socialmente transformadora” (2008: 55). Certamente, no entanto, é o caso de que a cultura popular masculina, enquanto pode defender uma ação, dificilmente a maior parte dela defende uma ação política ou *socialmente transformadora*. O quero dizer, no entanto, é o fato de que a cultura popular masculina frequentemente se envolve em sofrimento sentimentalizado também, mesmo que acompanhado de ação (não política). Assim, acredito que é hora de abordar filmes que fazem os homens chorar, ou talvez mais precisamente, que nos fazem chorar *por* eles.

O sofrimento dos homens no cinema é raramente reconhecido como *sentimental* (ou, se for, o termo é fortemente qualificado), mas passa a ser algo muito mais grandioso. O brilhante livro de Juliana Schiesari, *The gendering of melancholia*, que teve um grande impacto sobre o meu pensamento, discute que as perdas masculinas historicamente foram culturalmente valorizadas e atribuídas à categoria glorificada de melancolia, enquanto o sofrimento experimentado por mulheres sobre suas perdas é desvalorizado e rotulado meramente como “depressão” (Schiesari, 1992: 16). Além disso, as perdas de mulheres brancas e também, devemos dizer, das pessoas de diferentes etnias são frequentemente apropriadas pelos homens para engrandecê-los ainda mais como figuras de melancolia, cujo sofrimento pelos *Outros* é culturalmente aprovado.

Para dar conta de maneira muito concisa e necessariamente simplista de melancolia: em *Mourning and melancholia*, um breve ensaio que foi extremamente influente na teoria contemporânea, Sigmund Freud discute a pessoa melancólica como alguém que internalizou o objeto perdido (uma pessoa ou um ideal) e, em vez de vivenciar o luto do objeto e deixá-lo ir, o incorpora e o trata de forma ambivalente. Essa ambivalência muitas vezes parece assumir a forma de autodepreciação, mas durante o ensaio de Freud, como observa Schiesari, o melancólico torna-se uma figura heroica, na medida em que ele, embora pareça punir a si mesmo, na verdade fala verdades indesejáveis sobre

a humanidade em geral (Freud, 1943-1974). Em um ensaio que publiquei sobre Clint Eastwood como diretor/estrela/persona, defendo que ele é um herói melancólico contemporâneo por excelência (Modleski, 2010).

Como no caso do trabalho de Clint Eastwood, os aspectos melodramáticos de *Boogie Nights – Prazer sem limites*, de Paul Thomas Anderson, são muitas vezes negados ou minimizados. Falando sobre *Boogie Nights*, o filme que fez de Anderson um prodígio no mundo cinematográfico, Emanuel Levy, da revista *Variety*, escreveu: “a estratégia de Anderson é notavelmente sem julgamento e não sensacionalista” (1997). O crítico Andrew Sarris sustentou: “Não há nenhum encerramento dramático ou melodramático para dar ao público um fulgor morno de instrução moral” (1997). Além disso, admiradores do filme implicitamente defendem, se não sua “vontade de ação política”, pelo menos sua confiabilidade como um documento do período: Roger Ebert (1997) elogiou Anderson como um “repórter habilidoso”. O *San Francisco Chronicle* aclamou: “Com *Boogie Nights* sabemos que estamos não só assistindo episódios de vidas díspares, mas um panorama da recente história social, apresentada em cores realçadas e exuberantes” (LaSalle, 1997).

Claro, é verdade que devemos confiar na história, não em quem a conta, mas talvez, no entanto, seja um tanto instrutivo observar a posição de Anderson sobre a relação da política e da *ação política*, em sua interpretação do meio social em *Boogie Nights*. Isso tende a ser importante, pois o filme parece aspirar a um tipo de verdade documental, como evidenciado em títulos que o filme usa para especificar as datas de eventos específicos, conforme os anos passam, e o auge de sexo, drogas e discotecas dos anos 1970 se mescla com a ruína de violência e vício em drogas dos anos 1980. Em uma entrevista para o website *Indie Wire*, Anderson diz:

Minha opinião é que o vídeo é o verdadeiro inimigo. Digo, certamente drogas (eram) uma parte disso, e tenho certeza que há uma espécie de um quadro geral da sociedade, mas isso está entrando em toda a arena política... o vídeo é o inimigo para mim... no momento em que havia uma chance para [a indústria] respirar e meio que inaugurar e desenvolver um novo gênero... isso foi meio deixado de lado pela fita de vídeo. (Rabinowitz, 1997; elisões no original)

A rejeição de Anderson de “toda a arena política”, do “quadro geral de sociedade”, é bastante risível perante as reivindicações grandiosas de que o filme retrata o período com precisão. Resumir os inimigos de pornografia a um único vilão – o vídeo – é ir contra a história em curso da opressão e repressão da pornografia nos Estados Unidos. Escrevendo para *Salon.com*, Susie Bright

# D

## Omissão histórica e repressão psíquica em *Boogie Nights* de Paul Thomas Anderson

(1997), membro da ala pró-sexo do movimento feminista, manifestou indignação pelo filme negligenciar, nem mesmo sugerir, que os maiores inimigos de pornografia, além do filme e do vídeo pornô, têm sido as forças morais e legais que persistentemente têm perseguido e prendido os fornecedores de pornografia. Com efeito, a literatura que documenta a história da pornografia esmaga o leitor com a sensação do constante assédio a que estiveram sujeitos os que trabalham na pornografia. Neste ensaio, procuro documentar ainda outros elementos – outros *inimigos* do mundo da pornografia dos anos 1970 que Anderson deixa de fora quanto ao registro histórico – e mostrar como a supressão histórica se relaciona com a repressão psíquica. Em vez de história, nos apresentam melodrama. Em vez de um documento histórico, *Boogie Nights* nos proporciona, novamente, Édipo.

Primorosamente filmado em estilo altmaniano e baseado nas cenas dos filmes de Martin Scorsese e Quentin Tarantino, e também baseado na sensibilidade desses diretores, *Boogie Nights* continua até hoje a ser proclamado como um ultramoderno e ousado olhar sobre a chamada Idade de Ouro do cenário da pornografia da dançante e viciada em cocaína década de 1970. É uma elegia para essa era, como as palavras citadas de Anderson sugerem, e uma aura de melancolia rodeia o filme, mesmo em seus momentos supostamente mais cômicos. O filme conta a história de um jovem baseado na famosa e reconhecidamente bem-dotada estrela pornô John Holmes, que fez uma série de filmes estrelados por ele mesmo como um personagem chamado Johnnie Wadd, um nome que ele abraçou e que posteriormente foi frequentemente associado com sua persona estrela. Eddie Adams é filho de mãe e pai dominadores que passa a perceber que tem um dom – um grande pênis – e que com esse dom pode ser alguém. Essa revelação acontece quando o pornógrafo Jack Horner (Burt Reynolds) o vê em uma boate onde Eddie é garçom e, de alguma forma, presente o que está por baixo do cinto de Eddie<sup>1</sup>. Logo após essa noite, Rollergirl (Heather Graham interpretando uma jovem mulher que nunca tira seus patins mesmo quando vai transar) é enviada para praticar felação em Eddie e informar Horner, que o convence de seu futuro promissor no ramo da pornografia. Expulso de casa por sua mãe ciumenta, Eddie, que logo inventa o nome Dirk Diggler como seu pseudônimo, é calorosamente acolhido pela família adorável, embora disfuncional, de Horner, formada por Horner como pai, Rollergirl como irmã, e a esposa de Horner, a estrela pornô Amber Waves (Julianne Moore), que, tendo perdido a custódia de seu filho, recebe Eddie como seu filho substituto, um relacionamento que ela nunca se cansa de declarar.

Na verdade, a sombra de Édipo paira sobre todo o filme. Em uma das primeiras cenas, Amber inutilmente tenta, pelo telefone, fazer que o pai de

1. Para uma discussão interessante sobre o homoerotismo entre os dois homens, consulte Brian Michael Goss (2002).

seu filho a deixe falar com a criança. Enquanto uma festa está acontecendo na casa de Horner, o telefone toca e um homem atende; a pessoa que ligou, somos levados a crer, é o filho chamando por sua mãe, Maggie. Como ninguém conhece alguém chamado Maggie (e como Amber está ocupada cheirando cocaína), o garoto é incapaz de fazer contato. De certa forma, *Boogie Nights* é um longo grito pela mamãe e o recíproco choro da mamãe por seu filho perdido: o cenário melodramático se resumia a sua essência.

A mãe de Eddie, que aparece brevemente no início do filme, é uma megera ciumenta e amarga, cuja raiva por pensar que Eddie está transando com sua namorada faz que ela tenha um ataque de fúria, rasgando pôsteres fora de sua parede do quarto, gritando que ele é estúpido e que nunca será nada além de um perdedor. Enquanto isso, vemos o pai em outra sala, engolido pelas sombras, com a cabeça inclinada para baixo, sem dizer nada. Depois de escapar da casa materna, Eddie encontra uma casa antiga reformada. Quando ele e Amber transam na frente da câmera, Amber diz a Eddie, quando ele está prestes a chegar ao clímax, que ela quer que ele goze dentro dela. O crítico do *San Francisco Chronicle* aplaude a cena: “Moore interpreta a cena como recebendo seu filho de volta para o útero” (LaSalle, 1997). A mãe ruim, então, é aquela que te leva para fora; a boa mãe é aquela que convida você a entrar (dentro dela)<sup>2</sup>. E claro, tudo isso acontece bem na frente do pai aprovador.

Apesar das dicas de incesto no filme, Anderson é surpreendentemente antiquado para um homem com uma reputação tão antenada. Seu talento por transformar “a moralidade convencional na sua cabeça em algo indiferente, quase doce” (Taylor, 1997) é superestimada; o desejo de Amber por seu garotinho é igualmente convencional. O filme sugere que, em toda a atividade sexual de Amber, ela permanece insatisfeita, sendo sua única emoção o anseio pelo filho perdido. Nesse filme, a *moralidade convencional* continua a ser muito do que sempre foi para as mulheres. Além disso, embora isso possa parecer um caso no qual uma mulher é retratada como melancólica, eu diria que a melancolia dela, que na verdade me parece mais como depressão (como Schiesari afirmou ser geralmente o caso com as mulheres), é uma projeção da parte do filho, que não pode chegar até ela.

Além da velha figura da mãe malvada, o filme apresenta ainda outro vilão na forma de um estereótipo antigo: a esposa adúltera, uma personagem que é uma das maiores *ballbreakers*<sup>3</sup> na história do cinema americano (ironicamente interpretada pela atriz pornô Nina Hartley, conhecida por suas opiniões e atividades feministas). O marido dela, Little Bill, interpretado por William Macy, continuamente depara-se com ela transando com outro homem. Na primeira vez, ao entrar em seu quarto, em sua casa, e ver que um homem está penetrando

2. Na frase original – “The bad mother, then, is the one who drives you out; the good mother is the one who invites you to come in(side of her) – há um trocadilho que relaciona as ideias de “estar dentro” e “ejacular” (N.T.).

3. Gíria para se referir às pessoas, especialmente mulheres, cujo caráter e comportamento podem ser considerados como uma ameaça à confiança masculina (N.T.).

# D

## Omissão histórica e repressão psíquica em *Boogie Nights* de Paul Thomas Anderson

sua mulher por trás, ele pergunta o que ela está fazendo, e ela responde, sarcasticamente: “O que raios parece que estou fazendo? Eu tenho um pau na minha boceta, seu idiota. Vá embora, Bill. Vá dormir na porra do sofá. Continue, garanhão”. Na cena da festa, ela está transando com um homem na frente de um grupo de espectadores, ao qual Little Bill se junta só para ouvir de sua esposa, que nunca pausa no meio do sexo, que vá embora porque ele a está “envergonhando”. Ele sai humilhado. Até que, após flagrá-la no ato muitas vezes, atira nela, em seu parceiro e então estoura os próprios miolos. Esse evento ocorre na véspera de Ano Novo, em 1979, um momento altamente significativo, que Anderson identifica como o momento da extinção da Idade de Ouro da pornografia, quando o vídeo começou presumivelmente a ser reconhecido. Mas para compreender a importância da relação entre Little Bill e sua esposa e como ela se relaciona com a repressão histórica no filme, além de outros aspectos importantes da história da pornografia, é necessário investigar a alegação de Anderson, de que o vídeo prescreveu a morte da pornografia como um gênero legítimo de Hollywood.



FIGURA 1 – Little Bill estoura os miolos depois de matar sua esposa e seu parceiro sexual

Fonte: *Boogie Nights* (1997)

O advento do vídeo no início da década de 1980 parece anular as esperanças de Horner para dirigir grandes filmes pornô. Seu desânimo ficcional quando é confrontado com a necessidade de ceder ao vídeo é ecoado por muitos antigos pornógrafos da vida real, que lamentam o advento do vídeo e sua dominação da indústria pornô. É certamente verdade que o vídeo pelo menos apressou a morte do “conceito de que somos artistas” dos pornógrafos e massacrou alguns dos filmes que tinham atingido certo nível de legitimidade. Como o jornalista e documentarista Michael Stabile coloca,

Lembre-se, na década de 1970, você tinha filmes como *Atrás da porta verde* no Festival de Cannes. *L.A. plays itself* foi mostrado no MoMA. A ideia de que Hollywood e O Vale [i.e., Vale de São Fernando, onde a maior parte de pornografia foi filmada] alcançariam reconhecimento, que os filmes de Hollywood começariam a incorporar sexo *hardcore*, extremamente explícito, foi fundamental para a identidade de muitos destes cineastas. Então o vídeo envidado pelo correio foi visto realmente com desprezo<sup>4</sup>.

Por outro lado, Peter Lehman, que escreveu um artigo mordaz sobre *Boogie Nights* (que, por sua vez, curiosamente recebeu pouca atenção acadêmica), aborda essa passagem, na entrevista para *Indie Wire* com Anderson, e argumenta que

estilos e mercados de filmes resultam de gigantescas forças econômicas, sociais e culturais que são complexas e desafiam a redução a um “inimigo”. O fim do pornô cinematográfico dos anos 1970 era tão inevitável como a extinção do antigo sistema de estúdio de Hollywood dos anos 1960 ou a extinção do cinema artístico europeu dos anos 1990. (Lehman, 1998: 35)

Lehman faz um argumento convincente, de que nem toda a pornografia de vídeo tem menos proficiência, arte, talento e inspiração do que pornografia de filme. Lehman insiste que um diretor de pornografia de vídeo como Ed Powers trouxe avanços estilísticos significativos em cinematografia e som, bem como usando uma variedade maior de tipos de corpo humano, especialmente os tipos de corpo feminino, e “deslocando a dominação opressiva do *meat shot*”<sup>5</sup> (Ibid.: 36). Para Lehman, Powers é tão diretor quanto Mitchell Brothers ou Alex de Renzey eram. Como veremos, no entanto, muito mais pode ser dito em nome da pornografia de vídeo e os tipos de liberdade sexual e as diversas representações que ela oferecia. Todas são suprimidas no trabalho de Anderson.

É na véspera de Ano Novo de 1979 que o produtor de Jack Horner traz a sua festa um homem da máfia que tenta convencer Jack a abandonar o cinema e suas aspirações de direção e mudar para a pornografia de vídeo. A transição da Idade de Ouro da década de 1970 aos horrores da década de 1980 ocorre em uma noite, quando Eddie recusa o gay Scotty J. (Philip Seymour Hoffman), que, bêbado, o beija, e Little Bill atira na esposa e seu amante. Depois de Little Bill colocar uma bala na cabeça, a câmera corta para um título branco contra um fundo preto, no qual se lê “Década de 1980” – um tempo no qual Eddie se torna *convencido*, vamos dizer. Viciado em cocaína, falha ao começar uma

4. Michael Stabile, comunicação de e-mail pessoal, 19 de novembro de 2012. Eu agradeço ao Michael por generosamente dividir comigo seu conhecimento e *insights* sobre a indústria pornô. Quaisquer erros que faço na minha discussão da história do cinema e vídeo de pornografia permanecem estritamente meus.

5. Na pornografia, trata-se de um *zoom* na inserção do pênis, no ato da penetração (N.T.).

# D

## Omissão histórica e repressão psíquica em *Boogie Nights* de Paul Thomas Anderson

carreira musical lamentável, acaba sendo agredido como gay quando pega carona com um homem que finge querer vê-lo se masturbar por dinheiro (o que ele é incapaz de fazer) e finalmente, como o próprio John Holmes, se envolve em uma cena de roubo bizarra que termina em vários assassinatos. A montagem paralela na cena de agressão mostra Horner submetendo-se a imperativos ostensivos da era do vídeo, procurando uma parceira sexual numa limusine com a Rollergirl, abordando a câmera de vídeo e anunciando que ele está procurando amadores para transarem com uma profissional. O amador que eles escolhem acaba por ser um antigo colega de escola de Rollergirl, que a humilhou em classe ao fazer uma mímica de felação e fazendo-a sair da sala no meio de uma prova; a cena piora com Horner, e depois Rollergirl, batendo no jovem até ele sangrar.

A véspera de Ano Novo de 1979 torna-se a cena crucial quando todos os inimigos no drama maniqueísta *Boogie Nights* se juntam, alguns mais abertamente do que outros. No que se segue, tento descompactar a densa culpabilização psíquica que se passa nesse momento crucial no filme e relacionar a fantasia sobredeterminada do filme à história mais complicada da pornografia, dos pornógrafos da vida real e das estrelas pornô na década de 1970 e 1980, particularmente em relação às mulheres e aos homens gays.

A transição do filme para o vídeo aumentou a influência das mulheres dentro da indústria. Como o pornógrafo de filme Henri Pachard observa, “As mulheres não descobriram seu poder até o vídeo aparecer. Até então, o poder pertencia ao diretor” (apud McNeil; Osborne, 2005: 366). Enquanto numerosas *stepford sluts*<sup>6</sup> dominavam o mundo da pornografia de vídeo, também era a época do que veio a ser chamado de *video vixens*<sup>7</sup>, do qual a atriz pornô Ginger Lynn era considerada rainha. De acordo com o pornógrafo Bill Margold,

As três mulheres mais importantes no negócio são Marilyn Chambers, Seka e Ginger Lynn... Elas surgiram no momento exato. Chambers começou com *Atrás da porta verde*, depois Seka transformou o filme em vídeo de primeiro grau – ela realmente foi a artista que carregava os anos 1970, na década de 1980. Então Ginger pegou a bola e chutou para o gol. (Ibid.: 367)<sup>8</sup>

O vídeo não só empoderou atrizes pornô, mas como Jane Juffer (1998) argumentou há algum tempo, ele também empoderou consumidoras de pornografia que, compreensivelmente relutantes a entrar no mundo inteiramente masculino de cinemas e lojas pornô, foram capazes de fazer *uso doméstico* dele, por assim dizer. Além disso, o maior acesso à pornografia proporcionado pelo vídeo provavelmente contribuiu para a reivindicação na década de 1980 da por-

6. O termo parece aludir a *stepford wife*, expressão designada a descrever a esposa submissiva, servil, complacente e sem força moral que, feliz, serve ao marido e a todos seus caprichos obedientemente.

Nesse caso, seria a *stepford* puta, vadia (N.T.).

7. Modelo feminina que aparece em cliques musicais do gênero musical *hip-hop*; tornou-se uma espécie de trabalho sexual dentro da música popular *black*.

Muitas *video vixens* são aspirantes à atriz, dançarina, cantora ou modelo profissional (N.T.).

8. Deve-se notar que o John Holmes era uma exceção, mesmo na Idade de Ouro da pornografia, em ser mais bem pago do que as atrizes, que geralmente eram as maiores estrelas.

nografia por feministas, que, na década de 1970, tinham visto pornografia como um de seus principais inimigos. “A pornografia é a teoria; estupro é a prática”, reconhecidamente declarou Robin Morgan. No início da década de 1980, estudiosos feministas começaram a questionar esse viés e a insistir em seus direitos aos prazeres oferecidos pelas representações explicitamente sexuais<sup>9</sup>.

Mais importante ainda, durante a década vilipendiada por Anderson, um grupo de mulheres que atuaram na Idade de Ouro da pornografia (entre elas Annie Sprinkle, Candida Royalle e Veronica Hart) começou a formar grupos feministas para explorar a questão: *há uma pornografia feminista?* Em 1984, uma destas mulheres, Candida Royalle, fundou a Femme Productions, que visava criar pornografia a partir do ponto de vista da mulher. Susie Bright e várias outras editoras femininas fundaram a *On Our Backs*, a primeira revista pornográfica para lésbicas, e um ano mais tarde, a produtora Fatale Video foi criada; sua missão era produzir e distribuir filmes pornô lésbicos. Desde então, o que Eric Schlosser (2003: 166) chama de “a nova democracia da pornografia”, introduzida pelo vídeo, estourou. O livro recentemente publicado, *The feminist porn book* (Taormino et al., 2012), demonstra o quão longe a pornografia feminina foi na criação de entretenimento não só para mulheres brancas heterossexuais e lésbicas, mas também para as mulheres de diferentes etnias e mulheres e homens transexuais (o primeiro dos quais foi coproduzido pela atriz pornô da Idade de Ouro Annie Sprinkle em 1990)<sup>10</sup>.

O retrato terrivelmente misógino da esposa de Little Bill, assassinada no momento que desabrochou a década de reivindicação das feministas pelo direito de desfrutar de representações pornográficas, bem como questionar os limites da pornografia heterossexual destinada a um público masculino – momento no qual o vídeo estava começando a ser reconhecido – pode ser visto de maneira alegórica como um bode expiatório feminino para o desaparecimento da pornografia cinematográfica como existira no passado e como uma reação exagerada ao empoderamento das mulheres na indústria e às ações das mulheres para criar e ter acesso a representações sexuais para seu próprio prazer.

Argumenta-se que Little Bill foi vagamente baseado no ator pornô Cal Jammer (conhecido como Randy Layne Potes), que na verdade trabalhou na década de 1990, e não 1970. O ator, de acordo com vários diretores de pornografia, não foi muito bem-sucedido na indústria (embora sua lista de créditos seja bastante longa) e era obcecado com pensamentos de infidelidade de sua esposa. A história da esposa de Jammer, Jill Kelly, é um pouco diferente da história ficcional de Anderson. Ela alegou, com outros atores, que Jammer era excessivamente ciumento com ela, ainda que quando ele a conheceu, pretendesse promovê-la como uma atriz pornô. Kelly também diz que, apesar de sua obsessão por ela,

9. A primeira coleção de textos acadêmicos foi compilada a partir de uma conferência, “The Scholar and the Feminist IX”, realizada no Barnard College, em 1982. Seu tema foi sexualidade feminina, e isso é amplamente creditado por ter começado “as guerras feministas do sexo”. Ver Carole Vance (1984).

10. A introdução do livro fornece um panorama conciso da história da relação vexada do feminismo com a pornografia e dos desenvolvimentos em pornografia feminina desde o início dos anos 1980. Suas informações foram úteis na escrita deste artigo. Para um livro que contém muitos dos mais importantes ensaios escritos desde a década de 1970 (até o ano de 2000) sobre mulheres e pornografia, veja *Feminism and pornography*, de Drucilla Cornell (2000). Um livro que não se pode deixar de mencionar quando se fala sobre a história do feminismo e da pornografia é o influente *Hardcore: power, pleasure, and the frenzy of the visible*, de Linda Williams (1989). Nesse livro, a autora está interessada em brincar com as contradições na representação da pornografia destinada a um público masculino heterossexual; ela não discute extensivamente os investimentos das mulheres nas representações sexuais explícitas. Em um trabalho posterior, no entanto, que olha para a sexualidade nos filmes além da pornografia *hardcore* (em, por exemplo, filmes de arte e filmes vanguardistas de

# D

Andy Warhol), a autora discute sua própria relação com o sexo na tela. Ver também *Screening sex*, da mesma autora (2008).

## Omissão histórica e repressão psíquica em *Boogie Nights* de Paul Thomas Anderson

ele constantemente a traía, sempre jurando que ia parar, mas nunca foi capaz de fazê-lo. Ele continuamente ameaçava suicidar-se, e um dia veio a casa dela e cumpriu a ameaça. Talvez não seja necessário dizer que Jill não estava transando com outro homem na época (McNeil; Osborne, 2005: 545-550).

Anderson capta muito bem as ansiedades de Jammer/Little Bill quanto a sua posição na indústria pornô. Em *Boogie Nights*, Little Bill não é um ator, mas trabalha na equipe. No entanto, Jack continua tratando Little Bill como uma nulidade, recusando suas tentativas de falar com ele sobre agendas para filmagens e afins. Além disso, quando Eddie e Amber estão transando na tela, a câmera se move sobre o rosto angustiado de Little Bill, transmitindo sua insegurança sobre suas próprias capacidades sexuais.

Cal Jammer, na vida real, de acordo com o pornógrafo Henri Pachard, na verdade sofria de uma crise de identidade sexual. Como explica Pachard, Jammer orgulhava-se de sua capacidade de fazer o que na indústria é chamado DPs – duplas penetrações, em que dois homens são capazes de encaixar seus pênis na vagina ou no ânus de uma mulher. Vale mencionar as palavras vívidas de Pachard:

Então esses caras reclamam que não foram contratados, mas quando se trata de DPs eles fazem sua autopromoção: “Deixe-me te dizer sobre a vez que eu e esse cara fizemos uma DP nessa garota!”. E eles não estão mentindo, eles provavelmente foram ótimos. Eles colocaram o pau na bunda daquela garota, e eles eram maravilhosos nisso – porque foi tão bom encostar o seu pau no pau do outro cara, e eles nem sabiam disso.

Eu disse, “Estou feliz por você”. Eu disse que eles podiam sair por aí fazendo filmes gays.

Eles diriam “Eu não faço isso”.

Eu diria “Tudo bem”.

Quero dizer, é uma crise de identidade que eles estão vivendo. Eles querem que eu sinta pena deles e que eu lhes dê dinheiro por suas falhas porque eles não podem aceitar sua sexualidade, e eles têm metade da minha idade. O que eu vou fazer, vou orientá-los? “Filho, está na hora de você apenas aceitar as seus inclinações...” Esse não é o meu trabalho.

Cal gostava de sentir o pau dos outros caras encostando no seu. O que há de errado com isso? É uma coisa tão ruim que você sente que precisa se esconder atrás de alguma namorada *stripper* que vai dispensá-lo em um minuto? Por que alguém iria se arruinar assim? (apud McNeill; Osborne, 2005: 544, 547)

De fato, o que há de errado com isso? Alguém poderia perguntar o mesmo de *Boogie Nights*, que, tal como culpabiliza mulheres, também culpabiliza

gays, negando como uma fobia a possibilidade homossexual. Como já mencionado, na festa de Ano Novo, na mesma noite em que o homem baseado na figura enrustida de Cal Jammer mata sua esposa, o jovem Scotty J., um garoto gay, inseguro e nerd, que tem uma enorme queda por Eddie, o beija, apenas para ser golpeado e afastado. Scotty J., então, senta-se em seu carro, chorando e chamando-se repetidamente de idiota. Ele é um personagem patético ao longo do filme; após o beijo, nós o vemos principalmente em segundo plano, particularmente acentuado na cena em que Diggler e Jack brigam, quase se envolvendo na briga; Scotty J. fica em segundo plano, olhando horrorizado e com as mãos na boca.



FIGURAS 2 e 3 – Véspera de Ano Novo de 1979: Eddie rejeita Scotty J., que acabou de beijá-lo

Fonte: Boogie Nights (1997)

# D

## Omissão histórica e repressão psíquica em *Boogie Nights* de Paul Thomas Anderson

A cena do beijo e os assassinatos cometidos por Little Bill de sua esposa e amante – ambos ocorrem naquela noite fatídica, ao mesmo tempo que o vídeo ameaça matar a indústria cinematográfica pornô – sugerem que o que está em jogo, psiquicamente, é um mundo em que diretores de cinema homens, héteros e brancos temem perder o controle da disseminação e do consumo de representações sexuais. Pois se o empoderamento das mulheres na pornografia de vídeo representa uma ameaça, a pornografia de vídeo gay representa outra. O fantástico sucesso do maior empresário do mercado de pornografia de vídeo gay, Chuck Holmes, fundador da Falcon Studios em São Francisco e grande distribuidor de vídeos pornô gays, é um bom exemplo. De acordo com Michael Stabile, que está fazendo um documentário sobre Holmes, intitulado *Seed money*:

Chuck começou no vídeo por volta de 1983 [o mesmo ano em que Club 90 foi fundado por um grupo de feministas que foram estrelas pornô durante a Idade de Ouro]. Ele não era um pioneiro exatamente – ele acreditava em deixar outras pessoas cometerem os primeiros erros, como Beta. Durante a recessão de Reagan, ele comprou uma grande quantidade de empresas que tinham falido devido ao mau estado da economia ou processos por obscenidade, então quando o vídeo realmente decolou, ele tinha um catálogo do tamanho da MGM. Foi aí onde ele realmente fez dinheiro.<sup>11</sup>

A maioria dos pornógrafos de sexo heterossexual apenas poderia invejar o sucesso de Holmes<sup>12</sup>.

Além disso, assim como mulheres ganharam maior acesso à pornografia de vídeo, os homens gays também eram ávidos consumidores de vídeos pornô masculinos gays. De acordo com Jeffrey Escoffier (2008: 177), “enquanto muitos homens gays aproveitaram-se dos cinemas pornôs para transar, havia um público ainda maior de homens gays mais confortável com exibição de filmes *hardcore* em casa sem o risco de abuso ou de prisão”. Não apenas a “acessibilidade” do vídeo, mas sua “versatilidade”, nas palavras de Robin Griffiths (2006: 459), contribuiu para a “nova democracia da pornografia”: a década de 1990 viu uma maior representação na pornografia gay de homens de diferentes etnias, idades e tipos de corpo. Foi em 1989 que um dos principais diretores de pornografia, Kristen Bjorn, lançou seu primeiro longa de vídeo gay, *Tropical heatwave*, e ele continuou a fazer pornografia com homens de diferentes etnias e nacionalidades.

Curiosamente, John Holmes, em quem Diggler é baseado, atuou em um pornô gay tanto no início quanto no fim de sua carreira. De acordo com uma

11. Stabile, comunicação de e-mail pessoal, 19 de novembro de 2012.

12. As maiores exceções incluem Reuben Sturman e Phil Harvey, o último dos quais foi um filantropo, como Chuck Holmes. Para uma discussão da vida vivida de Sturman, sua construção de um império, suas ligações com a máfia, processos, encarceramento, fugas de prisão etc., consulte Schlosser (2003: 116-208). A discussão do Schlosser sobre Harvey pode ser encontrada nas páginas 185-93.

recente biografia de Holmes, um livro composto principalmente de entrevistas com pessoas que o conheciam intimamente:

Durante a Idade de Ouro, não era considerado incomum para muitos artistas do sexo trabalhar nos dois lados da cerca, na fase preliminar e ao longo de suas carreiras. John parece ter respeitado e apoiado sua base de fãs gay e bissexual ao longo de sua carreira. Seu filme mais conhecido destinado para o mercado homossexual foi gravado em 1983, *The private pleasures of John Holmes*. (Sugar; Nelson; Margold, 2011)<sup>13</sup>

*Boogie Nights* certamente está longe de mostrar respeito aos gays e bissexuais, que alegadamente compunham parte da base de fãs de Holmes. Sua homofobia não é apenas perceptível no cuidado que o filme leva para distanciar Eddie da atividade homossexual, mas na decisão de Anderson em sugerir que Eddie está se aproximando do ponto mais baixo de sua carreira quando ele se torna um prostituto de rua e é submetido a uma agressão homofóbica, mesmo que já tenha ficado claro que ele certamente não é uma *bicha*. A agressão ocorre no momento do filme em que Eddie, após sair nervoso do mundo de Horner, tornando-se viciado em cocaína e, fracassando em qualquer outro empreendimento, permite-se ser escolhido por um homem que finge querer vê-lo se masturbar. Um bando de caras o aguarda e então batem nele. A má-fé do filme está mais em evidência aqui, como nós, liberais no público, somos feitos para detestar os *agressores de gays* e ainda sentir pena de Eddie, que é uma vítima *inocente* – ou seja, heterossexual<sup>14</sup>.

Assim, a representação no filme de eventos que ocorrem na véspera de Ano Novo de 1979 e depois disso, quando tudo supostamente falhou por completo, censura certas realidades históricas e as substitui por cenas melodramáticas e tipos de personagem que sintomatizam os receios dos pornógrafos héteros e brancos de filme, cujos poderes foram invadidos pelo que o FBI teria chamado, ironicamente, de *elementos indesejáveis*. Como a abordagem da década de 1980, todos esses elementos parecem escorrer e contaminar o mundo fechado e apertado da *pornotopia* patriarcal heterossexual que é retratada no filme.

Claro que uma das maiores ameaças para a indústria pornô desenvolvida na década de 1970 foi a epidemia de aids, mas Anderson escolhe não abordar a devastação que estaria por vir (John Holmes morreu de aids, depois de ter conscientemente infectado inúmeros parceiros). Em vez disso, ele novamente substitui o melodrama por história e política: Eddie retorna à família e é mostrado chorando no colo da mãe substituta.

13. Apesar do título infeliz, *A life measured in inches* (2011) é um filme sério e informativo. Veja também o documentário dirigido por Cass Paley, *WADD: the life and times of John Holmes*, de 1998. Além de *The private pleasures of John Holmes*, filmes mais antigos de Holmes incluem *Pool film* e *Big deal*. Stable também nota que Holmes parece ter sido um “acompanhante muito ativo” (comunicação privada de e-mail, 14/11/2012). Em contraste com a afirmação dos biógrafos de Holmes de que artistas héteros trabalhavam nos dois lados da cerca em toda a década de 1970 e 1980, tanto Jeffrey Escoffier quanto Robin Griffiths mantêm que não foi até meados de 1980 que muitos homens héteros começaram, em números significativos, a atuar em pornografia gay. Ver Escoffier (2003: 531-555). Escoffier oferece observações interessantes sobre as contradições e paradoxos dessa forma de “homossexualidade situacional”, uma vez que eles se relacionam tanto com atores héteros quanto com o público gay.

14. Goss (2002: 184) argumenta que Eddie está sendo punido por sua incursão na homossexualidade: “Como [Eddie] aguarda um John, a câmera capta [ele] sua silhueta à noite; uma cruz cristã brilhante em uma igreja do outro lado da rua é o aspecto mais visualmente impressionante da composição do quadro e fornece a dica de que um julgamento moralista está em jogo”. Assim, é provavelmente mais

## Omissão histórica e repressão psíquica em *Boogie Nights* de Paul Thomas Anderson

# D

correto dizer que Eddie na verdade é punido por permitir-se ser escolhido, mas que, no entanto, há um forte elemento de *pathos* provocado por essa cena, uma vez que sabemos que Eddie não é realmente gay.

15. É possível que Buck seja baseado em Johnnie

Keyes, a outra estrela masculina e negra de *Atrás da porta verde*, um homem que fez cerca de 50 filmes nas décadas de 1970 e 1980. Falando nesse filme,

Natalie Purcell (2012: 65) observa que o filme

“invoca e prolonga o negro como animal selvagem sexual, com dotes especiais e proeza sexual especial inerente à sua constituição biológica”. Para uma

arrepiente descrição gráfica de Keyes, que explica como *foder* Marilyn

Chambers foi como uma vingança pela escravidão negra, veja McNeill e

Osborne (2005: 93). E para uma discussão interessante e reveladora dos padrões *fixos* de sexo inter-racial tanto no pornô hétero quanto homossexual, ver Daniel Bernardi (2006).

O ensaio de Bernardi é em parte uma resposta para leituras utópicas de Linda Williams (1989) de filmes como *Atrás da porta verde*. A análise de

Williams do filme não abrange sua dinâmica inter-racial. O personagem de Don Cheadle, cuja identidade está em fluxo, assim pode ser visto

como uma revigorante mudança do caráter fixo das representações raciais em pornografia heterossexual destinadas a homens brancos. Agradeço

a Dana Johnson por sua visão sobre esse aspecto do filme.



FIGURA 4 – O filho pródigo retorna e chora no colo da mãe substituta

Fonte: *Boogie Nights* (1997)

Em sua entrevista para *Indie Wire*, Anderson expressou desapontamento por alguns espectadores verem o final como otimista. Certamente ele não está ciente das possibilidades de seu próprio texto. É verdade, como diz Anderson, que os personagens não aprenderam nada de fato e continuaram os mesmos que eram no início do filme. No entanto, recordemos que o início foi cheio de diversão e bons momentos, embora não sem sugestões da escuridão que estava por vir. Da mesma forma, o final fornece motivos para ter esperança. O traço fortemente moralista do filme pune com justiça poética o produtor que gostava de garotas menores de idade e de pornografia infantil, Colonel James (Robert Ridgely): ele é espancado na prisão por seu marombado companheiro negro de cela. Rollergirl, que recrutou Amber como mãe, voltou para a escola. O ator Buck Swope (Don Cheadle) abriu sua própria loja de venda de equipamentos de som – realizando um antigo sonho, após não conseguir um empréstimo no banco por ele e sua esposa terem atuado na pornografia – e teve um filho. Por um lado, poderíamos dizer que o gesto liberal do filme de ter o bebê como produto de miscigenação é limitado em parte pelo fato de que nunca realmente vemos os personagens negros e brancos envolvidos em uma cena pornô. Por outro, Anderson talvez deva ser elogiado por sua evasão dos estereótipos de negros e seus pênis descomunais<sup>15</sup>. Buck, um homem que ama música *country*, parece estar procurando um lugar para si mesmo neste mundo (na festa de véspera do Ano Novo, ele está ridiculamente usando um vestido egípcio, conforme testa diferentes identidades que pode assumir).

Apesar de toda a esperança proferida na conclusão do filme, a cena final é pelo menos um pouco ambivalente para Eddie, já que, em uma cena que lembra o final de *Touro Indomável*, ele se senta na frente de um espelho, repetindo: “Eu sou uma estrela. Eu sou uma estrela”. Ele está exausto, como Jake La Motta? Qual é o significado de ele colocar seu pênis para fora da calça? É mole, por um lado, mas mesmo mole, é enorme. Para Anderson, poderíamos considerar essa cena o *meat shot* do filme (geralmente um pênis chegando no corpo de uma mulher ou em sua boca), um presente para o público por ter aguardado todo o filme se perguntando constantemente sobre o lendário tamanho do pênis de Dirk Diggler. Peter Lehman (1998) de maneira feliz chama a revelação um caso de “o pênis melodramático”, invocando filmes como *Traídos pelo desejo*, outro filme em que a tomada de um pênis é crucial para a dinâmica do filme, e alegando que tais filmes nos dizem mais sobre sexualidade no tempo de Anderson do que sobre a sexualidade nos anos 1970. Para Lehman, o fato de o pênis estar flácido não sugere, nesse caso, uma perda do poder fálico:

esse tipo de ênfase sobre o pênis grande e flácido resulta de um deslizamento do pênis ereto para o pênis flácido. Ou seja, se nós vamos mostrar o pênis flácido, é melhor parecer tanto com o suposto espetáculo incrível de uma ereção quanto possível. Na verdade, o pênis flácido em *Boogie Nights* parece quase indistinguível da ereção de 13 polegadas que temos ouvido falar. E a maneira brutalmente frontal, quase confrontativa em que o pênis é diretamente revelado para a câmera também relaciona a tomada aos excessos do melodrama. (1998: 37)

Certamente, a tomada do pênis em si é melodramática em sua aparição repentina e realçada, mas será que devemos ficar surpresos por isso? A cena final de Eddie pode recordar a cena que se segue após seu vício em cocaína, quando, ao contrário de seu estado sempre pronto no início do filme, ele tem dificuldade em conseguir uma ereção. Além disso, como observa Susan Bordo, “Apesar de sua dimensão, o pênis de Dirk Diggler não é nenhuma ferramenta poderosa. Ele aponta para baixo, carregado de expectativa, vergonha, parecendo cansado e gasto” (apud Rehling, 2009: 97).

Ou o falo, de fato, deve ser procurado em outros lugares – vamos dizer, no estilo de Anderson em si? Mesmo os críticos que não se importaram muito com a história mostraram certa admiração pelo estilo do filme. De certa forma, no entanto, o estilo está intimamente ligado ao conteúdo, na medida em que podemos considerar a substância relacionada pelo menos em parte com

# D

## Omissão histórica e repressão psíquica em *Boogie Nights* de Paul Thomas Anderson

o velho debate sobre pênis/falo. Eddie tem um discurso no início do filme, no qual ele opina que todo mundo tem pelo menos uma coisa especial; Eddie está convencido de que a sua coisa é um pênis gigante. O pênis na última tomada continua a ser, estritamente, uma parte do corpo (como Judi Eddleston nota: “É significativo que não vemos a cabeça de Dirk, somente o pênis dele; afinal, quando ele começou a pensar por si mesmo, ele perdeu sua cabeça e decaiu em um mundo de tumulto, drogas e crime” [1999: 346]). Ele, portanto, não carrega nenhuma das conotações do falo, certamente desqualifica seu possuidor como o herói fálico de, digamos, um filme *noir* (gênero do primeiro filme de Anderson, *Jogada de risco*). Jack Horner, como produtor de filmes de Diggler, parece aproximar-se do poder fálico, mas falha nesses momentos em que Anderson parece zombar dele, por exemplo, dando-lhe um discurso no qual ele conta a história de seu sonho de fazer grande arte (embora, como já vimos, Anderson se lamenta da perda de potencial da pornografia para ser, se não grande arte, pelo menos um *gênero legítimo*).



16. No original, “The money shot”, que, no jargão cinematográfico, significa uma cena muito aguardada pelos espectadores (N.T.).

FIGURA 5 – A cena essencial<sup>16</sup>

Fonte: *Boogie Nights* (1997)

Em última análise, afirmo, o falo se situa na técnica cinematográfica do filme e em contínuos lembretes de que a pessoa por trás da câmera tem completo domínio de seu ofício e do mundo que ela criou. Três tomadas ilustram meu ponto.

A primeira é a gloriosa cena de abertura do filme, uma tomada extremamente longa, em que a câmera começa com um título tipo um letreiro, *Boogie Nights*, subindo para um sinal no qual se lê *Reseda*, e então movendo-se para baixo para mostrar um carro estacionando em uma danceteria, Traxx; Am-

ber e Jack saem do carro e cumprimentam o dono, Maurice TT Rodriguez (Luis Guzmán), que os encaminha para uma mesa. Por toda parte, a câmera se move com fluidez entre os clientes e dançarinos, e nós temos um primeiro vislumbre de muitos dos personagens secundários. Amber e Jack sentam-se em uma mesa, a qual a garçonete Rollergirl atende e depois vai embora. Eventualmente a câmera se move lentamente de cima para baixo, de um lado para o outro, para uma tomada de Eddie. Nesse ponto temos o primeiro corte do filme, quando Jack avista Eddie, e a câmera se dirige para o olhar fascinado de Jack. Não há dúvida de que a câmera é a verdadeira estrela aqui, anunciando-se enfaticamente desde o início, capturando o mundo que pretende *documentar*, em um estilo que chama atenção para si mesmo mais do que todos os indivíduos dentro da diegese do filme.

Ao mesmo tempo, Anderson emprega longas tomadas ao longo do filme, uma das duas mais longas, ocorrendo durante a festa de véspera de Ano Novo, quando Little Bill atira em sua esposa; a segunda, no final da penúltima tomada do filme (a que precede a tomada de Eddie na frente do espelho falando sozinho e depois revelando seu pênis para o público ávido do filme). A primeira dessas tomadas mostra Little Bill chegando à festa, entrando na casa e atravessando a multidão de festeiros, procurando sua esposa. A câmera continua num corredor, perdendo Little Bill de vista, que passa atrás de uma parede para a cozinha, apenas para reaparecer e voltar para o corredor, no fim do qual ele abre uma porta para ver sua esposa (fora da câmera), outra vez, transando com alguém. A câmera segue então Little Bill de volta no corredor e fora, para a noite; ele abre a porta do carro, senta-se, pega uma arma e a carrega, e então ele volta para a casa e para o corredor, abre a porta e dispara a arma várias vezes. Finalmente, há um corte para os festeiros assustados, e então outro corte para Little Bill, surgindo em um *close-up* e estourando seus miolos.

A escolha de Anderson por filmar essa cena em uma única tomada, de aproximadamente três minutos – sem cortes, até Little Bill assassinar sua esposa e seu amante e estar prestes a acabar com a própria vida – sugere que a câmera está operando de forma apotropaica, para afastar a ameaça de castração que Little Bill tem representado por toda parte, sendo traído da maneira mais humilhante possível. O trabalho penetrante e virtuoso da câmera de Anderson, com longas tomadas de um homem cujo próprio nome sugere que ele tem um pênis pequeno e está desesperadamente se vingando pelo adultério nos mostra sem dúvida a quem pertence o falo.

A terceira das três tomadas mais longas ocorre no final do filme e, como a cena de abertura, reúne a maioria dos personagens principais do filme. A câmera acompanha Jack Horner enquanto ele assiste a alguns ho-

# D

## Omissão histórica e repressão psíquica em *Boogie Nights* de Paul Thomas Anderson

17. No original, “the foxiest bitch in the whole world”.

mens descarregando o equipamento de um caminhão e, em seguida, se move pela casa, encontrando vários membros da *família* enquanto faz isso; ele vai para o pátio, onde o bebê de Buck está sendo balançado na piscina pelo amigo de Eddie, Reed Rothchild (John C. Reilly). Ele entra na casa, passa por Buck, caminha pelo corredor onde um retrato de Little Bill está pendurado na parede, o mesmo corredor onde Little Bill passou rumo a sua missão para matar a esposa, e vai para o quarto onde Amber se senta em frente a um espelho. Jack a chama de “a puta mais sexy do mundo”<sup>17</sup>. Ele parece estar de volta ao controle de seu império. Aqui, ambos os diretores, o fictício Horner e Paul Thomas Anderson, lamentam o desaparecimento da pornografia de filme como um gênero legítimo; eles se fundem. Os ditames melodramáticos do século XIX são totalmente obedecidos no final, uma vez que a ruptura de uma família inicialmente harmoniosa pelo tumulto é superada, e ela se reúne mais uma vez, com o patriarca branco totalmente no lugar.

Como a maioria das elegias, *Boogie Nights* revela que o sujeito sendo *elegizado* é menos importante do que o que o *elegiza* propriamente. Além disso, como a maioria das elegias, os aspectos negativos ou indesejáveis do sujeito são minimizados ou omitidos, embora eu tenha procurado mostrar que eles voltem para assombrar o texto. Em vez disso, a sentimental conclusão do filme (o filho pródigo retornando, abraçando o *pai*, chorando no colo da *mãe*; o nascimento de um menino em um mundo racialmente harmonioso etc.) fornece o *consolo* de que é feito o típico final da elegia como uma forma poética. Um consolo que, no caso de *Boogie Nights*, contradiz a história e suas agressões ao privilégio sexual hétero-masculino. ■

### REFERÊNCIAS

- BERLANT, L. *The female complaint: the unfinished business of sentimentality in American culture*. Durham: Duke University Press, 2008.
- BERNARDI, D. Interracial joysticks: pornography’s web of racist attractions. In: LEHMAN, P. (Ed.). *Pornography: film and culture*. Nova Iorque: Routledge, 2006. p. 220-243.
- BOOGIE NIGHTS. Direção, roteiro e produção: Paul Thomas Anderson. Los Angeles: New Line Cinema, 1997. (155 min), son., color.
- BRIGHT, S. “Boogie Nights” bummer: how the movie got the porn business all wrong. *Salon*, 25 out. 1997. Disponível em: <[http://www.salon.com/1997/10/25/nc\\_24boogie/](http://www.salon.com/1997/10/25/nc_24boogie/)>. Acesso em: 26 mar. 2013.

- CORNELL, D. (Ed.) *Feminism and pornography*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2000.
- EBERT, R. *Boogie Nights*. 17 out. 1997. Disponível em: <<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19971017/REVIEWS/710170301>>. Acesso em: 26 mar. 2013.
- EDDLESTON, J. Doing the full monty with Dirk and Jane: using the phallus to validate marginalized masculinities. *Journal of Men's Studies*, v. 7, n. 3, p. 337-352, 1999. DOI: <http://dx.doi.org/10.10.3149/jms.0703.337>
- ESCOFFIER, J. *Bigger than life: the history of gay porn cinema from beefcake to hardcore*. Filadélfia: Running Press, 2008.
- ESCOFFIER, J. Gay-for-pay: straight men and the making of gay pornography. *Qualitative Sociology*, v. 26, n. 4, p. 531-555, 2003.
- FREUD, S. Mourning and melancholia. In: \_\_\_\_\_. *The standard edition of the complete psychological works*. Londres: Hogarth Press, 1943-1974. p. 243-258.
- GOSS, B. M. Things like this don't just happen: ideology and Paul Thomas Anderson's Hard Eight, Boogie Nights, and Magnolia. *Journal of Communication Inquiry*, v. 26, n. 2, p. 184-185, 2002. Disponível em: <<http://jci.sagepub.com/26/2/171>>. Acesso em: 26 mar. 2013. DOI: <http://dx.doi.org/10.1177/0196859902026002004>
- GRIFFITHS, R. Porn star. In: GERSTNER, D. A. (Ed.). *Routledge international encyclopedia of queer culture*. Nova Iorque: Routledge, 2006. p. 458-460.
- JUFFER, J. *At home with pornography: women, sex, and everyday life*. Nova Iorque: NYU Press, 1998.
- LASALLE, M. "Boogie" man does the '70s/Mark Wahlberg is a porn star in film that catches spirit of an era. *San Francisco Chronicle*, 17 out. 1997. Disponível em: <<http://www.sfgate.com/movies/article/Boogie-Man-Does-the-70s-Mark-Wahlberg-is-a-2825519.php>>. Acesso em: 26 mar. 2013.
- LEHMAN, P. *Boogie Nights: will the real dirk diggler please stand up?* *Jump Cut*, 1998. Disponível em: <<http://bit.ly/2bdabz8>>. Acesso em: 26 mar. 2013.
- LEVY, E. Review Boogie Nights. *Variety*, 21 set. 1997. Disponível em: <<http://variety.com/1997/film/reviews/boogie-nights-1117329514/>>. Acesso em: 23 maio 2013.
- MCNEIL, L.; OSBORNE, J. *The other Hollywood: the uncensored oral history of the porn film industry*. Nova Iorque: Regan Books, 2005.
- MODLESKI, T. Clint Eastwood and male weepies. *ALH* 22, n. 1, p. 336-358, 2010. DOI: <http://dx.doi.org/10.1093/alh/ajp051>
- PURCELL, N. *Violence and the pornographic imaginary: the politics of sex, gender and aggression in hardcore pornography*. Nova Iorque: Routledge, 2012.

# D

## Omissão histórica e repressão psíquica em *Boogie Nights* de Paul Thomas Anderson

- RABINOWITZ, M. An interview with Paul Thomas Anderson, director of *Boogie Nights*. *Indie Wire*, 31 out. 1997. Disponível em: <<http://bit.ly/2aT8bIF>>. Acesso em: 26 mar. 2013.
- REHLING, N. *Extra-ordinary men: white heterosexual masculinity in contemporary popular cinema*. Lanham: Lexington Books, 2009.
- SARRIS, A. Before videotape killed the artistry of the porno flick. *New York Observer*, 20 out. 1997. Disponível em: <<http://observer.com/1997/10/before-videotape-killed-the-artistry-of-the-porno-flick/>>. Acesso em: 26 mar. 2013.
- SCHIESARI, J. *The gendering of Melancholia: feminism, psychoanalysis and the symbolics of loss in Renaissance Literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.
- SCHLOSSER, E. *Reefer madness: sex, drugs, and cheap labor in the American black market*. Nova Iorque: Houghton Mifflin, 2003.
- SUGAR, J.; NELSON, J. C.; MARGOLD, W. *John Holmes: a life measured in inches*. 2. ed. Albany: Bear Manor Media, 2011.
- TAORMINO, T. et al. *The feminist porn book: the politics of producing pleasure*. Nova Iorque: The Feminist Press, 2012.
- TAYLOR, C. *Boogie Nights*. *Salon*, 27 out. 1997. Disponível em: <<http://www.salon.com/1997/10/17/boogie/>>. Acesso em: 26 mar. 2013.
- VANCE, C. *Pleasure and danger: exploring female sexuality*. Nova Iorque: Routledge, 1984.
- WILLIAMS, L. *Hardcore: power, pleasure, and the “frenzy of the visible”*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Screening sex*. Durham: Duke University Press, 2008.

---

Artigo recebido em 11 de setembro de 2015 e aceito em 29 de março de 2016.