

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

ÉERICA RAMOS SARMET DOS SANTOS

“SIN PORNO NO HAY POSPORNO”:
Corpo, Excesso e Ambivalência na América Latina

Niterói

2015

ÉRICA RAMOS SARMET DOS SANTOS

“SIN PORNO NO HAY POSPORNO”:
Corpo, Excesso e Ambivalência na América Latina

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: Estudos do Cinema e do Audiovisual.

Orientadora Prof^ª. Dr^ª. Mariana Baltar Freire.

Niterói
2015

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

S237 Santos, Érica Ramos Sarmet dos.

“Sin porno no hay posporno”: corpo, excesso e ambivalência
na América Latina / Érica Ramos Sarmet dos Santos. – 2015.

133 f. ; il.

Orientadora: Mariana Baltar Freire.

Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) –
Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e
Comunicação Social, 2015.

Bibliografia: f. 128-133.

1. Pornografia. 2. Arte. 3. Feminismo. 4. América Latina.
I. Freire, Mariana Baltar. II. Universidade Federal Fluminense.
Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 363.47

ÉRICA RAMOS SARMET DOS SANTOS

“SIN PORNO NO HAY POSPORNO”:
Corpo, Excesso e Ambivalência na América Latina

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: Estudos do Cinema e do Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Mariana Baltar Freire (orientadora)
Universidade Federal Fluminense (PPGCOM/UFF)

Prof. Dr. Maurício de Bragança
Universidade Federal Fluminense (PPGCOM/UFF)

Profa. Dra. Ieda Tucherman
Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCOM/UFRJ)

Profa. Dra. Maria Elvira Díaz Benítez
Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAS/MN/UFRJ)

Niterói
2015

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à orientadora, mestre e amiga Mariana Baltar. Mari, não há palavras que deem conta do quanto sou grata por todo o incentivo, dedicação, apoio e carinho que recebi nesses últimos sete anos. Obrigada por todas as aulas transformadoras, por todos os papos, por aguentar minhas paredinhas e por me valorizar, sempre. É um privilégio poder te acompanhar. Sigo com a certeza de que nossa parceria não se finda aqui. Aos professores Maurício de Bragança e Ana Enne, pela ajuda fundamental para a construção desta dissertação; e Paula Sibilia, Ieda Tucherman, Maria Cristina Franco Ferraz, Eliane Beirutti e Denilson Lopes, com quem tive o prazer de ter tido aulas que influenciaram tanto a escrita deste trabalho. À professora Maria Elvira Díaz Benítez por gentilmente ter aceitado participar da banca de defesa. À Susana, por tanto amor e tanto apoio, mas também por todas as trocas e *insights*, pela paciência, por sempre me atender, por se importar com previsões astrológicas por nós duas e por me dar a certeza de que serei salva na iminência de um apocalipse zumbi. Pelo nosso encontro. Agradeço aos meus amigos, todos os que participaram da minha história e os que ainda permanecem no meu campo de visão. Ao Gueko, por construirmos juntos um mundo que é só nosso e só a gente entende. Ao Ramón, por todo companheirismo, amizade e aprendizado desses últimos dois anos. À Nanda Miranda, sempre no meu coração, agradeço por ser essa pessoa tão afetuosa e que se importa tanto. A Bárbara, Michel e Nathalia, para além do afeto de sempre, agradeço especialmente pelas conversas e o apoio que foram fundamentais para o resultado final deste trabalho. A Mira e Capello por serem companheiros de filme, de bar e de vida. Ao amigos do SeuNeyla por serem o SeuNeyla, pelo Jambosana e os momentos lindos na divisa ES-BA. A Bárbara Defanti e Caio Kelly por permanecerem comigo. À Talita, essa pessoa que é todo o dia o dia nacional do agito. Ao Jardim, ao Sasha e seus agregados por me acolherem tão bem nesse lugar tão querido e que vai fazer tanta falta que é o Mórmon. Às isoporzinhas Gyssele, Adriana, Ariel, Yohanan, Aline, Gláucia, Cinha e Lia, pelos encontros com tanto amor, pelas conversas e risadas que me proporcionaram momentos incríveis nesses últimos meses. Que venham muitos isoporzinhos - a revolução será sapatão! À todas as pessoas amadas que tornaram o Latifúndio possível. À Juliana Dorneles, Edgar De Santo, Alejandra Rodriguez e Diego Stickar por gentilmente me enviarem seus filmes. Aos funcionários do PPGCOM e da UFF. À minha família, especialmente meus pais, Alair e Teresa, meus irmãos, Gabriela e Artur, minha avó Therezinha e Lúcia, por todo suporte e amor incondicional, desde o princípio. Aos desenvolvedores do Mendeley. À Buffy e ao Joss Whedon, por me proporcionarem momentos de fuga no furacão desta escrita.

“O corpo não é uma materialidade idêntica a si própria ou meramente fática; é uma materialidade que carrega significado, se nada mais, e a maneira como o carrega é fundamentalmente dramática. Por dramático quero dizer que *o corpo não é apenas matéria, mas uma contínua e incessante materialização de possibilidades*”.

Judith Butler.

“Uma fronteira é uma linha divisória, uma faixa estreita ao longo de uma borda íngreme. Uma fronteira é um local vago e indeterminado criado pelo resíduo emocional de uma fronteira não-natural. É um estado constante de transição. O interdito e o proibido são seus habitantes. *Los atravesados* vivem aqui: o vesgo, o perverso, o queer, o problemático, o vira-lata, o mulato, o mestiço, o meio morto; em suma, aqueles que cruzam, passam por cima, ou perfuram os confins do normal”

Glória Anzaldúa.

RESUMO

Pós-pornografia ou pós-pornô é como se convencionou chamar uma rede de produção cultural ampla e diversa que busca tensionar a pornografia como lugar privilegiado de produção de sentido sobre o corpo, a sexualidade e o desejo. Para a filósofa chilena Alejandra Castillo (2012), a ausência de uma genealogia das práticas artísticas latino-americanas vinculadas ao corpo, principalmente no que diz respeito à arte feminista, faz com que o pós-pornô esteja sendo recebido na América Latina como algo completamente novo, como uma "modernização espanhola" que nos faz sentir defasados e atrasados, quando a arte latino-americana já levantava questionamentos semelhantes nos anos 1950, até mesmo antes. Assim, procuro mostrar como o pós-pornô produzido na América Latina reatualiza um modo de excesso e reinscreve o ativismo queer e feminista a partir de sua relação ambivalente com os saberes e poderes dominantes. Inspirada por teóricos como Jesús Martín-Barbero (1997), Mikhail Bakhtin (2013), Peter Brooks (1995) e Mariana Baltar (2013, 2012), entendo o excesso como um elemento estético e uma matriz cultural que atravessa diversas formas da cultura popular massiva, da arte e da literatura e é pautada pela lógica do exagero, da visualidade, do sensório e do sentimental. Desse modo, esta dissertação tem como objetivo localizar a pós-pornografia latino-americana como parte de uma tradição visual-performática própria, ligada às artes e a cultura popular, que utiliza a pornografia como estratégia de choque e deboche das convenções sociais, sobretudo no que diz respeito às normas de gênero e sexualidade. Essa tradição pode ser identificada nas vanguardas literárias latino-americanas, na reapropriação queer das cabareteiras mexicanas; nos Dzi Croquettes; no Movimento de Arte Pornô; nas performances de Laura De Vison, Márcia X, Pedro Lemebel e Grupo Chaclacayco, e na tradição da arte feminista chicana de reconstruir a imagem da Virgem de Guadalupe a partir de sua ressexualização. Esses e outros exemplos contribuíram no sentido de reforçar, em nossa análise crítica, a tese central de que a subversão política, estética e cultural do pós-pornô reside na negociação com os códigos hegemônicos da cultura.

Palavras-chave: Pornografia; Arte; Excesso; Queer; Feminismo; América Latina.

ABSTRACT

Post-pornography or post-porn regards a wide and diverse network of cultural production that seeks to tension pornography as privileged place of production of meaning about the body, sexuality and desire. For the Chilean philosopher Alejandra Castillo (2012), the absence of a genealogy of Latin American artistic practices linked to the body, especially with regard to feminist art, makes post-porn to be received in Latin America as something completely new, as a "Spanish modernization" that makes us feel outdated and backward, when the Latin American art have raised similar questions in the 1950s, even before. So, in this dissertation I try to show how the post-porn produced in Latin America renews an excess mode and restores the queer and feminist activism from its ambivalent relationship with the dominant forms of knowledge and power. Inspired by theorists such as Jesús Martín-Barbero (1997), Mikhail Bakhtin (2013), Peter Brooks (1995) and Mariana Baltar (2013, 2012), I understand the excess as an aesthetic element and a cultural matrix which crosses various forms of massive popular culture, art and literature and is guided by the logic of exaggeration, of visuality, the sensory and the sentimental. Thus, this work aims to locate Latin American post-pornography as part of its own visual-performative tradition that uses pornography as a shock and debauchery strategy that questions social conventions, especially those regarding gender and sexuality norms. This tradition can be identified in Latin American avant-garde literary, in Brazilians Dzi Croquettes and Movimento de Arte Pornô; in performance artists and groups such as Laura De Vision, Marcia X, Pedro Lemebel and Grupo Chacacayco, and in the tradition of feminist chicana art that rebuilds the image of the Virgin of Guadalupe from a sexual perspective. These and other examples have contributed to strengthen, in our critical analyses, the central thesis that the political, aesthetic and cultural subversion of post-porn lies in the negotiation with the hegemonic codes of culture.

Key Words: Pornography; Art; Excess; Queer; Feminism; Latin America.

SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo I – Pornografia: um campo em disputa	19
1.1 Os Estudos de Pornografia no Brasil e no mundo	19
1.2 A configuração da pornografia como categoria.....	23
1.3 A ressonância carnal da arte e o desejo de real da pornografia	30
1.4 O frenesi do visível.....	38
1.5 As revoltas do corpo sexual nos anos 60 e 70	43
1.6 O “nascimento” do pós-pornô: indústria, feminismo e vanguarda.....	52
Capítulo II – A estética do excesso: pornografia e identidade latino-americana.....	59
2.1 Excesso como rescrita de uma história política.....	69
2.2 A ambivalência do corpo grotesco.....	76
2.3 Pornografia, sexualidades dissidentes e intimidade	82
2.4 O queer na América Latina.....	92
Capítulo III – A blasfêmia como resistência pós-colonial.....	96
3.1 Amor com a cidade: o corpo feminino nas ruas	105
3.2 O sexorcismo de Aily Habibi	111
3.3 O grotesco caliente de La Fulminante	116
Considerações Finais	125
Referências	128

INTRODUÇÃO

Pós-estruturalismo, pós-modernismo, pós-modernidade, pós-colonialismo, pós-feminismo, pós-humano, pós-industrial, pós-pornográfico. Homi Bhabha (2013) nomeia corretamente de “jargão de nossos tempos” a obsessão pelo sufixo “pós” nos meios acadêmicos. Para o autor *pós-colonial*, se esses “termos que apontam insistentemente para o além” têm algum significado produtivo, este não reside no uso que denota sequencialidade (depois do feminismo, depois da colonização) nem o que o denota oposição (anti-modernismo, anti-industrial), mas sim o que incorpora sua energia inquieta e revisionária ao transformarem o presente “em um lugar expandido e ex-cêntrico de experiência e aquisição de poder” (1998, p. 24). Quem se limita a compreender a condição pós-moderna como uma celebração da fragmentação das grandes narrativas não percebe seu sentido mais amplo, que possibilita revisar e reconstruir as condições políticas do presente¹ a partir da consciência de que os limites epistemológicos das ideias etnocêntricas da modernidade são também as *fronteiras* de onde emergem as vozes e histórias dos que caminham pelas margens: mulheres, colonizados, negros, índios, detentores de sexualidades policiadas e outros grupos minoritários (ibidem, p. 24-25).

Não se trata de uma conjuntura na qual prevaleceria a simples proliferação de histórias alternativas dos historicamente excluídos. O que o autor de *O Local da Cultura* coloca é um novo movimento, que vai do particular para o geral, do “material ao metafórico”, que vêm redefinindo os conceitos de cultura nacional, tradição e comunidade. A modernidade eurocêntrica parece já não dar conta dos modos de existência atravessados pela identificação cultural e o afeto político formados a partir de questões relativas à sexualidade, raça, identidade de gênero, aos refugiados, migrantes ou de comunidades formadas a partir de novas referências identitárias muito distantes da ideia tradicional de nação, como as pessoas portadoras do vírus HIV. As “comunidades imaginadas” de Benedict Anderson (1983) vêm perdendo a noção de soberania da cultura nacional e assumindo uma postura mais híbrida, ambígua e transnacional à medida que a própria ideia de cultura está sendo renegociada a partir dessas minorias.

A transição da cultura e das subjetividades construídas a partir de um nacional homogêneo para uma forma mais híbrida, baseada nas articulações sociais da diferença, dá-se em embates culturais que são produzidos performativamente e que desenvolvem entre-lugares

¹ Bhabha utiliza o conceito de “presente” tal como teorizado por Walter Benjamin. Diferentemente da história, que elenca de maneira sequencial, causal e serial o tempo (passado-presente-futuro), para

políticos de identificação e crítica societária, “estratégias de subjetivação - singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade” (BHABHA, 2013, p. 20). Em seu livro, Bhabha cita obras da artista visual Renée Green e do artista performático Guillermo Gomez-Peña como exemplos de uma certa arte pós-colonial que utiliza sua condição fronteiriça (Green como norte-americana e negra, Gomez-Peña como chicano que vive na fronteira entre México e Estados Unidos) para reinscrever o presente e o passado, renovando-os simultaneamente e produzindo uma arte política que carrega em seu discurso e forma sua *ambivalência*. É nesse cenário pós-colonial, ambivalente e fronteiriço que pretendo situar a pós-pornografia produzida na América Latina.

A crítica pós-colonial ganha notoriedade nos anos 1980 a partir de intelectuais provenientes de países do Sul Global radicados na Europa ocidental e nos Estados Unidos, concentrados sobretudo nos estudos literários e culturais. Teóricos como Gayatri Chakrabarty Spivak, Homi Bhabha, Stuart Hall e Edward Said propunham um questionamento da lógica colonial de produção do conhecimento que, sendo historicamente voltada para a modernidade europeia como referencial epistemológico, reproduz um modo de produção colonial do saber que perpetua as relações hierárquicas de poder. O que os estudos pós-coloniais sugerem é, portanto, uma descolonização do discurso, buscando na fronteira e no hibridismo ferramentas de análise críticas tanto do modelo hegemônico do Norte como também de um pensamento político identitário sustentado pelas ideias de essencialismo e nacionalismo.

É importante ressaltar, como faz Luciana Ballestrin (2013), que pensadores pós-coloniais podem ser encontrado na América Latina muito antes da institucionalização do pós-colonialismo na academia. Frantz Fanon, escritor negro nascido na Martinica, é considerado um dos precursores do pensamento pós-colonial, tendo publicado livros seminais como “Pele negra, máscaras brancas” (1952) e “Os condenados da terra” (1961), porém desde o século XIX o problema da colonialidade aparece em diversas formas do pensamento político latino-americano, a exemplo do ensaísmo literário, o marxismo latino-americano, a teoria da dependência e a filosofia da libertação (BALLESTRIN, 2013, p. 91). Nos anos 1980, mulheres chicanas, lésbicas e negras como Glória Anzaldúa, Cherrie Moraga e Patricia Hill Collins irão, a partir de uma perspectiva intersseccional, destacar as diferenças entre mulheres dentro do próprio feminismo, forçando descentramentos no discurso feminista, branco e classe média norte-americano, mas também na antropologia e na sociologia, nos estudos

culturais, pós-coloniais e queer². No entanto, a América Latina só ganhará força na crítica pós-colonial a partir dos anos 1990, com a criação do Grupo Latino-Americano dos Estudos Subalternos e mais tarde com o grupo M/C – Modernidade/Colonialidade, compostos por homens intelectuais latinos em sua maioria radicados nos Estados Unidos, como Aníbal Quijano, Santiago Castro-Gómez e Walter Dignolo, de onde originaria a crítica decolonial³.

Esse rápido apanhado sobre a localização da América Latina nos estudos pós-coloniais é importante para a compreensão de que a ideia de “América Latina” desenvolvida aqui é a de América Latina enquanto processo, um território em constante fluxo, em devir e, principalmente, como um território sensível comum, sendo portanto um termo estratégico para analisar o movimento pós-pornográfico de países como Argentina, Chile, Peru, México, Colômbia e Brasil. Se a questão da representação, outrora tão importante para os movimentos LGBT e feministas vem sendo retrabalhada a partir da perspectiva de negociação, a proposição de pensar uma “América Latina” também insere-se nesse contexto, incluindo no seu entendimento um diálogo Sul-Sul que atravessa os limites geográficos. A desconstrução da América Latina enquanto categoria exclusivamente geopolítica nos auxiliará, portanto, na reflexão sobre os distintos processos de exclusão e reconfiguração do lugar de fala dos sujeitos pós-coloniais latino-americanos, no contexto da produção pós-pornográfica.

Por ser resultante do diálogo entre a indústria pornográfica e o campo da arte, em um momento no qual intensos debates eram travados no interior do feminismo e na esfera pública sobre o papel da pornografia, sua representação do corpo feminino e os direitos das trabalhadoras sexuais, a pós-pornografia já nasce como uma categoria híbrida, que circula nas fronteiras entre o ativismo político, a pornografia e a arte performática. É importante deixar claro que não se trata de reivindicar a censura e proibição da pornografia nos moldes de

² Nas décadas de 1980 e 1990, teóricas norte-americanas como Teresa de Lauretis, Judith Butler e Eve Sedgwick, apoiadas na noção foucaultiana da sexualidade como dispositivo histórico de poder e no método desconstrutivista de Jacques Derrida passaram a formular proposições de uma Teoria Queer. A palavra *queer*, em inglês, significava originalmente estranho, ridículo ou excêntrico, sendo uma forma pejorativa para se referir às pessoas LGBT. Desse modo, a teoria queer busca a desconstrução da polarização entre masculinidade e feminilidade, heterossexualidade e homossexualidade, procurando pensar os sujeitos que estão em ou circulam pelas fronteiras dessas normas e ressignificando a marginalidade historicamente a eles atribuída, de forma que identificações outrora negativas como “sapatas” ou “bichas” se convertem em “lugares de produção de identidades que resistem à normalização, que desconfiam do poder totalitário, das chamadas à ‘universalização’” (PRECIADO, 2011, p. 3). Para a educadora Guacira Lopes Louro, “queer representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressora e perturbadora” (2004, p. 38-39).

³ Para uma discussão mais aprofundada dos estudos pós-coloniais e decoloniais na América Latina, ver BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. Revista Brasileira de Ciência Política, n. 11, p. 89–117, 2013.

correntes do movimento feminista das décadas de 1970 e 1980. O que a pós-pornografia faz é tensionar a pornografia como lugar privilegiado de produção de sentido sobre o corpo, a sexualidade e o desejo. Entre suas estratégias estéticas e narrativas, podemos elencar:

a) a representação de corpos e práticas sexuais historicamente marginalizados ou fetichizados pela pornografia *mainstream*;

b) a alusão e a subversão de certos códigos narrativos clássicos da pornografia comercial tradicional, como os close-ups no pênis e no money-shot, o binômio passividade (feminina) x atividade (masculina), o hiperestímulo pela hipervisualidade e manipulação do som;

c) a recorrência de um excesso performativo que remete às tradições do artifício, da *body art*, da cultura BDSM⁴, do teatro burlesco e do cinema de atrações.

Se para alguns autores a existência pode ser considerada moderna na medida em que passa a separar ordem e caos (BAUMAN,1999), com o intuito de eliminar a ambivalência e tudo que pertence à desordem, que foge às categorizações da razão moderna eurocentrada, que circula por zonas de penumbras, por *fronteiras*, fica mais fácil compreendermos o porque de a pornografia ter se tornado uma categoria em si, apesar de representações do sexo e da sexualidade sempre terem existido. Esse será o percurso inicial do primeiro capítulo: entendendo como os campos da pornografia, da arte e da política articularam-se ao longo da História, poderemos compreender como a pós-pornografia conjuga esses três universos em um único produto cultural.

A ideia de que “outro pornô é possível”, advogada por muitos realizadores e ativistas de pornografias queer e feministas (RIVAS SAN MARTIN, 2011; LLOPIS, 2010; LUST, 2009) busca desvincular a representação do sexo e das sexualidades do regime industrial da produção pornográfica tradicional. No entanto, se vivemos o que alguns autores chamam de “sexualização” ou “pornificação” da cultura, da mídia e da sociedade (Niels Van Doorn, 2011; Attwood, 2007; McNair, 2006), é importante localizarmos o discurso pós-pornográfico como parte disso, e não como algo distante ou oposto a esse momento. Igualmente, não é prudente celebrarmos o seu discurso reverso que vem das margens como algo inteiramente novo, politicamente revolucionário e deslocado do mundo, mas sim como parte de um contexto de proliferação de políticas culturais da diferença, que por sua vez não devem ser entendidas como políticas de inclusão, mas sim nos termos que coloca Stuart Hall (2003):

⁴ Termo que designa as práticas sexuais de Bondage, Disciplina, Dominação, Submissão, Sadismo e Masoquismo.

Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao *mainstream*, nunca foi um espaço tão produtivo quanto é agora, e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes, à ocupação dos de fora. É também o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural. Isso vale não somente para a raça, mas também para outras etnicidades marginalizadas, assim como o feminismo e as políticas sexuais no movimento de gays e lésbicas, como resultado de um novo tipo de política cultural. Não quero sugerir, é obvio, que podemos contrapor à eterna história de nossa própria marginalização uma sensação confortável de vitórias alcançadas — estou cansado dessas duas grandes contranarrativas. Permanecer dentro delas é cair na armadilha da eterna divisão ou/ou, ou vitória total ou total cooptação, o que quase nunca acontece na política cultural, mas com o que os críticos culturais se reconfortam. (HALL, 2003, p. 338)

Uma vez que minha leitura do pós-pornô vai na contramão de um esquema que o opõe à pornografia hegemônica, heteronormativa e comercial, procurei, ao longo desta dissertação, apontar os diversos momentos em que essas formas de representação se tocam. Para isso, trabalhei a partir de dois conceitos chave para entender a pós-pornografia latino-americana: o *excesso* e a *ambivalência*. A partir da teorização de Jesus Martín-Barbero (1997), Mikhail Bakhtin (2013) e Mariana Baltar (2012), entendo o excesso como uma matriz popular cultural pautada pela lógica do exagero, da visualidade, do sensório e do sentimental. Como estratégia estética e matriz cultural, o excesso reúne elementos de uma concepção de mundo originalmente popular e carnavalesca, regida por um sistema de imagens grotescas, excessivas e híbridas que, na América Latina, estão presentes em diversas tradições culturais, entre as quais uma tradição visual-performática de trabalhar a pornografia a partir do choque e do deboche. Assim, nos capítulos II e II, procurei apontar como a pós-pornografia latino-americana resgata e reatualiza essa tradição, desde uma perspectiva queer e feminista que retrabalha os estereótipos de latinidade, sexo e gênero a partir do diálogo crítico com a hegemonia cultural.

De acordo com Homi Bhabha, a fixidez, sendo um signo da diferença cultural, histórica e racial, é fundamental na construção ideológica da alteridade. Sua principal estratégia discursiva é o estereótipo, que se sustenta pelo reconhecimento de algo “já conhecido” e por sua repetição contínua. Trata-se de um conhecimento ambivalente, uma vez que a intervenção no discurso colonial não se dá através de uma rejeição imediata do estereótipo como representação negativa do colonizado, mas sim por meio da compreensão dos processos de subjetivação que são tornados possíveis pelo discurso do estereótipo. Assim, a identidade do sujeito colonizado constituir-se-ia na própria relação com o colonizador, relação essa que seria proveniente de uma ambivalência produtiva, na qual a alteridade é ao

mesmo tempo um objeto de desejo e escárnio, de articulação da fantasia de origem e da identidade colonial. Essa constituição híbrida do sujeito, segundo Bhabha, é uma forma de poder exercida nos “próprios limites da identidade” e no “espírito zombeteiro da máscara e da imagem”, espírito que se evidencia quando nos voltamos para a produção pós-pornográfica latino-americana. Se da identificação ambivalente é possível transformar o *pathos* da confusão cultural em uma estratégia de subversão política (BHABHA, 2013, p. 111), é essa, acredito eu, a eficácia política da pós-pornografia.

O pós-pornô faz parte de um contexto no qual a apropriação das novas tecnologias de mídia pelos sujeitos subalternos vem possibilitando e ampliando uma “revanche sócio-cultural” que ocorre sobretudo na internet, onde vemos configurar-se a construção de uma contra-hegemonia cultural em escala mundial (MARTÍN-BARBERO, 2007, p. 29). A pornografia também se insere nesse contexto, e pessoas trans, lésbicas, bissexuais, negras, gordas e todos os tipos de corpos e desejos que escapam à heterocisnormatividade vem ganhando cada vez mais espaço e visibilidade como produtoras de suas pornificações de si, multiplicando-se em categorias como “pornografia feminista” e “pornografia queer”.

O que então diferencia então a pornografia queer e feminista do pós-pornô, para além da nomenclatura? A pós-pornografia não é um tipo de pornografia queer e feminista? Sim. No entanto, o pornô queer e feminista é hoje um nicho do mercado de pornografia online e alternativa, que mobiliza uma indústria própria movida por nomes como a atriz, diretora e produtora Courtney Trouble e seu projeto *indie porn revolution*, os sites Crash Pad Series, Queer Porn TV e Good Dyke Porn, as diretoras Mireille Miller-Young, Tristan Taormino e Erika Lust, as/os atrizes/atores trans* Dylan Ryan, Jiz Lee, James Darling e Buck Angel e até premiações como o Feminist Porn Awards. Nesse sentido, o “queer” e o “feminismo” foram adequados ao contexto do capitalismo contemporâneo, supersegmentado em nichos de mercado para atender as demandas específicas dos consumidores. Já o pós-pornô aproxima-se mais de uma forma não-comercial de ativismo sexual, procurando questionar a própria lógica industrial que atravessa a produção pornográfica. Ainda assim, os três fazem parte do que Feona Attwood chama de “novas culturas dos gostos sexuais”, nas quais

o rápido crescimento de novas formas de pornografia online e de novos gostos culturais que cresceram em torno delas estão borrando as fronteiras entre a pornografia e outras estéticas, entre as formas comerciais e não-comerciais de sexo, entre consumo e comunidade, entre sexo como

representação e auto-apresentação, recriação e relação” (ATTWOOD, 2007, p. 453)⁵

A pornografia feminista e queer pode ser encontrada sobretudo em sites pornográficos especializados, nos quais os clientes adquirem vídeos e fotos através de assinaturas pagas mensalmente, enquanto as produções pós-pornográficas circulam predominantemente de forma livre e gratuita na internet, em festivais e mostras. Essas diferenças, no entanto, não impedem que esses meios se atravessem e se influenciem mutuamente, a ponto de ser possível encontrarmos um filme dirigido por Courtney Trouble na Muestra Marrana⁶, dedicada à pós-pornografia, indicando que essas vertentes fazem parte de um processo de reflexão mútuo e de um projeto amplo - e por isso mesmo diverso - de questionamento da pornografia comercial tradicional.

Assim como a pós-pornografia, o pornô amador também trabalha de forma independente, com as ferramentas que tem à mão, procurando encenar o próprio corpo e o próprio desejo que, muitas vezes, não encontram respaldo na pornografia comercial tradicional. É evidente que, no cenário atual, o amador tornou-se uma estética em si, repetida e reproduzida exaustiva e massivamente pela grande indústria, porém ainda existem espaços independentes, sites, blogs e fotologs de indivíduos que apenas querem se pornificar e compartilhar seus desejos sem que necessariamente isso implique na adesão a uma lógica de mercado ou à reprodução da heteronormatividade da pornografia tradicional.

Nesse sentido, podemos dizer que pós-pornô distancia-se da pornografia amadora não-comercial principalmente porque sua lógica “Faça-Você-Mesmo” muitas vezes implica em um “Faça-Com-Outros” (MILANO, 2014). Muitos são os filmes, festivais, performances e intervenções urbanas feitos coletivamente. O trabalho colaborativo é o que possibilitou a criação de um circuito próprio no qual essas produções podem circular sem dependerem do mercado ou do circuito de arte, a qual denominei nesta dissertação de “rede pós-pornô”. No caso da América Latina, essa rede organiza-se a partir de acontecimentos semanais (as vídeo-performances, os textos-manifestos, os encontros/festivais) onde seguramente estão presentes debates que circundam as questões de gênero e sexualidade, mas em especial as diferenças

⁵ No original: “The rapid growth of new forms of on line pornography and the taste cultures that grow up around them are blurring the boundaries between porn and other aesthetics, between commercial and non-commercial forms of sex, between consumption and community, and between sex as representation and selfpresentation, recreation and relation” (tradução da autora).

⁶ O curta-metragem “Fuck Talk” (2013), dirigido por Courtney Trouble foi exibido na VI Muestra Marrana, realizada em 2014 em Barcelona.

latino-americanas no que diz respeito às “matrizes” queer e feminista dos Estados Unidos e Europa.

Ao longo dos capítulos II e III, analiso a produção pós-pornográfica de seis países: Chile, Argentina, Colômbia, México, Peru e Brasil, em um total de 7 peças audiovisuais e o conjunto da obra de uma artista, sobretudo seu material audiovisual mas também registros de performance, diferenciação que se fez importante na escolha dos objetos a serem analisados. Por mais que haja uma produção efervescente de performances (entendidas no conceito de *body art*) neste cenário, privilegiei produções cujo material audiovisual não se limitava a registrar de forma estática as apresentações, e sim que utilizavam a câmera como um terceiro corpo em cena, fazendo dela um aparato essencial para a produção da imagem. Os vídeos escolhidos circularam predominantemente em festivais e mostras dedicados ao gênero, ou em festivais de arte, galerias e festivais de filmes pornográficos⁷. No recorte dos filmes, privilegiei os de fácil acesso na internet. Quando não foi o caso, a escolha se deu entre os que mais circularam em festivais pós-pornô latino-americanos nos últimos três anos, pois mesmo não se definindo por esse rótulo, são consumidos como tal. A análise dos objetos aproximou-se da tradição de análise fílmica, na medida em que houve uma preocupação em traçar a relação entre tais imagens e o excesso, a estética do grotesco, os códigos pornográficos e elementos estéticos das vanguardas artísticas, sem deixar de considerar também o contexto de produção e circulação dessas imagens, o que ampliou o escopo da tradição de análise fílmica para uma análise cultural e crítica dos objetos.

Os vídeos foram divididos em 4 categorias: a primeira diz respeito ao excesso como estratégia de rescrita de uma história política que vai se dar pela superdramatização de um passado violento. Nessa, predomina a produção chilena, onde há recorrentes alusões à ditadura militar do país (1973 – 1990). Em *Ideologia*, Felipe Rivas San Martin realiza um “money-shot” em uma fotografia de Salvador Allende. Sua montagem articula imagens de arquivo da ditadura militar chilena com seu depoimento diretamente para a câmera a respeito de suas primeiras experiências sexuais, que narradas em um tom discurso político, misturam-se à história política do Chile. Em *Pós-pornografia e Historia Reciente de la Violencia en Chile*, do coletivo Subporno, a violência é o tema central. O vídeo faz uma analogia entre o BDSM e a violência das sessões de tortura na ditadura militar chilena, ressignificando-a não só pela subversão das práticas de tortura, agora utilizadas em um contexto sexual, mas

⁷ Alguns artistas disponibilizam os vídeos para serem assistidos de graça online, muitas vezes utilizando-se de plataformas comuns para o compartilhamento de filmes pornô tradicionais (Xvideos, Redtube), enquanto outros disponibilizaram links de acesso restrito por meio de senha que, por esse motivo, os fazem circular apenas dentro da rede pós-pornográfica.

também pela reutilização de um espaço na universidade conhecido como centro de tortura dos jovens universitários durante a ditadura de Augusto Pinochet.

A segunda categoria diz respeito ao questionamento das divisões binárias de gênero a partir de uma estética do grotesco que trabalha a ambivalência do corpo. O filme analisado é *Sucktion 014*, dirigido pelo performer peruano Héctor Acuña, que interpreta a drag Frau Diamanda. Em seus trabalhos, o excesso reside sobretudo na monstrosidade do corpo um que excede as fronteiras do gênero e de sua suposta materialidade. Na terceira categoria, temos os filmes *Menstruantes*, realizado pelas mexicanas Joyce Jandette e Alejandra Rodriguez, e os argentinos *Amoramor* e *Juntitos*, dirigidos por Edgar De Santo e Diego Stickar, respectivamente. Cada um desses filmes realiza, à sua maneira, um diálogo explícito com os códigos da pornografia tradicional, retrabalhados a partir de uma retórica da intimidade e do afeto.

A última e mais extensa categoria diz respeito às obras que têm na blasfêmia uma estratégia política e estética de questionamento da moral sexual cristã latino-americana. No curta-metragem *Amor com a cidade*, do coletivo brasileiro Pornô Clown, uma mulher caminha de madrugada pelas cidades de São Paulo e Porto Alegre fazendo sexo com a arquitetura urbana, o que suscita questões sobre o público e o privado, marginalidade, gênero, raça e classe nas grandes cidades. Em *El sexorcismo de Aily Habibi* (Argentina/Brasil), realizado por Aily Habibi e Taís Lobo, Aily Habibi realiza uma performance direcionada à câmera, dialogando diretamente com o espectador enquanto dedica masturbações às freiras do colégio católico em que cresceu, trazendo-nos para uma reflexão mais ampla sobre religião e sexualidade na América Latina. Por fim, analiso a narrativa de *La Fulminante*, personagem criada pela artista e militante colombiana Nadia Granados, que trabalha com um universo estético-sensorial ligado à pornografia e ao imaginário sexual da mulher latino-americana, mas também à cultura popular e às tecnologias para produzir performances audiovisuais sobre os sujeitos contemporâneos e suas relações com o corpo, o trabalho, o gênero, a sexualidade, o público e o privado. A proposta de *La Fulminante* destaca-se por trabalhar os distintos universos do grotesco, do riso, da violência, da pornografia, da arte, do feminismo e da militância, utilizando as novas tecnologias de mídia (*streaming*, plataformas de exibição de vídeos, redes sociais) para produzir performances que falam diretamente ao espectador sobre diversos assuntos que circundam a questão corpo (feminino, sexual, social e/ou político).

Se para alguns o pós-pornô não teria mais o objetivo de “acionar o mecanismo de produção de prazer, mas interrogá-lo, questioná-lo” (PRECIADO, 2010), a experiência pós-pornográfica latino-americana nos diz que o questionamento do mecanismo de produção de

prazer passa, estratégia e politicamente, pela negociação com os códigos hegemônicos da pornografia tradicional para, assim, subverte-los. Afinal, como afirma Laura Milano no livro *Usina Posporno*, “sin porno no hay posporno” (2014, p. 21).

Por esta introdução, fica evidente que os estudos culturais e pós-coloniais têm uma grande importância na construção desta pesquisa e na minha formação crítica, em especial Homi Bhabha⁸. Ainda inspirada por ele, gostaria de encaminhar o leitor para as páginas que se seguem com uma reflexão sobre a função política da teoria. Como nos fala Bhabha no capítulo I de *O local da cultura*, e como sabem os que vivem a experiência cotidiana da academia, há uma pressuposição de que a teoria seria uma linguagem de elite restrita aos privilegiados social, econômica e culturalmente, pressuposição que ignora a dimensão política da teoria e o fato de que teoria e prática influenciam-se mutuamente, pois ambas só são inteligíveis na medida em que se reconhecem. As tensões e ambivalências que marcam o lugar de fala da teoria, a postura de uma autoridade antagônica (do poder/ e ou conhecimento) a qual ela assume é na verdade uma tentativa simultânea, em um gesto duplamente inscrito, de subverter e substituir (BHABHA, 2013, p. 52). Ao longo deste trabalho, não tive a pretensão, portanto, de dar conta da verdade da pós-pornografia, de nomear o que é ou não pós-pornográfico, mas sim de oferecer a força política da escrita como matriz produtiva para definir o social e o tornar disponível como objeto da e para a ação (idem), incluindo-me no que acredito ser um extenso projeto pós-colonial de questionamento e reflexão sobre a pornografia, ainda em curso.

⁸ Agradeço imensamente à professora Ana Enne por ter me instigado a perseguir esse caminho teórico.

CAPÍTULO I - PORNOGRAFIA: UM CAMPO EM DISPUTA

Neste capítulo, veremos como arte, pornografia e política são três dimensões intertextuais que convergem no que se convencionou denominar de “pós-pornô”. A importância de se fazer esse caminho é mostrar como a pós-pornografia, ainda que requalificada em um contexto de celebração acadêmica e ativista dos estudos queer e feministas, não é inteiramente nova na história das políticas e das representações das minorias sexuais. O diálogo entre pornografia, política e arte sempre existiu, sendo por vezes utilizado para controlar e regular o corpo social e político, mas também como linha de fuga dos engessamentos que encerram pensamentos, objetos e modos de vida em categorias fechadas. Seguindo a proposta de Ara Osterweil (2004), ao invés de sacralizar o pornográfico na tentativa de legitimá-lo por meio da sua associação com a arte, parece mais produtivo considerarmos que até mesmo trabalhos tidos como do mais “alto nível” de arte partilham de um imaginário pornográfico sensível. O mesmo objeto pode participar de múltiplas histórias, gêneros artísticos, formas e tradições culturais distintas, e foi essa trajetória que tentei traçar neste primeiro capítulo.

1.1. Os Estudos de Pornografia no Brasil e no mundo

O mercado pornográfico nunca foi tão segmentado, múltiplo e diverso como agora. A pornografia está presente em milhares de portais, sobretudo os de conteúdo autogerado pelos usuários, como XVideos, YouPorn e Pornhub; em canais de TV a cabo exclusivos para conteúdo sexual; blogs pessoais; microblogs; sites de *streaming* ao vivo; sites pagos por meio de assinaturas mensais e redes sociais dedicadas a práticas sexuais, sem deixarmos de lado as revistas e vídeos vendidos em bancas de jornais, sexshops e videolocadoras. As *pornstars*, sobretudo norte-americanas, possuem uma fama considerável na mídia *mainstream* e exercem suas funções de agentes da indústria pornográfica para além do circuito, protagonizando filmes comerciais, documentários sobre suas vidas, escrevendo para jornais e revistas, lançando livros, fazendo presença em festas, dando palestras, etc. Niels Van Doorn (2010) elenca três fenômenos separados e interligados que ocorrem na mídia e sociedade contemporâneas que são importantes para compreendermos esse contexto de hiperconsumo, super segmentação e produção de conteúdo pornográfico:

1 - A “sexualização da cultura” ou “pornificação do *mainstream*” (ATTWOOD, 2007; MCNAIR, 2006), onde a cultura popular, sobretudo o cinema e a publicidade, flertam com convenções estilísticas da pornografia, em um processo amplo de adesão da pornografia pelo *mainstream* na última década;

2 - A preocupação excessiva com o mundano e a vida cotidiana das “pessoas comuns”, que levou ao sucesso dos reality shows e a fetichização das experiências “reais” e “autênticas”, partes integrantes de uma cultura confessional que convida os sujeitos a divulgarem suas informações pessoais e “verdadeiras”, o que abrange, logicamente, também as confissões sexuais;

3 - O desenvolvimento de tecnologias de mídia e a promessa de revitalização da cultura participativa por meio da transferência do poder dos conglomerados de mídia às pessoas, no qual a superexposição da intimidade reatualiza, de certo modo, o lema do “pessoal é político” a partir da lógica “Broadcast yourself”. Van Doorn argumenta que esses três fatores convergem-se sobretudo em sites pornográficos de conteúdo auto-gerado, como o YouPorn.com, seu estudo de caso, no qual a realidade é o próprio espetáculo quando se considera o sucesso dos vídeos pornôs amadores (*amateur porn*) no site.

Essa proliferação do pornográfico na sociedade do hiperconsumo é condizente com o modo como as sociedades “ocidentais” historicamente lidaram com o sexo e a sexualidade. Em “Não ao Sexo-Rei” (1979), Foucault explica que quis enfatizar dois pontos importantes com o primeiro volume de *A História da Sexualidade*: que o “esclarecimento” da sexualidade, o “entendimento” médico-científico e psicológico-social do sexo não ocorreu só nos discursos, mas na própria materialidade das instituições e das práticas; e que a história da sexualidade não é uma história de repressão. Ainda que práticas e legislações repressoras sempre tenham existido e tenham sido numerosas e fortes, fazem parte de um sistema complexo no qual também há uma série de incitações ao sexo, de mecanismos positivos que valorizam e estimulam o falar sobre o sexo, levando as sociedades ocidentais modernas à uma busca incessante pela verdade escondida do sexo - como se, descobrindo a realidade da nossa própria sexualidade, saberíamos enfim quem somos e o que nos constitui enquanto sujeitos. Ainda assim, usualmente, os debates acerca da sexualidade e, principalmente, da pornografia acabam polarizando-se nos eixos da “repressão” e da “liberação”, um que vê o sexo como a fonte de todos os problemas, e outro que entende a libertação sexual como a única solução. De acordo com Linda Williams (1989), ambos os lados “fazem tão parte da compulsão de falar sobre uma “verdade” sexual essencial e evidente por si mesma quanto a própria pornografia” (p. 14). A autora enfatiza que, entre as feministas, somente as feministas anti-

censura ou pró-sexo propuseram-se a discutir o significado dessas verdades e se recusaram a aceitá-las como evidentes. Ela cita as editoras de uma antologia sobre políticas sexuais publicada em 1983, *Powers of Desire*, para quem

(...) falar constante sobre sexo não necessariamente faz avançar a causa da liberdade sexual; mas, ao mesmo tempo, feministas não podem não falar sobre sexo pela simples razão que, até bem recentemente, quase todos os discursos sexuais dos escritos de Denis Diderot ao filme hard-core têm sido ditos por homens para outros homens (SNITOW et al. apud WILLIAMS, 1989, p. 15)

No meio acadêmico, o campo dos estudos sobre pornografia acompanha esse movimento e vem ampliando-se cada vez mais, sobretudo em função de um interesse e uma produção crescente por parte de teóricas feministas. De um número limitado de acadêmicos que se debruçaram sobre o assunto no final da década de 1980 e começo da década de 1990, como Linda Williams (1989), Walter Kendrick (1986), Richard Dyer (1993), Laura Kipnis (1996) e Brian McNair (1996), no início do século XXI assistimos a configuração dos *Porn Studies* em um campo de estudos próprio, articulado sobretudo em dois pólos principais, relativos às questões culturais e os efeitos da mídia (PAASONEN, 2014). O foco de grande parte dos trabalhos é o modo como a pornografia dá forma à representação de categorias sociais de gênero, raça e classe, fazendo com que grande parte das pesquisas concentrem-se nas áreas das ciências humanas. Na direção de uma maior institucionalização do campo, em 2014 foi lançada a primeira revista acadêmica dedicada aos estudos de pornografia, *Porn Studies*, editada por Feona Attwood e Clarissa Smith. A revista reúne artigos de nomes já consagrados no meio acadêmico, como Linda Williams, Pamela Church Gibson, Brian McNair, Susanna Paasonen e Feona Attwood e de mulheres que trabalham na indústria pornográfica, onde atuam tanto como atrizes (Madison Young, Stoya, Courtney Trouble), e/ou como produtoras e diretoras (Courtney Trouble, Tristan Taormino).

A maioria esmagadora das pesquisas sobre pornografia concentra-se nos Estados Unidos e na Europa, salvo alguma exceções⁹. No Brasil, as pesquisas acadêmicas dedicadas ao assunto foram durante muito tempo esparsas, de forma que podemos citar o livro *O olhar pornô* (1996), de Nuno César Abreu e o mais sucinto *O que é pornografia?* (1984) de Eliane Robert Moraes como figuras inaugurais do interesse acadêmico brasileiro pela pornografia. Mais recentemente, pesquisadores como Maria Elvira-Díaz Benítez (2010; 2012), Jorge Leite

⁹ Nas três primeiras edições da revista *Porn Studies*, é notório o crescimento dos estudos de pornografia em países fora do eixo Europa-EUA, como Austrália, Japão e China.

Jr (2006) e Mariana Baltar (2011a; 2011b; 2013) começaram a dar forma ao que poderíamos denominar um campo de estudos de pornografia no Brasil. Ainda que esses três autores sejam os que há mais tempo mantêm pesquisas extensas dedicadas à pornografia, temos hoje no país mais de trinta pesquisadores¹⁰ cujos trabalhos distribuem-se em diversas áreas acadêmicas, sobretudo Comunicação, Antropologia, História, Literatura e Psicologia¹¹. Dentre os que vem construindo uma certa trajetória acadêmica nos estudos de pornografia, estão sobretudo jovens pesquisadores como Nayara Barretto, Carolina Ribeiro Pátaro, Larissa Costa Duarte, Taís Lobo, Luciene Galvão Viana, Carolina Parreiras Silva, José Ramón Díaz Benítez, grupo no qual me incluo.

No artigo “Between meaning and mattering: on affect and porn studies” (2014), Susanna Paasonen investiga a ideia de uma virada afetiva nos estudos de pornografia, acompanhando o que alguns autores indicaram e já mapearam como uma Virada Afetiva (*Affective Turn*) no campo das humanidades de modo geral. Segundo Paasonen, a preocupação excessiva com a questão da representação, sobretudo no que diz respeito à teorização feminista não daria conta da complexidade desse rizoma cultural que é a pornografia. Isso não significa que estereótipos sexistas, racistas e classicistas não existam nesses produtos, mas sim que o esgotamento de tal visão acadêmica é um indício da necessidade de uma nova perspectiva que explore essas dinâmicas de representação como “os próprios blocos formadores da pornografia como um gênero” e que se dedique a teorias mais complexas acerca das imagens e de suas potências. Paasonen sugere uma perspectiva analítica para trabalhar com o conceito de afeto nos estudos de pornografia que seja capaz de dar conta da força que ela possui em nos mover de modos “corporizados e imprevisíveis”, perspectiva que não viria de pressupostos fixos sobre o que é a pornografia, o que ela faz ou o que pode fazer. Esse trabalho envolveria conceituar a pornografia como “um termo guarda-chuva para diferentes estéticas, práticas de trabalho, preocupações éticas e trocas monetárias,

¹⁰ O mapeamento da produção acadêmica brasileira dedicada à pornografia vem sendo feito por mim e por outros integrantes do NEX!!! – Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais, grupo de estudos vinculado ao PPGCOM/UFF. Ainda em andamento, o levantamento dos dados referentes à produção acadêmica brasileira com a temática da pornografia é parte de uma pesquisa mais ampla dedicada à pornografia no Brasil, realizada no âmbito do grupo de estudos sob coordenação da prof^a Dr^a Mariana Baltar.

¹¹ Em nossa pesquisa consideramos mais diretamente os estudos de pornografia, porém entendemos que há uma “zona cinzenta” conexa que possui uma tradição mais ampla, especialmente no campo da antropologia, dedicada aos estudos das sexualidades. Ainda que alguns desses trabalhos acabem por vezes mencionando um recorte ou objeto mais diretamente vinculado ao pornográfico, este não é o foco, o que os exclui de nosso *corpus bibliográfico*.

em vez de uma entidade singular, um símbolo cultural ou um sintoma social que pode ser visto como positivo ou negativo” (PAASONEN, 2014, p. 140).

Desse modo, pensar a pornografia limitando-se a encará-la como uma categoria ou um gênero específico não nos interessa, pois o engessamento das classificações não nos permitiria enxergar a complexidade de sua dimensão simbólica, cultural, estética e política, da extensa iconografia a ela associada e das diversas disputas discursivas que atravessam sua história. Só expandindo nosso entendimento do que é a pornografia é que poderemos começar a discutir o conceito de pós-pornografia, de onde ele surge, o que ele implica e no que se constituem suas práticas. Se pensarmos o campo dos *Estudos de Pornografia* hoje, ele é justamente a ampliação da visão sobre a pornografia como algo maior do que um simples gênero audiovisual ou literário, sendo portanto um momento propício para o surgimento de pesquisas que tenham o pós-pornô como objeto de estudo.

1.2 A configuração da pornografia como categoria

Ao longo da modernidade, a racionalidade instrumental ergueu-se como modo dominante de perceber e construir o mundo, instituindo modos sistemáticos de organizar e classificar as coisas. Assim, o termo “pornografia” surge como uma categoria específica a partir de duas origens: a pornografia como problema de higiene pública e a pornografia como a expressão de assuntos obscenos na literatura e na arte. Ainda que não tenham sido poucas as tentativas de classificar, regular e censurar a pornografia ao longo da história, até hoje continuamos obcecados em determinar se uma performance é pornográfica ou artística, imoral ou política, adequada ou inadequada para espaços públicos¹². Essas disputas discursivas em torno do pornográfico são possíveis porque nossa cultura ainda opera em uma lógica que distingue e hierarquiza arte e pornografia como formas de representação do corpo nu.

Tal qual a pornografia, a pintura e a escultura também já foram tomadas por formas inferiores da cultura e indignas de serem reconhecidas como produtoras de conhecimento por

¹² Refiro-me aqui ao episódio conhecido como a performance “Xerecas Satânicas”, realizada no campus de Rio das Ostras da Universidade Federal Fluminense, em maio de 2014. Em um evento promovido por alunos do curso de Produção Cultural, inseridos na programação de uma disciplina cujo tema era “Corpo e resistência”, um grupo de pornoterroristas associadas ao coletivo Coiote realizou uma performance que consistia na costura da vagina de uma das participantes – alusão sadiana à prática primeiramente descrita em “A Filosofia na Alcova”. Na semana seguinte, a performance foi noticiada em diversos jornais brasileiros como um “ritual satânico” regado a orgias e álcool que teria acontecido nas dependências da universidade, levando a mesma a abrir um inquérito para investigar os docentes envolvidos.

fazerem um chamado aos sentidos, um convite às sensações do espectador. No livro *Art/Porn* (2009), Kelly Denis argumenta que a distinção entre arte e pornografia baseia-se em uma antítese muito mais antiga entre o *olhar* e o *toque*, cujas origens remeteriam à tradição metafísica da filosofia Ocidental, iniciada por Platão, que separa corpo e mente e privilegia esta última em detrimento do primeiro¹³. Dessa forma, podemos afirmar que a divisão entre mente e corpo direcionou as origens do baixo estatuto cultural da pornografia, e que arte e pornografia possuem trajetórias histórico-políticas que não só se cruzam mas que produzem de fato uma a outra. Não pretendo argumentar aqui a favor de uma legitimação cultural da pornografia que viria de uma suposta tradição estética que remonta à alta cultura das belas artes ou da literatura. O que desejo é apontar como os campos da arte, da pornografia e da política são historicamente atravessados por dinâmicas dialógicas fundamentais para compreendermos as disputas discursivas nas quais a pornografia estaria envolvida desde a modernidade e que permanecem na cultura contemporânea, sobretudo quando nos confrontamos com os vídeos pós-pornográficos, as ações pornoterroristas e até mesmo com a vigilância e regulação constante dos corpos sexuados na internet, sobretudo nas redes sociais e em dispositivos móveis.

Este capítulo, portanto, é um passo importante para entendermos melhor adiante a pós-pornografia latino-americana, seu regime estético e modos de manifestação, que já circulam nos meios de comunicação (e assim são percebidos por alguns de seus agentes) como algo inteiramente “novo”¹⁴, “revolucionário”¹⁵, “vanguardista” mas que, reitero, pertencem a uma tradição estética-política que em diversos momentos na história da humanidade fez com que sexo, arte e ativismo convergissem em uma única força produtiva. Procurando afastar-me de uma interpretação do pós-pornô como mais uma forma de “representação do erotismo com intencionalidade crítica”¹⁶, prefiro abordá-lo como produto do regime estético das artes de que fala Jacques Rancière. O regime estético das artes seria o equivalente, para o autor, ao modernismo, o qual não teria se iniciado com rupturas artísticas, mas sim com a reinterpretção do que já foi feito na arte e, neste caso, na pornografia e na militância das

¹³ Platão inicia a tradição dicotômica, entendendo a alma como um “guia” do corpo, influenciando assim a filosofia de Descartes no século XVII, que irá propor a separação entre mente e corpo. É válido ressaltar que, na história, outros filósofos desafiaram esse postulado, como Espinosa que, também no século XVII, propunha que corpo e mente seriam uma coisa só.

¹⁴ ‘Posporno, una nueva forma de hacer política’. Em: <http://goo.gl/hbGpq2>. Acesso em 12/07/2014.

¹⁵ ‘Pornotopias’. Em: <http://goo.gl/42fFLw>. Acesso em 12/07/2014.

¹⁶ ‘Arte posporno: mostrar el erotismo con sentido crítico’. Em: <http://goo.gl/tAEsfW>. Acesso em 12/07/2014.

minorias sociais e sexuais, uma vez que o pós-pornô é parte desse “novo regime de relação com o antigo” (2009, p. 36).

Em *A História da Sexualidade – A vontade de saber* (2013/1976), Foucault distingue dois modos de produzir e organizar o conhecimento sobre a sexualidade: a *ars erotica*, que se desenvolveu em culturas antigas e predominantemente não-ocidentais, e a *scientia sexualis*, desenvolvida sobretudo a partir do século XIX nas sociedades ocidentais modernas¹⁷. Na *ars erotica*, a sexualidade é organizada a partir do prazer, que é reconhecido como prática e experiência apreendidas de forma cumulativa, iniciadas por um mestre, que ensina ao discípulo os segredos do saber sobre o sexo e domínio sobre o próprio corpo. Já a *scientia sexualis* organizou-se a partir de uma lógica um tanto quanto distinta da iniciação: a da confissão. Segundo Foucault, desde a Idade Média as sociedades ocidentais europeias fizeram da confissão um dos rituais mais importantes dos quais se espera a produção de verdade. Da penitência cristã, as técnicas de confissão desenvolveram-se na justiça criminal, nos consultórios médicos, nas salas de aula, nos romances autobiográficos e nos livros científicos que catalogavam “perversões”, ligando o ato simbólico da confissão individual - outrora registro de culpa, pecado ou transgressão - à produção da verdade sobre o sexo, sobretudo a partir do século XIX, quando a confissão une-se a um projeto de discurso científico e passa a organizar a sexualidade em um regimento de normal e patológico.

Foucault refuta a hipótese repressiva de que as sociedades ocidentais, a partir do século XVII, teriam iniciado um regime de repressão do sexo por motivos econômicos, no qual é proibido falar sobre sexo e as formas de práticas sexuais desviantes do modelo da família burguesa. O que o autor mostra é que houve uma proliferação de discursos sobre o sexo, uma incitação à produção de discursos que organizavam o poder-saber sobre a sexualidade a partir do “prazer da verdade do prazer” (2013, p. 81) e que configuram a sexualidade como dispositivo histórico de poder. Não significa, portanto, que experienciamos um processo de negação e/ou exclusão das sexualidades “desviantes”, mas sim de produção e disseminação, de sua criação como categorias discursivas, semeadas no real e incorporadas ao indivíduo. Dessa forma, no século XIX proliferam-se categorias como “homossexualidade”, “sadismo”, “masoquismo” e uma série de outras “perversões sexuais” que foram reafirmadas e reenquadradas pela medicina, a psiquiatria e a pornografia, multiplicando as relações de poder entre o sexo e o prazer. Antes da *scientia sexualis*, no entanto, a pornografia sequer

¹⁷ Apesar das diferenças, nem na construção da arte erótica nem na construção da ciência sexual as mulheres foram reconhecidas como sujeitos da arte sexual ou de seu conhecimento, conforme ressalta Williams (1989).

existia como uma categoria independente e distinta de literatura, representação visual ou gênero cinematográfico.

Na contemporaneidade, predomina no senso comum a noção de que o conceito de pornografia equivale a imagens de corpos nus e/ou atos sexuais explícitos que possuem ou não o objetivo de excitar o espectador, e um segundo uso, coloquial, que associa o pornográfico à uma questão moral, fazendo com que sejam pornográficos problemas como a corrupção, o roubo e a pobreza. Mas o que hoje consideramos pornográfico nem sempre foi entendido nesses termos. Em *A Invenção da Pornografia* (1999), Lynn Hunt aponta que na Europa, entre os séculos XVI e XVIII, panfletos pornográficos eram um meio de utilizar o sexo para chocar e criticar as autoridades políticas e religiosas. A literatura pornográfica libertina, como parte de uma cultura mais ampla que diz respeito a um modo de pensar e agir desenvolvido entre séculos XVI e XVIII, coincide com o surgimento de novas correntes culturais e políticas europeias que ameaçavam a hegemonia da tradição sacra. Esses movimentos de resistência desafiavam a ortodoxia barroca e criavam modelos alternativos que embebiavam a cultura popular da época com ideias como o laicismo, a ironia moral e a subversão política e religiosa (MORAES, 2006). Segundo Hunt, da Idade Média ao século XVII, o controle dos trabalhos manuscritos e impressos no velho continente foi feito em nome da religião e da política, confirmando que as leis que procuravam regular a obscenidade a partir de uma ideia de “decência” só foram ser formuladas no século XIX.

Com a massificação da imprensa, a pornografia literária e visual começaria a se popularizar e construir-se como categoria, mas continuaria restrita à aristocracia intelectual até a Revolução Francesa, quando foi difundida entre artesãos e a classe média baixa na França e na Inglaterra. Como o processo para tornar-se uma categoria independente acompanhou a formação da modernidade, durante muito tempo a pornografia circulou em zonas ambíguas de indefinição. Segundo Robert Darnton (1998), no Antigo Regime os livros que ameaçavam a Igreja, o Estado ou a boa moral foram proibidos e classificados sob a mesma alcunha de "livros filosóficos", independentemente se tratavam-se de panfletos políticos, escritas filosóficas ou histórias pornográficas. Alguns teóricos defendem que após a Revolução Francesa o cunho político da pornografia praticamente se extinguiu, de modo que a literatura pornográfica concentrou-se em almejar exclusivamente a excitação sexual geradora de lucro. Contudo, se a história da pornografia é uma história política (KENDRICK, 1986), é também porque a estética pornográfica é fundamentalmente política, devido sobretudo à sua potência transgressora.

Os esforços para classificar, regular e coibir a pornografia contribuíram, ironicamente, para a sua definição. Desde o final do século XVIII e início do século XIX ocorreram sucessivos embates jurídico-sociais na Europa e nos Estados Unidos para tentar delimitar o que era o obsceno¹⁸. Governantes, juristas e cidadãos que se preocupavam com a classificação dos objetos relacionados ao universo do corpo e da sexualidade viam no esclarecimento dessa questão a resolução de uma preocupação social e moral urgente. Anthony J. Comstock é conhecido por ser o proponente de uma lei federal norte-americana, datada de 1873, que suprimia o comércio a circulação de material “obsceno, indecente ou lascivo”. Inspetor e agente especial dos Correios estadunidenses, Comstock foi também o fundador da Sociedade Nova-Iorquina de Supressão do Vício, instituição dedicada a supervisionar a “moralidade pública” da época. O conceito de obsceno da “Lei Comstock”, sendo bastante amplo, restringiu consideravelmente a publicação, a comercialização e a troca de obras de arte, romances, fotografias, cartões-postais, panfletos políticos e documentos médico-científicos que abordavam a prevenção de doenças sexualmente transmissíveis ou métodos contraceptivos (WILLIAMS, 1989; KENDRICK, 1986).

Para determinar o que era ou não obsceno – e nesse sentido, pornográfico, uma vez que não havia distinção entre ambos - a justiça norte-americana utilizava um teste que havia sido criado alguns anos antes no Reino Unido, o Teste Hicklin. Em 1857, entrou em vigor no Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda o *Ato sobre Publicações Obscenas*, também conhecido como *Ato de Lord Campbell*, que proibia amplamente pela primeira vez¹⁹ naquele território a venda de material de conteúdo considerado obsceno. Como o Ato em si não definia o conceito de obscenidade, dificultando os julgamentos, a partir de 1868 a corte britânica passou a utilizar o Teste Hicklin, para o qual “obsceno” era todo o material que

¹⁸ É importante ressaltar que, devido a ausência de uma bibliografia mais densa acerca da história da pornografia na América Latina, a parte deste capítulo dedicada às tentativas de legislar e definir o pornográfico concentra-se na experiência sobretudo norte-americana e inglesa, porém é certo que tais esforços também ocorreram em outros países.

¹⁹ Apesar de ter sido a primeira legislação a proibir efetivamente a produção e circulação de material obsceno, o *Obscene Publications Act* não foi a primeira incursão do governo britânico nesse campo. Segundo Bartee e Fleetwood (1992), no final do século XVIII e início do século XIX, houve pequenos processos envolvendo “difamação obscena”. Em 1792, o *Libel Act* deu ao júri inglês ao invés do juiz o direito de determinar culpa ou inocência em casos de difamação obscena, e os mandados de busca para material obsceno em residências foram considerados ilegais. A descentralização do poder de classificar o pornográfico e a impossibilidade de ser vítima de batidas policiais fez com que a publicação de livros e panfletos pornográficos crescesse consideravelmente na Inglaterra, para serem logo respondidas com a fundação da Sociedade pela Supressão do Vício (1802), que conseguiu levar adiante entre trinta e quarenta processos relacionados à posse de material obsceno. A primeira medida oficial legal para tentar controlar a pornografia na Inglaterra foi o *Customs Consolidation Act* (1853), que proibia a importação de impressões consideradas indecentes ou obscenas, o que incluía pinturas, livros, panfletos, cartões, litografia e artigos. (p. 63-64).

possuísse “tendência a depravar e corromper aqueles cujas mentes estão abertas para influências imorais”. Essa tendência poderia manifestar-se de três maneiras: em publicações que estimulassem pensamentos “impuros”, que encorajassem ações “impuras” ou que corroessem os padrões vigentes da moral pública (BARTEE; FLEETWOOD, 1992). Bastava que um juiz ou júri acreditasse que esse fosse o objetivo do material de posse do réu para que ele fosse condenado e o material, queimado ou destruído.

Diversos documentos demonstram que as tentativas de definir o obsceno existem desde muito antes na história, não sendo portanto uma preocupação exclusiva da modernidade. Segundo o sexólogo Havellock Ellis, a palavra “obsceno” deriva da união do latim *scena* com o prefixo de oposição *ob*, ou seja, aquilo que está fora de cena, escondido da vida cotidiana (ELLIS apud ABREU, 1996, p. 18). Conceito que se funda na disposição ambígua e ambivalente do “fora de cena/dentro de cena”, significa dar a ver aquilo que não deve ser visto, pôr em cena o que deveria ser resguardado do olhar público. Ao voltarmos nossos olhos para a Era Pré-Pornográfica²⁰, veremos que a noção de obsceno sempre existiu, pois todas as culturas e civilizações, até mesmo as mais antigas, “distinguiam classes de atos e objetos de acordo a uma certa oposição entre público e privado, próprio contra impróprio ou limpo contra sujo” (KENDRICK, 1996, p. 33). Apesar dos esforços por vezes contíguos da racionalidade científica, de defensores da moral pública, organizações religiosas, do feminismo abolicionista e da sociedade de mercado, até os dias de hoje a pornografia circula em uma área cinzenta de indefinição, ambiguidade e ambivalência.

No *continuum* da busca por sua definição, a representação do erótico foi em repetidos momentos associada, equiparada ou mesmo entendida como imoral, maléfica, impura ou equivalente à própria sujeira em si. Segundo a antropóloga Mary Douglas (1991), a noção de impureza é anterior às concepções de patogénia e higiene do século XIX e, portanto, também anterior à noção de pornografia. De acordo com a autora, a impureza implica a transgressão de uma determinada ordem, que varia de cultura para cultura e não necessariamente corresponde a um determinado código moral.

(...) as nossas ideias sobre a impureza estão dominadas pelo nosso conhecimento dos organismos patogénicos. No século XIX descobriu-se que as bactérias transmitem doenças. Esta grande descoberta esteve na origem da evolução mais radical da medicina. Transformou de tal maneira a nossa existência que hoje nos é difícil pensar na impureza sem evocar de imediato o seu carácter patogénico. E, todavia, é evidente que as nossas ideias de

²⁰ Termo utilizado por Walter Kendrick (1996) para nomear a história da pornografia anterior à criação de sua categorização, no século XIX.

impureza não são assim tão recentes (...) Quando tivermos abstraído a patogenia e a higiene das nossas ideias sobre a impureza, ficaremos com a velha definição nas mãos: *qualquer coisa que não está no seu lugar*. Este ponto de vista é muito fecundo. Implica, por um lado, *a existência de um conjunto de relações ordenadas e, por outro, a subversão desta ordem*. (DOUGLAS, 1991, p. 30, grifos nossos)

Sob uma perspectiva estética, Susan Sontag defende no ensaio *A imaginação pornográfica* (1967) que certos escritos pornográficos devem ser considerados arte por serem exemplares de uma imaginação pornográfica que é necessariamente transgressora. Sontag elenca quatro razões para que, segundo certos críticos, literatura e pornografia seriam mutuamente excludentes, o que podemos ler como os motivos que supostamente distinguiriam a “alta literatura” da “pornografia popular”.

- 1) a função de excitar sexualmente o leitor, presente em toda obra pornográfica, seria completamente antitética à função da literatura, supostamente muito mais complexa, posto que seria uma arte “genuína” e, como tal, invocaria um envolvimento muito mais “tranquilo e desapixonado” do espectador com a obra;
- 2) a pornografia não possui a estrutura de começo meio e fim, marca característica do entendimento de literatura na época;
- 3) a escrita pornográfica também seria acusada pelos críticos literários de não dar importância à linguagem, que seria principal preocupação da literatura;
- 4) e por fim, enquanto a literatura teria como tema principal a relação entre os seres humanos, levando em conta suas complexidades subjetivas, na pornografia, ao contrário, não haveria a menor preocupação com a construção psicológica dos personagens, suas preocupações, seus motivos, atentando-se ao momentâneo dos corpos, que agiriam não como humanos, mas como “órgãos despersonalizados”.

O que Sontag faz ao longo do ensaio é desmontar esses argumentos, apontando na estrutura narrativa de agora clássicos da literatura pornográfica como *A história do Olho* (Georges Bataille, 1928), *A História de O* (Pauline Réage, 1954) e *A Imagem* (Catherine Robbe-Grillet, 1956) a existência dos tais elementos que caracterizariam a literatura enquanto arte. Para a autora, essas obras fariam parte de uma “imaginação pornográfica”: uma forma da imaginação humana que teria “acesso peculiar a alguma verdade (sobre o sexo, a sensibilidade, a personalidade individual, o desespero, os limites)” e que pode ser partilhada com outros quando projetada na arte (SONTAG, 2004/1967, p. 32). A imaginação pornográfica seria uma “poesia da transgressão” e, como transgressão, necessariamente

produziria conhecimento: "Aquele que transgride não apenas quebra uma norma. Ele vai a algum lugar onde os outros não vão; e conhece algo que eles não sabem" (ibidem, p. 33). O que estaria em jogo para os que buscam censurá-la seria, portanto, uma preocupação com os usos do saber, de forma que não apenas a pornografia mas todas as formas de arte e conhecimento deveriam ser consideradas suspeitas e perigosas.

Se Sontag acerta na defesa da ideia da imaginação pornográfica como transgressão que produz conhecimento e é, por isso, considerada perigosa, por outro lado sua determinação em legitimar culturalmente a pornografia como arte (na verdade, um tipo específico de produção pornográfica, estritamente literária) fez com fosse duramente criticada por estabelecer, “tal qual os surrealistas que fizeram de Sade seu padroeiro”, uma ideia de pornografia “elitista, avant-guarde, intelectual e filosófica” (WILLIAMS, 1989, p. 10), que se oporia à pornografia popular, da cultura de massa. Nesse sentido, poderíamos dizer que muitos das/os artistas e ativistas pós-pornô possuem uma atitude análoga em relação à pornografia comercial e popular, repetindo disputas de distinção de campos (arte vs. cultura de massa) e usando de modo ambivalente os códigos do universo pornográfico tradicional, pois aderem justamente a esse pornográfico que é *também* arte. Assim como Mariana Baltar (2011b), recupero a expressão “imaginação pornográfica” de Sontag com o objetivo de

dar conta de como elementos que integram a tradição da pornografia são reapropriados, como matriz e imaginação, em narrativas que podem ultrapassar os critérios de indexação do gênero. Tal perspectiva abre caminhos para pensar a noção de imaginação como articulações fluidas de elementos historicamente reconhecíveis que contribuem para conformação de critérios de definição e de disputas por lugares de distinção (legitimação) entre os gêneros narrativos. (BALTAR, 2011b, p. 4)

Dessa forma, partindo do entendimento do conceito de imaginação pornográfica como matriz na qual articulações fluidas de elementos historicamente reconhecíveis se combinam, mas sem deixar de lado a potencia transgressora que propunha Sontag, buscarei elencar alguns exemplos da permanência da imaginação pornográfica na história da arte e do ativismo político, entendendo essa relação não apenas como tradição estética, mas como um diálogo intertextual que flexibiliza e amplia as noções engessadas de tais categorias.

1.3 A ressonância carnal da arte e o desejo de real da pornografia

Em 1745, a cidade romana de Pompéia foi redescoberta, após séculos soterrada pelas cinzas do vulcão Vesúvio. Ao longo de um século foram sendo escavados afrescos, pinturas e

esculturas que retratavam paisagens e natureza morta, bem como uma série de obras que representavam corpos nus e atos sexuais, o que bagunçou o entendimento moderno de organização e representação dos corpos e das sexualidades. O medo enfrentado pelos colecionadores e apreciadores de arte consideradas “obscenas” era de que a exibição de tais imagens encorajaria comportamentos também obscenos, mas tais obras não poderiam ser destruídas devido ao seu valor histórico. O que fazer então?

A questão era mais complicada pelo fato de que a mera preservação não era o suficiente. Os artefatos de Pompéia eram valiosos porque eram uma fonte de conhecimento, e conhecimento necessita de disseminação; alguém além dos escavadores e os que detinham a custódia dos objetos tinham que ver essas coisas se o valor delas era para ser reconhecido (...) era preciso uma nova taxonomia: se as inestimáveis obscenidades de Pompéia deveriam ser propriamente gerenciadas, elas teriam que ser sistematicamente nomeadas e situadas. O nome escolhido para elas foi “pornografia”, e elas foram alojadas no Museu Secreto (KENDRICK, 1996, p. 11, tradução da autora)

O Museu Secreto era uma sala fechada no Museu Borbonico, atual Museu Nacional de Nápoles, no qual por decreto real apenas homens de classe alta eram permitidos adentrar. Em *The Secret Museum* (1996), Walter Kendrick atribui a invenção da pornografia à criação de “museus secretos” no final do século XVIII e ao longo do século XIX: locais²¹ que continham objetos tidos como obscenos, mantidos fora do alcance de mulheres, crianças e pobres, de forma que a restrição do acesso a esse conhecimento funcionava também como um mecanismo de controle do olhar e do pensamento e, portanto, de poder. Trata-se de uma noção estratégica para a regulação do espaço público e privado que atravessará toda a história posterior da pornografia. A retórica do museu contribuiu ao mesmo tempo para a consolidação do estatuto cultural elevado da arte e a marginalização do erótico como algo que deveria estar alheio ao olhar público. Segundo Paul B. Preciado²² (2008a), a pornografia surge nos contextos de emergência do Museu Secreto e da cidade moderna como uma técnica de controle e domesticação do corpo político, utilizando-se da retórica higienista para regular a sexualidade, sobretudo a feminina, no espaço público. É nesse contexto que, em 1850, o historiador de arte alemão C. O. Müller utiliza a palavra “pornografia” no livro *Handbuch der Archäologie der Kunst* (1850), uma das primeiras aparições em inglês do termo. Inspirado na

²¹ Esses “museus secretos” não se restringiam a museus de arte, havendo coleções em bordéis, fraternidades frequentadas por homens da aristocracia e em acervos pessoais.

²² Recentemente, em 2015, foi lançado no Brasil o livro “Manifesto Contrasexual” ainda sob autoria de Beatriz Preciado. No entanto, em janeiro do mesmo ano, Beatriz Preciado, reconhecendo seu devir trans, anunciou a mudança de nome para Paul B. Preciado, de modo que é assim que iremos nos referir ao autor nesta dissertação.

palavra *pornographoi*²³, do grego clássico, Müller nomeou de “pornógrafos” a categoria de artistas que produziam imagens de cunho sexual. A palavra “pornógrafo”, no entanto, aparece pela primeira vez um pouco antes, no livro *Le Pornographe* (1769), de Restif de la Bretonne²⁴, a partir da união dos termos gregos *porne*, prostituta, e *graphos*, escrita.

Se no início do século XVIII a palavra “pornografia” não existia para os dicionários, ao longo do século XIX ela teria dois significados distintos que partem da mesma origem, “a escrita sobre prostitutas”: o primeiro, constituído pela retórica higienista emergente nas grandes metrópoles modernas, referia-se à “descrição de prostitutas ou prostituição como uma questão de higiene pública”, com uma série de livros publicados sobre a questão, como *Le Pornographe* (1769), *On Prostitution in the city of Paris* (1835), *Prostitution in London, with a Comparative View of That of Paris and New York* (1839) e *The Miseries of Prostitution* (1844). O segundo, mais próximo do significado que prevaleceria nos séculos seguintes, diz respeito à “descrição da vida, costumes, etc das prostitutas e seus clientes: portanto, a expressão ou sugestão de assuntos obscenos ou impuros na literatura e na arte”²⁵. Em um momento em que as mulheres apareciam cada vez mais na vida pública, assim como as classes populares, a taxonomia das prostitutas assinalava uma tentativa de fixar uma divisão entre as “mulheres honestas” e as “mulheres trabalhadoras” (SOLOMON-GODEAU apud DENNIS, 2009, p. 83). A proliferação de escritos sobre prostituição nesse período, possibilitada pela massificação da cultura impressa, levou ao que poderíamos chamar de uma “democratização” da pornografia literária e iconográfica, que foi rapidamente respondida com catalogações, censuras e proibições, como o *Ato sobre Publicações Obscenas* e a *Lei Comstock*, já mencionados.

No senso comum, o discurso que distingue o erótico do pornográfico orienta-se pela posição de proximidade ou distância em relação ao corpo: o erótico é aquilo que deixa “mais espaço para a imaginação”, enquanto o pornográfico é “mais próximo”, mais “explícito”, *excessivo* e, por isso mesmo, vulgar. De acordo com a pesquisadora de arte Kelly Dennis (2009), tal distinção reproduz uma antítese bem mais antiga entre o *toque* e o *olhar*, regulada durante séculos não pela mídia e os tribunais, mas pela recepção e crítica de obras de arte.

²³ Müller utiliza o termo inspirado pelo escritor grego Ateneu de Náucratis. Em seu livro *Deipnosophistas (O banquete dos eruditos)*, Ateneu nomeia de *pornographoi* um grupo de pintores da Grécia Antiga que se destacavam por seus retratos de cortesãs.

²⁴ Apesar de ter entrado para a história como autor de histórias pornográficas e a origem do termo “retifismo”, referente ao fetiche por pés, o livro de Bretonne não se tratava de uma narrativa, mas sim de propostas para a regulação da prostituição – na verdade, um projeto de higienização da vida pública urbana.

²⁵ KENDRICK, p 1-2.

Essa negociação entre proximidade e distância, segundo a autora, tem origem em Platão e sua teoria da *mimesis*. Para Platão, a Verdade é aquilo que nós sabemos, ao contrário do que nós vemos, que é uma imitação do verdadeiro conhecimento, um imitação das Ideias. Desse modo, a capacidade de distinguir a Verdade é importante, e o conhecimento e o juízo racional forneceriam a distância essencial daquilo que era meramente perceptível pelos sentidos, evitando que o prazer fosse reconhecido como um critério de julgamento. Dessa forma, a imitação aproxima o espectador do objeto, enquanto o julgamento adequado da imitação depende de uma distância racional desta e de seu próprio eu corporal. Aproximar-se do objeto, pela lógica platônica, é ceder ao prazer, ao irracional, sensorial, corporal e feminino²⁶.

De modo semelhante às críticas modernas e contemporâneas à pornografia, para Platão a arte, por ser uma imitação, apelaria ao corpo e não à mente, não sendo capaz, portanto, de formar qualquer tipo de conhecimento verdadeiro sobre o mundo²⁷. A visão platônica seria predominante na arte até a Renascença, quando o prazer se tornaria o principal critério de julgamento. Essa mudança significativa dar-se-ia a partir do debate que buscava determinar qual forma de arte era superior na imitação da natureza, a escultura ou a pintura, que começavam a ser reconhecidas como artes liberais e não meramente artesanato ou trabalho manual. Conhecido pelo termo italiano *paragone* (em português, comparação), o debate entre artistas e escritores na Itália renascentista recorria aos sentidos, especialmente o tato e a visão, como evidências da superioridade do gênero artístico.

A escultura, por ser tridimensional, permite que o espectador possa se aproximar e até mesmo tocá-la, ao passo que a perspectiva e a ilusão da pintura investem o quadro de uma “dimensionalidade” com a qual o espectador precisa negociar. A erótica dessa negociação, a invocação dessa dimensão *tátil* está localizada na sensação do espectador de que ele pode “entrar” no quadro (DENNIS, 2009, p. 32, tradução nossa).

²⁶ Ainda segundo Dennis (2009), para Platão a imitação era uma característica feminina, ligada à natureza, e oposta ao masculino, que seria ligado ao racional, ao conhecimento. A teoria da *mimesis* de Platão prescrevia uma hierarquia do ser em relação não apenas às imagens mas também ao espectador, uma hierarquia dos gêneros da arte (pintura, escultura, poesia) e do gênero (gender).

²⁷ É importante ressaltar que apesar de crítico, Platão não subjugava a arte à política nem a via como uma atividade de segunda grandeza. Na verdade, o conceito de “arte” na Grécia antiga não corresponde à noção moderna de “belas-artes”, mas sim “diz respeito a todo tipo de ação conduzida por regras específicas capaz de produzir um resultado, geralmente uma obra. Em outras palavras, para os antigos gregos a arte resume-se a uma *téchene* (técnica), um saber-fazer orientado por regras determinadas (VARES, 2010, p. 94)

O quadro, em si, não permite o toque, mas ele convoca e mobiliza a sensação corporal no espectador, de forma semelhante ao que faz a pornografia. Susanna Paasonen (2011) chama de “ressonância carnal” essa relação entre corpo do espectador e o corpo em cena no filme pornográfico, que permite aos espectadores reconhecerem e de algum modo sentirem as intensidades, ritmos e movimentos da pornografia em seus próprios corpos. A oposição entre tato e visão no Renascimento é mais perceptível nos discursos sobre a representação do nu feminino, de modo que Dennis analisa discursos sobre as pinturas *Vênus de Urbino* (Tiziano, 1538), *Vênus Adormecida* (Giorgione, 1510) e a escultura *Afrodite de Cnido* (350-330 A.C., Praxiteles) para fundamentar seu argumento. Todas essas obras mostram a figura de uma mulher cobrindo a superfície da vagina com as mãos, imagem que se tornaria conhecida como *Venus pudica*. Desde suas primeiras exposições públicas, a *Venus pudica* foi interpretada como sendo uma atitude simbólica de pudor, o ato de encobrir, esconder o órgão sexual com as mãos. Um século depois, historiadores de arte, influenciados pelo feminismo e pelo pensamento foucaultiano, iniciariam uma discussão sobre a ambiguidade da imagem e permitindo a interpretação do ato como masturbação, ao invés de pudor (DENNIS, 2009, p. 16).

O contexto de exibição pública da obra de arte influenciou significativamente na sua recepção, transformando em arte o que poderia, do contrário, ser considerado obsceno. O espaço privado dos patronos e colecionadores de arte na Renascença representava uma “arena próxima, íntima e não-observada na qual a obra poderia ser abordada ou tocada, e onde o espectador poderia até mesmo tocar a si mesmo” (ibidem, p. 21). A exibição das obras em lugares públicos inibia comportamentos tidos como impróprios para com elas, de modo que a distância forçada entre arte e espectador no espaço público contribuiu para a formação moderna de seu conceito. A *Afrodite de Cnido* foi a primeira representação pública do nu feminino, esculpida por Praxeletes no século IV A.C. Antes dela, predomina na arte grega o corpo masculino como objeto de representação, quase sempre nu. Já na Idade Média cristã, a representação de qualquer tipo de corpo foi suprimida, e quando o corpo reemerge como um objeto privilegiado de representação na Renascença, é novamente a nudez masculina que prevalece, em parte devido à tradição grega clássica, mas também em função de que este era o corpo público por excelência (BROOKS, 1993).

O corpo masculino continuou a ser o principal modelo artístico até o século XVIII, e apenas no século seguinte é que o feminino iria significar o “nu em si”. Afrodite de Cnido conquistou sua notoriedade não só por ser a primeira representação pública da nudez feminina, mas também pelas reações corporais que suscitou nos espectadores: conta-se que

jovens rapazes tentaram copular com a estátua, ao avistarem-na exibida em uma rotunda pública (DENNIS, 2009, p. 15). E esse não foi o único registro de tentativas de aproximação sexual com obras de arte.



Afrodite de Cnido, Praxeletes

Em 1527, Pietro Aretino, considerado por muitos o “pai” da pornografia moderna, escreve uma carta a um duque que encomendara uma estátua de Vênus ao artista Sansovino, comentando sua expectativa de que a obra fosse “tão *real* e tão estimulante” que iria “encher de pensamentos luxuriosos” as mentes dos que a observassem (FINDLEN, 1999, p. 66). Já o livro pornográfico *Novellae* (1520), de Girolamo Morlini, conta a história de uma mulher tão excitada pela visão de uma estátua com o pênis ereto que, após tocá-la em praça pública, copulou com a mesma até o amanhecer (FREEDBEG apud FINDLEN, 1999, p. 65). A invocação do sensorial pela obra de arte confirma sua persuasão mimética, frequentemente definida como *excesso* por se tratar de uma situação em que a obra excede seus próprios limites físicos, chegando até ao corpo do observador, que por sua vez também ultrapassa (ou deseja ultrapassar) as fronteiras do seu próprio corpo - interagindo fisicamente com a imagem.²⁸ Essa “ressonância carnal” da arte está baseada, como os exemplos supra citados ilustram, no desejo pelo real que, mais uma vez, aproxima e mistura arte e pornografia.

²⁸ O conceito de excesso na pornografia será trabalhado mais adiante, no capítulo II.

Nos Estudos de Pornografia, o conceito de real foi objeto de análise de vários autores, como Steven Marcus (1966), Linda Williams (1989), Bill Nichols (1991), Nuno César Abreu (1996), Niels Van Doorn (2010) e Mariana Baltar (2011a, 2011b). Para Marcus (1966), uma representação precisa da realidade na pornografia seria algo quase impossível, por se tratar de um gênero que buscaria a “eliminação do real”: A obra pornográfica ideal se passaria em uma “pornotopia”, onde tempo e espaço se reduziriam ao momento dos encontros sexuais e os corpos seriam metonimicamente representados por suas partes sexualizadas. Os romances de Sade aproximariam-se desse estado ideal mais do que qualquer outro, porém nenhuma obra pornográfica jamais conseguiria atingi-lo (MARCUS apud KENDRICK, 1996, p. 76). Em linha oposta a de Marcus, as pesquisas que se sucederam buscaram analisar a centralidade do discurso do real na pornografia, entendendo-a como um gênero que estabelece sua eficácia a partir de um diálogo com o real, e não por sua eliminação. O conceito de pornotopia, no entanto, descreve perfeitamente a pornografia *hardcore* contemporânea, especialmente a pornografia na internet (*netporn*), na qual há cada vez menos a presença de uma narrativa que emoldure os encontros sexuais e onde a câmera posiciona-se cada vez mais próxima aos órgãos sexuais.

Inspirada pela noção foucaultiana de que não existe um poder exclusivamente repressivo que controla e censura os prazeres do corpo, mas sim um poder que possui mecanismos positivos, produtores e indutores de prazer dentro das configurações do próprio poder, a teórica feminista Linda Williams publica em 1989 o livro *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, a maior referência até hoje no campo dos estudos cinematográficos sobre o tema, e uma das grandes referências no campo dos *Porn Studies*. Segundo a autora, a pornografia *hardcore*²⁹ é regida por um *princípio da máxima visibilidade* que associa o explícito ao real, de modo que os filmes privilegiam certos códigos que evidenciam visualmente essa relação, como close-ups de partes do corpo, superiluminação dos genitais, posições sexuais que possibilitam uma maior visibilidade dos corpos e órgãos sexuais pela câmera e uma série de práticas sexuais que buscam “revelar” a verdade visível do sexo e do prazer, como o “money shot”, close-up da ejaculação do pênis fora do corpo do/a parceiro/a que, principalmente a partir dos anos 1970, passa a representar o clímax da narrativa pornográfica. O “money shot” e o “meat shot” (closes de penetração) são os dois recursos mais utilizados pela pornografia para provar ao espectador que o que está ocorrendo é de fato “real”, e não uma simulação ou alusão ao sexo. Esses códigos genéricos funcionam como

²⁹ Sexualmente explícita, distinta da “softcore”, onde os códigos que atestam a “veracidade” da relação sexual não estão presentes.

evidências visíveis do ato sexual e do prazer³⁰, o que consiste no grande paradoxo do discurso pornográfico: situado nos limites entre representação e realidade, oscilando entre o realismo e a ficção, a pornografia constrói-se como um discurso ambivalente que necessita de ambas as instâncias para ser eficaz, posto que é “um gênero situado no domínio da fantasia, mas em vez de ‘estar pesadamente investido com as marcas do ficcional’, tem sua fruição apoiada no realismo, na evidência material da verdade do que ‘está acontecendo’” (ABREU, 1996, p. 115).

O desejo pela evidência, pela prova material do que está acontecendo não é, como se sabe, exclusivo do gênero pornográfico, mas é na pornografia que ele pode ser duplamente reiterado. Em “Princípio da dupla evidência: o vídeo amador na interconexão entre pornografia e documentário” (2011a), Mariana Baltar analisa como o efeito de real funciona como índice de distinção e valorização do discurso nas tradições da pornografia e do documentário, privilegiando como *locus* de análise o diálogo traçado por esses gêneros no vídeo pornô amador. Segundo Baltar, o caráter amador das imagens é atestado por marcas estéticas específicas, como a evidência visível do aparato (câmera); seu trepidar, que produz uma imagem “tremida” que transmite a impressão de um manejo não-profissional; o uso de planos ponto de vista a partir da interação com a câmera, os barulhos cotidianos no extraquadro ou situações cotidianas que invadem a narrativa sexual. Nesse sentido, o amador intensifica

o consumo das sensações e excitações provocadas pelo consumo de uma ação historicamente associada ao universo privado (...) e faz amplo uso também de corpos que não correspondem ao ideal de beleza que reforça o artifício do pornô tradicional e, ao serem escamoteados, reiteram o sabor de “dupla realidade” do subgenero” (BALTAR, 2011, p. 87)

Se a busca pela evidência do real a partir da visualidade já pautava, como vimos, a experiência da arte na Grécia Antiga e no Renascimento, é com a sedimentação do capitalismo industrial e o modo de vida moderno, e especialmente, com a invenção das tecnologias do visível que ela viria a se sedimentar como princípio – na vida de modo geral, mas também na arte e sobretudo na pornografia.

1.4 O frenesi do visível

³⁰ Sobretudo masculino, posto que a representação do prazer feminino é, até hoje, um dos maiores desafios da produção pornográfica tradicional, de cunho machista e heterocentrico, que faz uso da hiperbolização do som do orgasmo da mulher como tentativa (muitas vezes falha) de atestar a veracidade de seu prazer.

Ao longo do século XIX, acompanhamos a estruturação de uma cultura marcada pela visualidade, um conhecimento-prazer visual e explícito baseado na *scientia sexualis* o qual Linda Williams (1989), inspirada pela teorização de Jean-Louis Comolli, denomina de “frenesi do visível”. Trata-se de uma multiplicidade de discursos sobre a sexualidade que convergem na produção das tecnologias do visível. O frenesi do visível integra um projeto maior de construção da modernidade, que Ben Singer (1995) define como “um bombardeio de estímulos”, sobretudo a partir do século XIX. Segundo Singer, o conceito de modernidade possui distintas significações. Uma delas diz respeito à moral e a política, na qual a modernidade pode ser entendida a partir de uma mudança nas normas e valores da sociedade em um mundo pós-sagrado e pós-feudal; outra aponta para o surgimento da racionalidade como forma de organizar o mundo; em um viés socioeconômico, o termo modernidade nomearia uma série de mudanças tecnológicas e sociais como a industrialização, urbanização, ascensão da cultura de massa, saturação do capitalismo avançado, etc. Singer salienta ainda que há uma quarta concepção de modernidade, que diz respeito à percepção sensorial dos sujeitos (“concepção neurológica”) onde “a modernidade pode ser entendida ainda como um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno” (SINGER, 1995, p. 95). Sendo assim, não foi apenas a urbanização das cidades e a industrialização que alteraram significativamente o cotidiano dos cidadãos: o próprio ritmo da vida tornou-se mais acelerado e caótico com a profusão de painéis luminosos, barulhos, trânsito intenso, anúncios publicitários e notícias sensacionalistas, além da invenção da fotografia e do cinema, que seriam responsáveis pela redefinição da pornografia.

Inicialmente, a fotografia foi percebida como algo do domínio da técnica e, portanto, “não-arte”, pois este conceito estava atrelado a uma concepção fetichista que via a arte como algo solene, divino e proveniente do trabalho inspirado do homem, oposta portanto à fotografia, que seria produto de um aparato mecânico, passível de ser reproduzida. Para Walter Benjamin (1931), os teóricos da fotografia se debateram com o conceito de arte durante quase cem anos sem chegar a nenhum resultado, pois tentaram “justificar a fotografia diante do mesmo tribunal que ela havia derrubado”, ou seja, tentaram legitimar a fotografia enquanto arte. O uso da fotografia como ferramenta auxiliar no campo da ciência era um dos argumentos que seus críticos utilizavam para desacreditá-la enquanto forma artística. Alguns, como Baudelaire, acreditavam que a fotografia era uma ameaça à arte e que poderia corrompê-la para sempre, devendo portanto restringir-se ao seu papel de servir às ciências.

Um de seus modos de servir às ciências foi auxiliando na sedimentação de um regime de distinção entre o normal e o patológico que tornava visível a diferença sexual, o que faz com que seja “impossível dissociar a história das primeiras performances pornográficas das fotografias médicas *freak*, fotos de corpos deformados ou aleijados e da fotografia colonial” (PRECIADO, 2008a, p. 35)³¹. Para Paul B. Preciado, a emergência da pornografia como conceito faz parte de um regime maior, capitalista, global e midiático de produção de subjetividade através de uma gestão técnica da imagem, no qual as biopolíticas da representação pornográfica agiriam como mecanismos políticos de normalização do corpo e do olhar na cidade moderna. Nesse cenário, a fotografia e o cinema operaram como pontos chave na transição e formação da racionalidade moderna sexual e política, pois categorias identitárias como heterossexual, homossexual, histórica, fetichista e sadomasoquista só puderam ser criadas como tipologias visuais descritíveis com o auxílio desses aparatos.

Assim, essas duas tecnologias do visível foram fundamentais na configuração de imaginações pornográficas que, ao longo dos séculos, reiteraram projeções do imaginário cultural sobre o corpo feminino, muitas vezes de inspiração etnocêntrica e heteronormativa, a exemplo dos cartões postais que circulavam na Europa na segunda metade do século XIX. Segundo Mariana Baltar (2013), a partir da teorização de Gilles Boëtsch e Jean-Noël Ferrié, esses cartões postais franceses, como eram conhecidos, contribuíram para a construção de figuras de alteridade feminina por meio da imagem hipersexualizada e exotizada da Moura.

Mais que a nudez (parcial ou total), eram as poses e os settings das imagens (cenários, peças de figurino e outros objetos) que afirmavam a alteridade. O uso dos véus, a exposição do ato de fumar e as poses corporais que enfatizam secções específicas do corpo, sobretudo os quadris, encenam uma espécie de acessibilidade que é intensificada no olhar que encara as câmeras como um convite (nomeado pelos autores como a cena pornográfica) (BALTAR, 2013, p. 75)

Antes dos cartões postais franceses inaugurarem a cena pornográfica, as primeiras fotografias eróticas eram inspiradas em poses clássicas da tradição erudita da pintura. Imagens mais iconograficamente semelhantes à futura pornografia hard-core só começariam a ser produzidas a partir de 1850 com o início da industrialização da fotografia, mas antes mesmo de sua invenção, a nudez feminina já estava estabelecida como objeto erótico da espectadorialidade (primordialmente masculina). No século XVIII, os quadros que retratavam

³¹ No original: “It is impossible to disassociate the history of early pornographic performances from the history of medical «freak» photographs, photos of deformed and crippled bodies and colonial photography”.

mulheres nuas geralmente remetiam ao universo voyeurístico de observação/invasão da privacidade, tendo em vista que as pinturas expressavam momentos de intimidade como o banho, o uso do toilette ou o sono. Já nos primórdios da fotografia pornográfica, as modelos possuíam uma expressão romântica, “quase sonhadora”, evocando a tradição de retratar o nu feminino em momentos íntimos, sobretudo engajadas em atos supostamente banais, como a leitura de um livro, o deitar-se em uma cama ou olhar-se em um espelho (AGAMBEN, 2007). Não muito depois, os fotógrafos passariam a retratar mulheres nuas em “poses de acessibilidade” que, ao encarar diretamente a câmera, selavam um compromisso com o espectador de que havia um consentimento no ato flagrante de sua intimidade, revelando a consciência de estar exposto ao olhar do outro, e, desse modo, criando uma nova camada de “realidade” para a imagem.

Esse gesto imprevisto [o encarar a câmera] desmente violentamente a ficção implícita no consumo de tais imagens, segundo a qual aquele que as olha surpreende, não visto, os atores: estes afrontam conscientemente o olhar, obrigam o voyeur a olhá-los nos olhos. Naquele átimo, a natureza insubstancial do rosto humano emerge repentinamente à luz. Que os atores olhem para a objetiva, significa que eles mostram estar simulando; e, todavia, paradoxalmente, propriamente na medida em que exibem a falsificação, eles parecem mais verdadeiros (AGAMBEN, 2010/1996)³²

As modelos que posavam para fotografias eróticas no século XIX eram em sua maioria jovens anônimas, o que reforçava o efeito de real das imagens e contrastava com o ideal do nu feminino estabelecido na pintura. A combinação da captura de momentos banais de intimidade com o anonimato fez parte de uma regime estético das artes mais amplo, no qual o indivíduo anônimo passa a ser o centro das atenções. Segundo Rancière (2009), não foram as fotografias de paisagens, o pictoralismo ou temas sublimes que elevaram o estatuto da arte fotográfica, mas sim a emergência do “qualquer um”, ou seja, retratos de imigrantes, anônimos e o cotidiano das pessoas comuns.

O que o cinema e a fotografia retomam – é a lógica que a tradição romanesca, de Balzac a Proust até o surrealismo, faz aparecer, esse pensamento do verdadeiro do qual Marx, Freud e Benjamin e a tradição do “pensamento crítico” são herdeiros: **o banal torna-se belo como rastro do verdadeiro** (RANCIÈRE, 2009, p. 50, grifo nosso).

³²AGAMBEN, Giorgio. *Il volto*. In: *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Bollati Boringhieri: Torino, 1996, p. 74-80. Tradução de Murilo Duarte Costa Corrêa, 2010. Publicada em <http://goo.gl/bHd4ID>. Acesso em 12/07/2014.

Desse modo, a noção de real, enquanto parte de um regime de verdade, exerce um duplo papel neste período: ao mesmo tempo em que confere autenticidade à fotografia pornográfica como uma representação verdadeira do sexo (em oposição à pintura ou a escultura, que seriam impressões ou criações de um artista), legitima também a fotografia e o cinema como formas de artes, por estes serem capazes de revelar a beleza “real” do banal da vida comum e cotidiana.

É a visibilidade dos pelos pubianos que mais vai sacudir as estruturas da representação do nu feminino e das definições de arte e pornografia no século XIX, sendo o exemplo mais notório a pintura *A Origem do Mundo*, de Gustave Courbet (1866)³³. Apesar da popularidade do quadro, é a fotografia que inaugura o “beaver shot”, enquadramento que consiste na exibição explícita e próxima da genitália feminina e seus pelos pubianos. Desde os primórdios da fotografia, a exibição do nu frontal feminino era o suficiente para desqualificar uma obra como arte e classificá-la negativamente como pornografia; porém, em 1858, um ano após a implementação da primeira legislação a proibir a circulação e exibição de materiais obscenos, a Société Française de Photographie (Sociedade Francesa de Fotografia) passaria a permitir fotografias de corpos nus, iniciando o processo de separação da “fotografia erótica” da simplesmente “pornográfica” (DENNIS, 2009), fazendo com que a representação do corpo nu passasse a ser aceita apenas em determinados contextos “plausíveis”, e o corpo *explicitamente pornográfico* fosse restrito aos espaços privados dominados por homens.

Como observa Linda Williams (1989), ao final do século XIX a *scientia sexualis* toma uma forma especificamente fílmica, pois o desejo de ver e conhecer mais do corpo humano e de responder questões acadêmicas das mecânicas do movimento corporal atravessa a própria invenção do cinema. Em 1873, o fotógrafo inglês Eadweard Muybridge, procurando desvendar os mecanismos de velocidade do corpo humano, conseguiu capturar a imagem de um cavalo em movimento, provando pela primeira vez que as quatro patas saíam do chão durante a corrida. Ele inventava o zoopraxiscópio, um aparelho que não capturava imagens,

³³ A relevância da obra reside não apenas no que é retratado nela – a vagina - , mas sim o modo como é feito, fazendo alusão a um enquadramento tipicamente fotográfico, hiperrealista, completamente distinto da forma como a mesma era apresentada na pintura até então, geralmente coberta por partes do corpo (coxas e mãos) e peças de vestuário, ou em dimensões bem menores, mais distantes do observador. *A Origem do Mundo* desafia tanto os parâmetros de julgamento da arte que mais de cem anos depois, teóricas feministas como Linda Nochlin (1986) iriam afirmar que não haveria distinção entre o quadro e a pornografia tradicional, produzida em massa; e, no século XXI, a rede social Facebook seria responsável por bloquear centenas de contas de usuários que publicaram a reprodução do quadro em seus perfis, alegando que a postagem de qualquer forma de nudez feriria seus “Padrões de Comunidade. Em 2015, um professor francês foi o primeiro a processar a rede social por bloquear seu perfil e remover a imagem do quadro em questão. Cf: <http://exame.abril.com.br/tecnologia/noticias/vagina-causa-disputa-entre-facebook-e-tribunal-frances>.

mas as exibia de maneira animada, influenciando posteriormente o desenvolvimento do cinematógrafo. Após dois anos estudando o movimento corporal de seres humanos e animais na Universidade da Pensilvânia, em 1887 Muybridge publica sua coleção intitulada *Animal Locomotion*, com mais de 30.000 fotografias sequenciais de animais, homens e mulheres, alguns dos quais captados fazendo atividades como correr e pular inteiramente nus. De acordo com Williams, as mesmas atividades exercidas pelos homens eram sexualizadas por meio de gestos erotizantes quando se tratava de uma modelo feminina, como segurar os seios enquanto corria ou mandar beijos enquanto fazia um exercício. Para uma leitura feminista advinda dos estudos de psicanálise, isso demonstraria como o corpo feminino era fetichizado nos estudos de movimento e em sua existência social de modo geral, mas para Williams, o interessante seria perceber como as fotografias sequenciais de Muybridge representavam um novo tipo de prazer visual, baseado na ilusão fotográfica da realidade (1989, p. 39).

Foram essas fotografias animadas de mulheres nuas que influenciaram o surgimento dos *stag films* no início do século XX, as primeiras narrativas fílmicas envolvendo visibilidade dos órgãos e práticas sexuais. Também chamados de *blue movies*, tratavam-se de curtas-metragens de narrativas simples, sem som e de baixo orçamento, feitos por amadores e anônimos, que originaram-se mais ou menos de forma simultânea nos Estados Unidos, França, Alemanha e América Latina³⁴. Esses filmetes eram consumidos em despedidas de solteiro, fraternidades universitárias e outros locais privados de encontro entre homens - os "museus secretos" da época. Também era comum que fossem exibidos em bordéis com o objetivo comercial de excitar o espectador para que ele utilizasse os serviços prestados no local. Para Williams, o papel principal dos *stags* parecia ser mais o de excitar do que satisfazer o espectador, que deveria buscar essa satisfação para além dos termos visuais do filme, engajando-se em um ato masturbatório, em relações sexuais ou canalizando a excitação em uma "ejaculação verbal" no ambiente homosocial masculino no qual circulavam (ibidem, p. 74). Segundo a autora, a ênfase na excitação corporal dos espectadores provocada pelo *stag film* contrasta-se com os longas-metragens pornográficos que apareceriam nas décadas seguintes, exibidos em público, cuja finalidade seria a de oferecer uma satisfação em termos mais visuais e narrativos, o que não ocorria nos *stags*, com suas histórias pouco elaboradas e sua imagem rudimentar. Como foram reprimidos pelas instâncias públicas, os *stags* eram comercializados em mercados undergrounds. Diferentemente do que ocorreu com outros

³⁴ Um dos mais antigos *stag films* que se tem notícia é *El sartario* (Argentina, 1907-1912), provando estar errado o pressuposto de que a pornografia cinematográfica só chegaria muito depois na América Latina.

gêneros cinematográficos, que passaram por uma série de mudanças em seus formatos com a criação de novos códigos genéricos, esses filmes manteriam por décadas a mesma estrutura narrativa, em razão de sua proibição e consumo clandestino e, dessa forma, iniciariam a tradição da pornografia no cinema, que seria seu formato por excelência no século XX.

1.5 As revoltas do corpo sexual nos anos 60 e 70

Na primeira e no início da segunda metade do século XX, vemos a *scientia sexualis* intensificar-se nos discursos sobre sexo e a sexualidade, constituindo o sexo como uma questão de conhecimento fisiológico e conhecimento do prazer. No final dos anos 1950, nos Estados Unidos, o Instituto Kinsey realiza uma série de pesquisa científicas destinadas a mapear as formas de sexualidade e prazer sexual. Na década seguinte, foi a vez de Masters e Johnson construírem o saber da sexologia e descobrirem as “verdades” sobre o orgasmo, popularizadas em uma série de manuais. Anos depois, Shere Hite publicaria o “Relatório Hite” (1976), dedicado exclusivamente à sexualidade feminina. Esse processo também se daria nas batalhas legais envolvendo livros considerados obscenos, que passariam a representar importantes materiais na construção do saber sobre a sexualidade e o indivíduo e contribuiriam para o progressivo afrouxamento da censura.

A década de 1960 passou por decisivas revoluções culturais e legislativas que contribuíram para toda uma nova percepção do corpo e da sexualidade e dos conceitos de cultura, arte e política, que por sua vez sacudiram as percepções acerca da pornografia, suas práticas e seus efeitos. A chamada Revolução Sexual, os movimentos de contracultura e os movimentos pelos direitos civis e sociais de mulheres, gays, lésbicas, travestis, transexuais, negros e jovens, ainda que não tenham contribuído diretamente para uma mudança na recepção da pornografia como as decisões judiciais, foram fundamentais na reconfiguração do cenário político, legislativo e social de diversos países. A segunda onda do feminismo (1960-1980) e as revoltas de Stonewall (1969), mais especificamente, colocaram em cena no debate político a questão do indivíduo, sobretudo no que diz respeito ao corpo e à sexualidade como vetores políticos. Já no meio acadêmico, a formação discursiva dos Estudos Culturais passou a fornecer novos modos de encarar as formas e práticas culturais, de entender a relação entre cultura e sociedade. O conceito de cultura foi socializado e democratizado³⁵, e

³⁵ Parto da perspectiva dos Estudos Culturais para localizar as mudanças no conceito de cultura, mas é evidente que outros campos do saber já lidavam com o termo e já trabalhavam a sua resignificação, notadamente a Antropologia e a Sociologia.

Mesmo a arte — designada anteriormente como uma posição de privilégio, uma pedra-de-toque dos mais altos valores da civilização — é agora redefinida como apenas uma forma especial de processo social geral: o dar e tomar significados e o lento desenvolvimento dos significados comuns; isto é, uma cultura comum: a “cultura”, nesse sentido especial, é “ordinária” (HALL, 2003, p. 135)

Também nos anos 1960 vemos surgir uma série de movimentos cinematográficos que pretendiam romper com as estruturas do cinema narrativo clássico e que acompanhavam as demandas políticas da época, como a Nouvelle Vague na França, o Cinema Novo e o Cinema Marginal no Brasil, o Neorrealismo na Itália e o cinema underground (ou “baudelairiano”³⁶) nos Estados Unidos. Esses distintos movimentos de vanguarda cinematográfica tinham em comum a subversão das estruturas estéticas e políticas do cinema convencional, mas também arriscavam-se mais na exibição de conteúdo sexual, desafiando a legislação de seus respectivos países.

A virada na produção e circulação de imagens sexualmente explícitas no final da década de 60 na Europa e nos Estados Unidos promoveu intensas mudanças nas relações entre a cultura *mainstream*, o cinema de arte e a espetatorialidade do filme pornográfico. Essa virada foi precedida por um momento de efervescência de uma cultura underground homossexual (masculina, sobretudo) e de uma cultura feminista no interior das artes, nas quais grupos de artistas e cineastas utilizariam os mesmos aparatos que contribuíram para a patologização da homossexualidade e do prazer feminino como mecanismos políticos de resistência. Como afirma Williams,

Onde a pornografia é estereotipada, comercial e repetitiva, a vanguarda é anti-comercial, inovadora e muitas vezes profundamente pessoal. No entanto ambas, pornografia e vanguarda, têm historicamente sido o único lugar na cultura da imagem onde um interesse franco no sexo, e especificamente nos atos sexuais não são um tabu (WILLIAMS, 2004, p. 10)

É importante notarmos que estamos falando de um momento histórico específico do contexto norte-americano, na primeira metade da década de 1960, exatamente anterior às batalhas judiciais sobre pornografia que aconteceriam no começo dos anos 70 e ao longo da década de 80. Trata-se de um período breve em que, judicialmente, filmes de conteúdo sexual

³⁶ Termo criado pelo cineasta Jonas Mekas para se referir à produção audiovisual underground independente norte-americana da década de 1960, que reunia cineastas como o próprio Mekas, Jack Smith, Kenneth Anger e Andy Warhol.

explícito estavam conseguindo ser exibidos em público pela primeira vez em décadas, permitindo a experimentação de diversos artistas. Romper a divisão entre arte erudita e arte popular era uma preocupação de todas as formas de cultura experimental nos anos 60 e 70, que incluía não só filmes mas performances, happenings, arte pop, teatro e dança contemporânea.

Essas correntes reagiam contra o clima de elitismo do modernismo e destacavam-se atacando a autonomia da arte, e ao tentar fechar a lacuna entre a arte e a prática da vida cotidiana. Sua postura ideológica levou à produção de formas efêmeras que não puderam ser recolhidas ou commodificadas e existiam apenas como performances e happenings - colocando a arte em contextos tradicionalmente não-artísticos, tais como ruas e espaços públicos (...) Ao mesmo tempo, essas formas alternativas incorporaram a linguagem da cultura comercial em seus textos, questionando, assim, a estrita separação entre alta e baixa cultura defendida pelo modernismo desde o final da década de 30 (SUÁREZ, 1996, p. 87-88, tradução da autora)

Uma das formas de incorporar a linguagem da cultura comercial no cinema experimental de vanguarda foi através do uso de códigos da pornografia comercial, como a visualização explícita dos órgãos genitais e atividades sexuais. Desse modo, na primeira metade da década, alguns filmes experimentais foram apreendidos pela polícia e cineastas foram presos por exibirem conteúdo sexualmente explícito, a exemplo dos filmes *Flaming Creatures*, de Jack Smith (1963) e *Un Chant d'amour*, de Jean Genet (1950), cujas exposições públicas levaram à prisão do cineasta Jonas Mekas em 1964. O processo contra Mekas sucedeu ao julgamento de *Scorpio Rising* (1963), do diretor Kenneth Anger, acusado de obscenidade devido a alguns *frames* de um pênis ereto. Outros filmes experimentais e avant-garde como *Christmas on Earth* (1963), de Barbara Rubin e *Fuses* (1965) de Carolee Schneemann sofreram ataques ocasionais de grupos conservadores e autoridades, mas conseguiram ficar fora das cortes judiciais. Apesar do seu conteúdo sexual muito mais explícito, esses filmes foram considerados menos ofensivos aos olhos da lei por seguirem o padrão de representação heteronormativo dos corpos e dos desejos.



Fuses (1965)



Scorpio Rising (1963)

Un Chant d'amour foi dirigido pelo escritor francês Jean Genet em 1950, mas só conseguiria ser exibido pela primeira vez nos Estados Unidos em 1963, devido ao seu banimento em função das cenas de nu frontal dos personagens principais, dois prisioneiros que, em celas separadas, engajam-se em trocas de olhares e carícias em seus próprios corpos, sem nunca se tocarem e sendo observados por um guarda. Em 1966, um distribuidor tentaria exibi-lo em Berkeley, na Califórnia, mas seria impedido pela polícia. No julgamento, o juiz não revogaria a proibição, por considerar o filme “pornografia barata calculada para promover homossexualidade, perversão e práticas sexuais mórbidas” (STRUB, 2013, p. 75). Segundo Suárez (1996), *Scorpio Rising*, de Kenneth Anger, foi um dos poucos filmes underground que conseguiram sucesso simultâneo no circuito de arte e no circuito comercial. O filme divide-se em treze fragmentos, nos quais aborda a cultura de uma gangue de motociclistas enquanto limpam suas motos, dirigem, relaxam em casa, vão a festas e se acidentam, embalados por hits musicais de 1961 a 1963. *Scorpio Rising* é o que melhor sintetiza a centralidade que era dada à cultura pop nessas produções experimentais, fazendo uso de referências às culturas juvenis de 1950 e 1960, como as músicas de rock n'roll, a iconografia do culto à motocicleta, histórias em quadrinhos e imagens de ídolos da juventude como Marlon Brando e James Dean, apropriados por um ponto de vista gay que revela enredos homoeróticos, geralmente ocultados nos usos heterossexuais (SUÁREZ, 1996, p. 142-143).

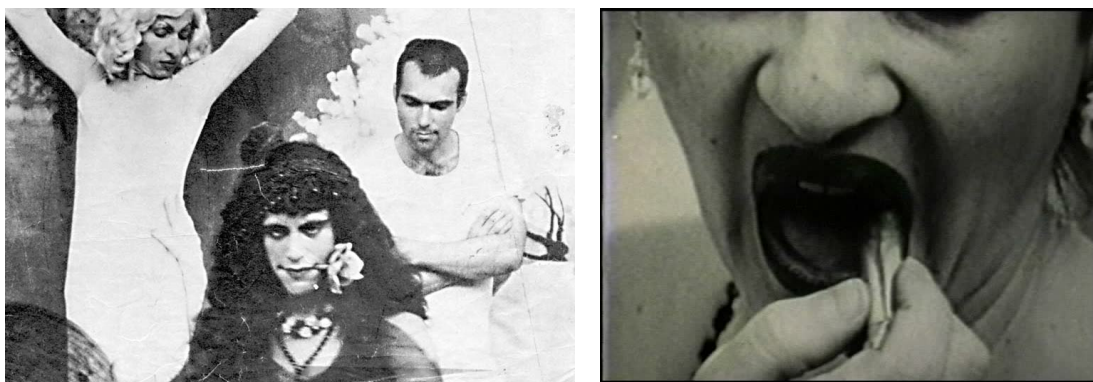
Em *Flaming Creatures* (1963), de Jack Smith, também não há uma narrativa linear, e sim cenas de uma festa onde divertem-se travestis, *drag queens*, homens e mulheres que fazem orgias, algazarras, passam batom nos lábios uns dos outros, dançam e brincam com seus genitais, sem distinção de gênero ou orientação sexual entre eles, além de uma suposta cena de estupro de duas mulheres por parte de seis homens e uma mulher travesti, na qual há close-ups dos órgãos genitais e outras partes erotizadas do corpo, como os seios e as nádegas. Para defender os filmes da perseguição judicial, nomes como Jonas Mekas e Susan Sontag

tentaram legitimizar sua sexualidade procurando enquadrá-la no discurso da Arte (“high art”), afastando-os assim do discurso que os enquadraria como pornografia.

Como *Un Chant d’amour*, *Flaming Creatures* é uma obra de arte e como qualquer obra de arte, está acima da obscenidade e da pornografia, ou mais corretamente, acima do que a polícia entende como obscenidade e pornografia (MEKAS apud SUÁREZ, 1996, p. 186).

O espaço em que *Flaming Creatures* se move não é o espaço das ideias morais, que são onde os críticos americanos têm tradicionalmente localizado a arte. O que eu estou pedindo aqui é que não há somente o espaço moral, por cuja legislação o filme de fato se saiu mal; também há o espaço estético, o espaço do prazer. Aqui o filme de Smith se move e tem seu ser” (SONTAG apud SUÁREZ, 1996, p. 186).

Devido à indefinição dos gêneros e sexualidades dos personagens, o filme de Smith aproxima-se muito mais das propostas pós-estruturalistas da Teoria Queer do que das políticas sexuais da época, defensoras da ideia de uma “essência” homossexual pré-existente, formadora da subjetividade e do desejo sexual. Como afirma Suárez, as políticas sexuais não-essencialistas de *Flaming Creatures* fizeram com que Smith fosse considerado um mito da cultura alternativa e o performer e ativista queer “original”, predecessor de grupos de ativismo queer que emergiriam nas décadas seguintes.



Flaming Creatures (1963)

Um ano depois, em 1964, *Blow Job* de Andy Warhol estrearia em uma galeria de arte financiado pela Film Culture, organização sem fins lucrativos de Mekas. A intenção principal de exibi-lo em uma galeria de arte era justamente burlar a censura que os cineastas independentes estavam sofrendo, mas também evidenciava a tensão existente entre o que era considerado alta e baixa cultura, divisão que ainda imperava na concepção de cultura no começo dos anos 60. Seis anos mais tarde, em 1970, *Blow Job* entraria no circuito de cinemas

especializados em pornografia gay. A circulação em ambos os meios teria sido acarretada, segundo Mariana Baltar (2011b), pela “evidência invisível” do ato sexual no filme, no qual durante 35 minutos mostra-se um close-up no rosto de um rapaz, cujas expressões faciais sugerem estar sentindo algum tipo de prazer proveniente de uma atividade sexual que se dá fora de quadro, não se sabe se performada por um homem ou uma mulher, mas prometida pelo título sugestivo – apesar de ser uma promessa que nunca se cumpre, pois nunca é vista.

Entre as características importantes desses filmes de vanguarda que trabalhavam com o imaginário pornográfico está a desgenitalização do prazer na tela, prática que será reatualizada pela pós-pornografia contemporânea, a exemplo do filme *Amoramor*, de Edgar de Santo, analisado no capítulo II. *Blow Job* estende o foco e o prazer visual do filme para regiões não-genitais do corpo, como o rosto. *Flaming Creatures* também figura uma sexualidade polimorfa desgenitalizada, que sexualiza pés, umbigos, barbas, bocas, joelhos e ombros. Em *Scorpio Rising*, está presente o fetiche da motocicleta e das roupas de couros, importantes códigos da subcultura gay *leather* existente desde o fim da Segunda Guerra Mundial. Por fim, alguns teóricos como Ara Osterweil (2004) defendem que o apelo às sensações corporais nesse tipo de cinema, ainda que partam de tradições distintas, também aproxima-se do apelo direto que a pornografia faz ao corpo do espectador.



Blow Job (1964)

É importante notarmos que, em 1970, quando o filme de Warhol adentrou o circuito pornográfico, o cenário cultural dos Estados Unidos já havia mudando consideravelmente desde 1964. A essa altura, o cinema experimental já havia ganho respeito na crítica especializada, a ponto de dar início a sua institucionalização, com a criação do Anthology Film Archives, instituição fundada por Jonas Mekas e outros cineastas para a preservação, exibição e estudo do cinema experimental e de vanguarda. Andy Warhol já era um artista de

fama internacional. O feminismo, os estudos sobre raça e etnia já haviam modificado as noções de identidade, poder e política dos Estudos Culturais. Stonewall havia acontecido em 1969, dando continuidade à revolução sexual que questionava as premissas da moral sexual ocidental. Em 1968, Warhol já tinha levado a experimentação com a pornografia ainda mais adiante lançando seu filme *Blue Movie*, também conhecido como *Fuck*, no qual Viva e Louis Waldon faziam sexo oral e vaginal.

Apesar do sexo ser muito presente no cinema experimental daquele período, a questão da sexualidade foi um tanto quanto negligenciada no discurso crítico, ou então legitimada pelo discurso da arte, como se pornografia e vanguarda só pudessem existir de lados opostos. No entanto, filmes como *Blowjob*, *Flaming Creatures* e *Scorpio Rising* quebraram a divisão entre alta e baixa cultura que fazia com que parecesse impossível juntar arte e excitação sexual. *Blowjob*, por exemplo, é um filme considerado de vanguarda que está tratando de um assunto (sexo oral) considerado do domínio do pornográfico. Apesar do filme ter sido exibido em galerias de arte, seu diálogo implícito (a própria imagem filmica) e explícito (a exibição em salas pornô) com a pornografia problematiza essa legitimação que se daria pelo viés artístico.

No começo dos anos 70, o contexto legal para a exibição de imagens sexualmente explícitas também era outro. Em 1969, a Suprema Corte norte-americana havia determinado, no julgamento de um livreiro acusado de venda de material obsceno, que legalmente as pessoas poderiam ver o que quisessem na privacidade de seus lares. Essa decisão levou o congresso norte-americano a fundar a *President's Commission on Obscenity and Pornography*, uma comissão sobre pornografia e obscenidade destinada a estudar e relatar problemas constitucionais e de definição relacionados aos controles da obscenidade, o tráfego e a distribuição de material obsceno e pornográfico e os efeitos de tais materiais. A comissão chegou à conclusão de que a pornografia seria um “lixo desprezível”, mas que não havia evidências de que a exposição a materiais sexualmente explícitos tivesse algum papel significativo na produção de comportamentos delinquentes ou criminais de jovens e adultos, e que, portanto, adultos não deveriam ser proibidos de ter acesso a tais materiais (KENDRICK, 1986).

O afrouxamento nas leis de proibição e censura de conteúdo erótico e pornográfico levou ao boom cinematográfico da pornografia no começo dos anos 1970³⁷, cujo grande

³⁷ Os primeiros filmes sexualmente explícitos a serem exibidos em público após a decisão da Suprema Corte, no entanto, não foram filmes pornográficos hard core produzidos nos Estados Unidos, mas sim dois documentários dinamarqueses sobre a legalização recente da pornografia de massa no país,

marco é o filme *Garganta Profunda* (1972), de Gerard Damiano. Segundo Linda Williams, esse boom “nunca teve simplesmente a intenção de celebrar uma permissividade sexual “liberada” pela revolução sexual; era ao menos parcialmente ligada, como a própria revolução era ligada, a uma busca por um maior conhecimento da sexualidade” (1989, p. 98). Os filmes *hard core* desse período “abriram as portas para o ingresso de filmes pornográficos no circuito de exibição comercial de qualquer parte do mundo” (ABREU, 1996, p. 67) e inauguram uma iconografia, um regime visual da pornografia *hard core* que viria a se tornar a própria estética pornográfica nas décadas seguintes. Essa estética seria constituída por elementos do *stag film* do começo do século, mas também dos *beaver films*, subgênero do *stag* que constituía em vídeos bem curtos de mulheres despindo-se e exibindo sua púbis descoberta, e os filmes *sexploitation* do final da década de 50 e começo dos anos 60, que promoviam espetáculos de sexo e violência em narrativas de baixo custo, costumeiramente exibidos em cinemas populares.

Paralelamente à sedimentação da pornografia *hardcore* como forma de representação padrão do corpo sexual na cultura *mainstream*, populariza-se nos anos 1970 uma nova forma de arte do corpo, a performance, acompanhada da emergência de um campo de estudos próprio, os *Performance Studies*.

Área interdisciplinar com perspectivas teóricas diversas – marxismo, feminismo, pós-estruturalismo, neo-historicismo, gender theories – dialogando com outras cadeiras como estudos culturais, história, crítica das artes, linguística, psicanálise, semiologia, literatura. Com um forte diálogo com a antropologia, em seu uso geral, a ideia de performance refere-se de modo imediato a um acontecimento oral e gestual, marcado pelo rito. Passa pela experiência da etnologia e da etnografia, importantes para a percepção do universo cultural do outro, ritualizado pela performance (BRAGANÇA, 2010, p. 65)

Na contemporaneidade, “realizar performance” possui o sentido mais comum de exhibir-se, de chegar ao limite do desempenho (físico, artístico, profissional), de ter sucesso e excelência. No caso do sexo, trata-se de um vocabulário comumente empregado, a exemplo das expressões “fazer amor”, “desempenho sexual”, e “como melhorar sua performance na cama?”. No entanto, Richard Schechner, em seu conhecido texto “O que é performance?” (2011), defende a ideia de que “toda e qualquer das atividades da vida humana pode ser estudada enquanto performance” (SCHECHNER, 2011, p. 3). Nesse sentido, não apenas a

fazendo com que os espectadores pudessem assisti-lo sob a suposta intenção de saber mais sobre a cultura sexual de um país estrangeiro, além de adquirir mais informação sobre a pornografia propriamente dita (WILLIAMS, 1989).

body art, mas também formas de dança, teatro, experimentos audiovisuais, intervenções públicas e até mesmo atividades cotidianas como comer, sentar e acordar poderiam ser entendidas enquanto performances. Segundo o autor, as performances são feitas de porções de comportamentos reiterados (*twice-behaved behavior*). Todos fazemos performances mais do que percebemos. Os nossos hábitos, rituais e rotinas da vida são comportamentos reiterados, ações não necessariamente conscientes as quais repetimos recombinao comportamentos já conhecidos por nós, mas que nunca são exatamente iguais, de modo que “mesmo o ‘mais recente’, ‘o original’, ‘o chocante’, ou o ‘de vanguarda’, são, em sua maior parte, uma nova combinação de comportamentos conhecidos ou o deslocamento de um comportamento do campo conhecido para novos contextos e ocasiões” (ibidem, p.9). Assim, a nudez nas artes performáticas dos anos 1960/1970 causou choque e excitação quando o nu artístico já existia na pintura e na escultura, e o strip-tease era lugar comum na cultura popular. A diferença é que a nudez do museu era uma, não-erótica, mais sublime, aceitável naquele contexto, e a do strip-tease era outra, restrita ao consumo masculino em espaços privados, possível naquelas situações específicas de encontro entre homens. Desse modo, a nudez “completa e frontal” em performances como *Dionísio em 69* (1968) e *Oh! Calcutta* (1972) bagunçaram as divisões entre arte e pornografia porque atores de ambos os gêneros estavam despídos em um lugar reservado à alta arte (o palco), em performances eróticas que seriam consideradas impróprias para uma arte tão antiga como o teatro. De modo análogo, Schechner vê nas “performances de propaganda política” um embaralhamento entre arte, política e modo de vida, citando como exemplos os grupos teatrais El Teatro Campesino, na Califórnia, o Teatro do Oprimido, no Brasil, e a militância performática de grupos como o Greenpeace e o Act Up (AIDS Coalition to Unleash Power)³⁸. Nesse sentido, o performático reside menos na exibição das causas e mais no engajamento com o próprio corpo, entendido como uma via, um meio de afetar e de ser afetado.

No artigo “From This Body to Yours: Porn, Affect and Performance Art Documentation” (2011), Adair Rounthwaite argumenta que a pornografia pode ser entendida

³⁸ O Act Up (AIDS Coalition to Unleash Power) foi um coletivo criado em 1987 no Centro de Serviços Comunitários de Gays e Lésbicas em Nova Iorque. O grupo fazia intervenções públicas em espaços importantes como Wall Street, o FDA (Food & Drug Administration) e os Correios, pedindo atenção e recursos do governo à epidemia da AIDS. Entre suas ações políticas mais conhecidas estão o protesto na Catedral de St. Patrick de Nova Iorque, em 1989, onde mais de 4500 pessoas aglomeraram-se do lado de fora, enquanto do lado de dentro alguns ativistas misturavam-se aos fiéis. No meio da missa, os ativistas jogaram-se no chão simbolizando os corpos das vítimas da epidemia, enquanto outros entoavam gritos de protesto. Outra ação emblemática foi a intervenção em frente à Casa Branca, em 1992, na qual centenas de militantes jogaram as cinzas de seus familiares, amigos e namorados no quintal presidencial.

como a documentação de uma performance cujo objetivo é gerar uma nova performance – notadamente de sensação sexual, acompanhada de masturbação e orgasmo - no espectador³⁹. A pornografia trabalha com um imaginário codificado como erótico, excitante, e o faz, tradicionalmente, por meio da exibição de imagens de um corpo orgásmico, na expectativa que essa sensação se repita em outro lugar, em outro corpo. Isso acontece na medida em que a performance pornográfica gera afeto no espectador, que por sua vez é mobilizado a partir do prazer. Sendo assim, a pornografia precisa de um tipo específico de afeto, pois se não alcança seu objetivo de incitar a excitação sexual, ela fundamentalmente fracassa.

Se estendermos amplamente a ideia de performance como sugerem Schechner e Paul Zumthor (2007), englobando todos os elementos que se relacionam à percepção sensorial, ao “engajamento do corpo”, então pornografia e ativismo político podem ser entendidos enquanto performance, uma vez que ambos necessitam desse engajamento corporal para serem eficazes. É a partir dessa perspectiva que a pós-pornografia irá, no século XX, recombina a performatividade da pornografia, da política e da arte.

1.6 O “nascimento” do pós-pornô: indústria, feminismo e vanguarda

Em 1983, nos Estados Unidos, Annie Sprinkle, Veronica Vera, Gloria Leonard, Kelly Nichols, Sue Nero e Candida Royalle⁴⁰, todas atrizes e/ou diretoras de filmes pornográficos fundam o “Club 90”, espaço de encontro e rede de apoio entre mulheres para discutir questões relativas ao trabalho, ao feminismo e às suas vidas pessoais. Dentre as discussões pertinentes ao grupo estava por exemplo o fato de que o mercado pornográfico não reconhecia o sexo lésbico como sexo, e portanto não pagava às atrizes pelas cenas desse tipo⁴¹. Desses encontros resultaria a performance *Deep Inside Porn Stars*⁴² (1984), um interstício entre teatro e vida pessoal, toda baseada nas discussões ocorridas no Club 90. A performance tinha como

³⁹ A autora fala em “documentação” da performance pois encara o vídeo como um registro daquela performance e, portanto, documento. No entanto, ela desconsidera a importância do aparato cinematográfico (câmera, tela) como um terceiro corpo que também faz parte da interação e, portanto, da produção de afeto entre corpos performando na tela e o corpo do espectador, que funcionariam, segundo Baltar, como um “ménage à trois entre imagem, aparato e espectador” (BAL TAR, 2013, p. 81).

⁴⁰ Candida Royalle abriria, alguns anos depois, a *Femme Productions*, primeira produtora de filmes pornôfocada no desejo feminino e na “erótica para casais”.

⁴¹ Ver: BELL, 1994, p. 144.

⁴² O título faz clara alusão a um dos chavões do jornalismo de culto às celebridades, lógica que já adentrava o universo pornô. Também se refere a um filme dirigido por Annie Sprinkle um ano antes. Em 1982, Sprinkle seria uma das primeiras mulheres a dirigir um longa-metragem de sexo explícito, no qual também atua, denominado “Deep Inside Annie Sprinkle”.

premissa mostrar como atuar na indústria pornográfica podia ser prejudicial e libertador ao mesmo tempo (BELL, 1994). Essas mulheres normalmente marginalizadas por serem trabalhadoras sexuais frequentavam ativamente espaços de artistas performáticos e visuais, não como meras espectadoras, mas como agentes, criando performances, desenvolvendo trabalhos artísticos sobre as suas vivências e visões de mundo e dialogando com outros artistas; também participavam ostensivamente da militância feminista, iniciando um intercâmbio cultural entre indústria pornográfica, arte e militância que geraria um próprio modo de vida e resultaria no Movimento Pós Pornô Modernista. O termo *pós pornô* (*post porn*) aparece pela primeira vez em 1989 em um manifesto escrito por Veronica Vera⁴³ e assinado por atrizes e diretoras da indústria pornográfica, além de diversos artistas visuais e performers que trabalhavam com temas ligados ao sexo. Mais adiante, a palavra “modernista” seria abandonada, porém, naquele momento, atuou como um termo estratégico para a negociação do pós-pornô dentro do mundo institucionalizado da Arte. O conteúdo do manifesto deixa claro que não se trata de um movimento “puramente” artístico ou sexual, mas sim uma articulação de ambos, fundamentalmente política e experimental.

MANIFESTO PÓS PORNÔ MODERNISTA

Que seja conhecido por todos os que leem estas palavras ou testemunham estes eventos que uma nova consciência chegou sobre a terra. Nós do Movimento Pós Pornô Modernista enfrentamos o desafio da Era da Borracha, reconhecendo este momento em nossas evoluções sexuais pessoais e na evolução sexual do planeta.

Abraçamos nossos órgãos genitais como parte, não separados, de nossos espíritos.

Nós utilizamos palavras, imagens, performances sexualmente explícitas para comunicar nossas ideias e emoções.

Denunciamos a censura sexual como anti-arte e desumano.

Nós nos empoderamos por esta atitude de positivação do sexo.

E com este amor por nossos eus sexuais nós nos divertimos, curamos o mundo e resistimos.

- Veronica Vera
Junho de 1989⁴⁴

⁴³ Veronica Vera ganhou notoriedade nos anos 1980 como atriz pornográfica e escritora, e também por ter posado para uma série de fotografias de sexo explícito feitas pelo renomado fotógrafo Robert Mapplethorpe.

⁴⁴ VERA, Veronica. The Post Porn Modernist Manifesto, 1989. Tradução nossa. No original: “Let it be known to all who read these words or witness these eventos that a new awareness has come over the land. We of the Post Porn Modernist Movement face the challenge of the Rubber Age by acknowledging this moment in our personal sexual evolutions and in the sexual evolution of the planet. We embrace our genitals as part, not separate, from our spirits. We utilize sexually explicit words, pictures, performances to communicate our ideas and emotions. We denouce sexual censorship

O manifesto, como gênero discursivo, possui uma dimensão performática que faz com que o signatário anuncie uma tomada de posição, ao mesmo tempo que convoca o público à missão de aderir ou rejeitar seu discurso. Nesse confronto entre texto e leitor, caracteriza-se como gênero de uma “literatura de combate”, reforçada por determinados elementos retóricos próprios de um discurso militar-bélico que, na modernidade, caracteriza o discurso da vanguarda (GELADO, 2006, p. 41-42). Segundo o filósofo de arte Stefan Morawski⁴⁵, algumas características comuns dos movimentos artísticos de vanguarda seriam o espírito pioneiro, a aversão ao estado presente das artes e ao papel atribuído às artes na sociedade, o desprezo pela tradição, a teorização a respeito dos seus próprios trabalhos, a atuação coletiva aos moldes do modelo revolucionário, a discussão e realização de programas comuns a outros movimentos de vanguarda e, é claro, a escritura de manifestos. Como podemos ver, o Movimento Pós Pornô Modernista encaixar-se-ia com precisão na descrição de um movimento de vanguarda⁴⁶, mas não foi classificado como tal em nenhuma historiografia da arte, nem mesmo da arte performática.

Foi Annie Sprinkle quem popularizou o termo “post porn” no final dos anos 1980 e começo dos anos 1990, a ponto de hoje ser considerada por muitos a “mãe” do movimento. Sprinkle foi prostituta e atriz pornô por vinte anos e hoje em dia atua como artista multimídia e sexóloga. Já realizou diversas performances e exposições em galerias, publicou livros e artigos, participa constantemente de conferências acadêmicas e foi uma das pioneiras na direção de filmes pornôs feministas, sendo também a primeira atriz pornô com PhD. No mesmo ano em que o manifesto foi lançado, Sprinkle estreou um show homônimo. Em “Post Porn Modernist”⁴⁷, a artista encena uma série de performances que, através de imagens sexualmente explícitas e fotografias pessoais, faziam um percurso autobiográfico por sua infância e adolescência, passando pela indústria pornográfica e a prostituição. A performance desse show que ficou mais famosa foi “Public Cervix Announcemet”, na qual a artista

as anti-art and inhuman. We empower ourselves by this attitude of sex-positivism. And with this love o four sexual selves we have fun, heal the world and endure”.

⁴⁵ Cf: BAUMAN, Z. A arte pós-moderna, ou a impossibilidade da vanguarda. In: **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

⁴⁶ Agradeço imensamente ao professor Mauricio de Bragança por me abrir os olhos para a dimensão performática do manifesto na pós-pornografia.

⁴⁷ Sprinkle afirma ter criado sua performance inspirada na obra do artista alemão Wink Van Kempen, que é geralmente reconhecido como a origem do conceito, embora, na realidade, seu trabalho fosse intitulado "Porn Modernism". A palavra "pós-pornografia" (post-pornography), a rigor, foi primeiramente empregada por Walter Kendrick em 1986, em seu livro "The Secret Museum - Pornography in the Modern Culture". Kendrick sugeriu o termo alinhando o momento da pornografia com os pensamentos sobre pós-modernidade que emergiam nos anos 80, possivelmente a mesma motivação de Sprinkle e Vera.

convida o público a ver seu colo do útero com um espéculo, aludindo com grande ironia à tradição pornográfica de hiper-visualização dos genitais e do ato sexual.

O Movimento Pós Pornô surge em um importante momento do debate sobre a censura à arte nos Estados Unidos, que mobilizou por meses a mídia e o congresso norte-americanos⁴⁸. Em 1989 o pastor Donald Wildmon, representando a conservadora American Family Association, iniciou uma batalha contra o financiamento estatal de obras de arte que ele julgava defenderem “preconceitos anticristãos”⁴⁹. A partir das denúncias de Wildmon, dois senadores republicanos começaram a mobilizar forças contra o NEA (National Endowment for the Arts), órgão federal dedicado a apoiar e financiar obras de excelência artística. Diversos artistas visuais e performáticos sofreram sistemáticos ataques da imprensa e do congresso devido ao conteúdo “imoral” ou “obsceno” de suas obras. Pouco menos de um mês após a polêmica envolvendo Wildmon, a revolta de alguns congressistas com o conteúdo homoerótico e sadomasoquista das obras do fotógrafo Robert Mapplethorpe levou ao cancelamento de sua exposição “The Perfect Moment” em uma famosa galeria de arte em Washington. Em fevereiro de 1990, a própria Annie Sprinkle se veria no meio dessa batalha, quando o senador republicano Dana Rohrbacher acusaria o espaço de arte multidisciplinar e performance “The Kitchen”, localizado em Nova Iorque, de utilizar “dinheiro dos contribuintes” para produzir um “show de sexo ao vivo”. No caso, tratava-se do show performático “Post Porn Modernist”, que não tinha sexo ao vivo e nem havia recebido financiamento público.

Assim como na arte, no feminismo o pós-pornô também assume uma tomada de posição contrária à censura e ao conservadorismo. As integrantes do Club 90 foram importantes militantes feministas sobretudo pelos direitos das trabalhadoras sexuais, a ponto de Veronica Vera ter sido testemunha na Meese Commition (1986), comissão criada no governo de Ronald Reagan para investigar os supostos males causados pela pornografia. As discussões sobre pornografia, prostituição e autonomia feminina marcaram as cisões no interior do movimento feminista norte-americano e europeu nas décadas de 70 e 80, polarizado entre as feministas anti-pornografia ou pró-censura e as feministas pró-sexo, *sex-positive* ou anti-censura. Esses embates entre feministas anti-pornografia e pró-sexo ficaram conhecidos como *Porn Wars* ou *Sex Wars*. As militantes feministas anti-pornografia, representadas por nomes como Andrea Dworkin, Susan Griffin e Catherine MacKinnon buscavam junto aos governos leis civis que

⁴⁸ Para mais informações, ver http://www.publiceye.org/theocrat/Mapplethorpe_Chrono.html.

⁴⁹ Wildmon referia-se a uma exposição do artista Andre Serrano, a qual incluía a obra “Piss Christ”, uma fotografia na qual se vê um crucifixo submerso em urina.

restringissem a produção e o consumo de produtos pornográficos. Para elas, a pornografia representava a máxima instância do poder masculino opressor e era, portanto, extremamente nociva às mulheres, colocando em perigo não só as que atuavam nos filmes, mas a população feminina em geral, vítimas da misoginia que seria incentivada por essas produções. A famosa frase “Pornografia é a teoria, e o estupro é a prática” de Robin Morgan (1977) sintetiza bem esse pensamento, segundo o qual a pornografia seria uma das causas de problemas sociais como o estupro e a violência de gênero.

Já as feministas pró-sexo criticavam o movimento anti-pornografia por defender o que elas viam como formas de opressão da sexualidade em favor da censura. Nos final dos anos 70 e início dos anos 80, a Nova Direita norte-americana crescia de forma espantosa, mobilizando-se de maneira ostensiva e com sucesso em torno da questão sexual, buscando coibir a atividade sexual entre os jovens, impedir que gays e lésbicas obtivessem direitos sociais e civis e restringindo o quanto pudessem a sexualidade feminina, que deveria ser orientada para a reprodução sexual (RUBIN, 2003). Em resposta ao alinhamento de parte do movimento feminista com a direita, Ellen Willis publica em 1981 o artigo "Lust Horizons: Is the Women's Movement Pro-Sex?", no qual faz duras críticas ao feminismo anti-pornografia pelas alianças com a direita conservadora e organizações religiosas em prol da luta contra a pornografia e a prostituição. Nasce aí o termo “feminismo pró-sexo”, que vai mobilizar outras acadêmicas feministas como Gayle Rubin, Pat Califia e Carol Queen. É importante lembrarmos que essa reação conservadora ao sexo ocorre após o fim da censura à exibição de filmes pornográficos nos cinemas norte-americanos (1969) e o consequente sucesso de bilheteria dos filmes pornográficos como *Garganta Profunda* (1972); a legalização do aborto no país (1973); e durante os primeiros indícios de uma possível epidemia de AIDS. Se a criação do conceito de pós-pornografia teve uma função naquele período, foi a de tomar uma posição em defesa da sexualidade, sobretudo feminina, em um momento no qual ela era duramente atacada na imprensa, na arte, no discurso médico e legal, na política institucional e na militância feminista.

Não podemos deixar de mencionar também que, nos anos 80, o mercado pornográfico passaria por uma revolução que mudaria para sempre a relação entre produtores e consumidores e alteraria a própria forma da espetatorialidade pornográfica. O videocassete permitiu que as pessoas adquirissem pornografia por meios mais discretos como o correio, locadoras e lojas especializadas, possibilitando seu consumo na privacidade de suas casas. A entrada do vídeo modificou radicalmente não só as formas de consumo, mas também de produção, que cresceu consideravelmente e abandonou o cinema como sua janela principal.

Ao final dos anos 80, com o barateamento das câmeras de vídeo, a pornografia amadora ganhou força e, em 1991, esse tipo de pornografia já era responsável por 30% das locações e vendas de filmes adultos nos Estados Unidos (COOPERSMITH, 2000). Com a difusão dos computadores pessoais e o crescimento dos domínios da internet na década de 90, rapidamente a internet sobrepôs o vídeo como o meio mais popular de circulação e consumo em massa da pornografia. Nos anos 2000, com a expansão da web 2.0 e o avanço das tecnologias de dispositivos móveis como celulares, câmeras e tablets, os sites pornográficos de conteúdo auto-gerado pelos usuários multiplicaram-se, aumentando significativamente a produção de pornografia amadora e independente.

É nesse contexto de fragmentação da produção e dos circuitos de distribuição e consumo da pornografia tradicional que emerge uma vasta produção cultural pornográfica feminista, influenciada pelo feminismo pró-sexo e pela teoria queer, que pode ser dividida em subgêneros como o “pornô para mulheres”⁵⁰, a pornografia queer e a pós-pornografia. O que todos essas produções têm em comum é, principalmente, a reivindicação da “pornificação de si” (BALTAR, 2013) como desejo e direito. Em um mundo no qual os corpos pornográficos ou sexualmente desejáveis são aqueles que se encaixam em um padrão de beleza específico que valoriza signos como a pele branca e lisa, o corpo escultural, magro e definido, a heterossexualidade e a cisnormatividade, o fato de indivíduos colocarem em cena seus corpos e desejos sexuais dissidentes, situando-se simultaneamente como objetos e agentes do olhar pornográfico significa reivindicar um direito político de se fazer visível e, portanto, desejável, construindo assim um espaço político e sexual onde suas subjetividades podem existir e podem dar materialidade aos próprios desejos e, sobretudo, ao desejo de serem vistas como pornografia, indo na contramão de um discurso feminista senso comum que condena toda e qualquer tipo de sexualização do corpo feminino por considerá-la uma forma de objetificação.

Para Paul B. Preciado (2007), o pós-pornô é feito de um “tráfico de signos e artefatos culturais que o feminismo tradicional considerava como impróprios da feminilidade”, ou seja, a categorização, o nome *pós-pornô* existiria menos em função de uma busca por uma forma

⁵⁰ Dos filmes de Candida Royalle com foco na “erótica para casais” nasceria uma corrente de diretoras feministas como Erika Lust e Petra Joy que dirigem o que qualificam de “pornô para mulheres”. O problema do “pornô para mulheres”, a meu ver, consiste na ideia defendida pelas realizadoras de que existe uma “sensibilidade feminina” inerente ao gênero, que faria com que homens e mulheres tivessem interesses distintos em relação à pornografia - daí a necessidade de ter uma produção pornográfica direcionada a esse público. Em 2008 Erika Lust, atualmente a mais famosa diretora de filmes pornográficos lançou o livro *Good Porn: a Woman's Guide*⁵⁰, no qual defende que homens e mulheres apreciam diferentes estilos de pornografia, e que mulheres são excitadas por elementos específicos, como detalhes, cenários e fantasias.

de distinção da pornografia popular e mais pelo fato de essas produções não se enquadrarem nos critérios do feminismo clássico, que na história da arte rotulou de “feminista” obras que trabalhavam com temas como a diferença, o corpo, a maternidade, o trabalho doméstico, a violência de gênero, o aborto e aspectos do sexo e da sexualidade considerados culturalmente como “femininos”, mas que excluiu sumariamente a pornografia por ser considerada um tema vulgar, repetitivo e fundamentalmente masculino. Sendo assim, o pós-pornô é majoritariamente feito por pessoas que, para evitar cair em um vazio historiográfico, reivindicam essa categoria e outras como “pornoterrorismo”, “pornografia queer” e “performance pornofeminista”.

Recuperado por uma rede de artistas e ativistas na primeira metade dos anos 2000, situadas sobretudo na Espanha, o conceito de *pós-pornografia* foi reatualizado e legitimado por acadêmicas ligadas à teoria queer e feminista como Marie-Hélène Bourcier e Paul B. Preciado. Preciado, por exemplo, circula pelos festivais dedicados ao tema, publica textos no qual explica o pós-pornô e organiza seminários e oficinas como a “Maratón Posporno”, ocorrida no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona em 2003. Essa relação entre academia e militância, ainda que muitas vezes submetida a tensões, estimulou a formação da rede pós-pornô espanhola, composta por coletivos e indivíduos como Post Op, Quimera Rosa, Diana J. Torres, Marianissima, Quimera Rosa, Ex-Dones, Itzar Ziga, Go Fist Foundation, entre outros, e irá influenciar também, como veremos nos capítulos seguintes, a produção pós-pornô da América Latina.

CAPÍTULO II - A ESTÉTICA DO EXCESSO: PORNOGRAFIA E IDENTIDADE LATINO-AMERICANA

Segundo Marie-Hélène Bourcier (2005), a pós-pornografia pode ser entendida como uma crítica à razão ocidental moderna pornográfica, que se daria através da criação de um “discurso reverso” advindo das margens da própria pornografia *mainstream*: homens e mulheres trans, prostitutas, michês, lésbicas caminhoneiras, bissexuais, pessoas gordas, praticantes de BDSM e todo tipo de corpos ou práticas consideradas desviantes e antes restritas à chamada “pornografia bizarra”. Para a autora, o uso consciente e excessivo de recursos pós-modernos como colagem, intertextualidade e performatividade agiriam como “estratégias queer de desnaturalização do imaginário pornográfico” (BOURCIER, 2005 apud REES-ROBERTS, 2008, p. 235). Tais estratégias fazem parte de um amplo movimento de apropriação queer e feminista do pornográfico que vem sendo impulsionado nos últimos anos, sobretudo na internet, por realizadoras/es, ativistas e espectadoras/es que assumem cada vez mais o prazer de consumir, produzir e de se ver em tais imagens. Nesse sentido, a formulação de Bourcier é útil para refletirmos sobre como as políticas queer e feministas são articuladas esteticamente na pós-pornografia, fugindo de uma abordagem mais tradicional das pornografias alternativas que parece restringir-se às questões de representação/representatividade. Que elementos filmicos são acionados nessas produções? Que estratégias comuns de linguagem podemos reconhecer nos projetos audiovisuais e performáticos feitos na América Latina? Neste capítulo, desenvolvo a ideia de que a desnaturalização do imaginário pornográfico e sexual empreendida pela pós-pornografia não se dá necessariamente ou apenas por um rompimento com o discurso da pornografia tradicional, mas sim por meio de um diálogo crítico que se estabelece através da negociação com seus códigos hegemônicos.

Sendo assim, inicio este segundo capítulo identificando a matriz popular do excesso à qual a pornografia pertence e a pós-pornografia é tributária, de forma a auxiliar, mais adiante, na identificação dos elementos do excesso que são mobilizados nos vídeos que constituem nosso *corpus*. Tendo o excesso como denominador comum de linguagem, o esforço também se deu no sentido de apontar entre as análises como, na América Latina, a pós-pornografia pode ser entendida como uma prática dentre outras pertencentes à uma extensa tradição visual-perfomática de trabalhar o pornográfico a partir do choque e do deboche para fazer uma crítica societária.

Inspirada por teóricos como Jesús Martín-Barbero (1997), Mikhail Bakhtin (2013), Peter Brooks (1995) e, principalmente, Mariana Baltar (2014, 2013b, 2012), entendo o excesso como uma categoria estética e uma matriz cultural que atravessa diversas formas da cultura popular massiva, da arte e da literatura. Mais comumente associado ao melodrama, o excesso em seu sentido mais amplo de fluxo cultural diz respeito a um imaginário visual, sensorio e sentimental construído ao longo do projeto de modernidade e que vem se adensando na contemporaneidade.

As origens do melodrama remontam à Revolução Francesa, que representou uma “dupla entrada do povo em cena”: até 1790, o teatro na França era restrito às classes mais altas, e ao povo eram permitidas apenas “representações sem diálogo”, nem faladas nem cantadas. Com a Revolução Francesa, o “populacho” passou a ser considerado povo, e o povo passou a poder se representar cenicamente. Dessa forma, o melodrama que surgia naquele momento era “muito mais e muito menos do que teatro”, pois seu formato de espetáculo remetia menos à arte cênica erudita e mais aos espetáculos de feiras populares e à tradição oral, em particular à tradição dos relatos de horror (MARTÍN-BARBERO, p. 157-158). Como não podiam valer-se do teatro literário e nem tinham como, pois não sabiam ler, as massas populares recorriam ao exagero, à obviedade e à hipervisualidade para encenar suas emoções e histórias da Revolução.

A teatralidade do palco era excessiva, e a vida parecia aspirar à sua condição, como se fosse uma representação ficcional de um épico histórico de Revolução, derramamento de sangue, batalha e Império que a nação vinha representando⁵¹ (BROOKS, 1995, p. 86)

Nesse sentido, o melodrama “é a forma de uma era pós-sagrada, na qual a polarização e a superdramatização de forças em conflito representam uma necessidade de localizar e fazer evidente, legível e eficaz as grandes escolhas dos modos de ser”⁵² (ibidem, 1995, p. viii). A partir das análises de Brooks e Martín-Barbero, podemos afirmar então que o excesso configura-se ao final do século XVIII e início do século XIX como estratégia de rescrita de uma história política que se dá pela superdramatização e hipervisualidade. No excesso do

⁵¹ No original: “Stage theatricality was excessive, and life seemed to aspire to its status, as if in a fictional representation of the historical epic of Revolution, bloodshed, battle, and Empire that the nation had been playing out”.

⁵² No original: “(...) melodrama is a form for a post-sacred era, in which polarization and hyperdramatization of forces in conflict represent a need to locate and make evident, legible, and operative those large choices of ways of being”.

melodrama teatral, o corpo popular torna-se visível por meio de códigos estéticos e culturais que engajam o espectador por estarem diretamente ligados ao *pathos* pós-Revolução.

Daí a cumplicidade com o melodrama de um público que - "escrito para os que não sabem ler", dirá Pexerecourt - não procura palavras na cena, mas ações e grandes paixões. E esse forte sabor emocional é o que demarcará definitivamente o melodrama, colocando-o do lado popular, pois justo nesse momento, anota Sennett, a marca da educação burguesa se manifesta totalmente oposta, no controle dos sentimentos que, divorciados da cena social, se interiorizam e configuram a "cena privada" (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 159).

Essa cumplicidade do público descrita por Martin-Barbero pode ser entendida a partir do que Mariana Baltar e Ana Lucia Enne nomearam de “pedagogia das sensações” (BALTAR, 2012). Trata-se de uma pedagogia moralizante fundamental para a construção das consciências e subjetividades modernas⁵³ e que se baseia no “ensinamento” do público, através das cultura midiática, de um modo de perceber, organizar e reagir ao mundo a partir da sensação. Arrebatamento, choque, desejo, medo são alguns dos estímulos sensoriais e sentimentais que afetam o corpo do espectador e o fazem engajar-se na narrativa. A eficácia da pedagogia das sensações se dá pelo uso de certos elementos estilísticos e códigos culturais que, repetidos à exaustão, têm a potência de mobilizar um prazer corporal e sentimental no espectador que provém justamente do reconhecimento desses próprios elementos.

Tal sentido pedagógico se afirma em dois movimentos: de um lado, o “ensinamento” através de um regime que privilegia o envolvimento sensório-sentimental e, de outro, um sentido de pedagogia que por vezes se confunde com domesticação/ naturalização do lugar das sensações e dos sentimentos na experiência da modernidade. (BALTAR, 2012, p. 132)

Não se trata de uma ação consciente do sujeito. Como Baltar explica, essa pedagogia moralizante consiste em um duplo movimento, que é por muitas vezes híbrido, de ensinar o corpo através do corpo, vinculando aos estímulos e sensações corporais um domínio de valores morais que indicam comportamentos a serem seguidos – o que Peter Brooks (1995) analisa como a “moral oculta” do melodrama. A pornografia também possui sua moral oculta, porém esta difere-se da moral melodramática que, articulada na polarização entre bem e mal, cria heróis, vilões e mocinhas indefesas; apesar do excesso ser o denominador comum dessas

⁵³ Como bem ressalta Mariana Baltar (2012), é importante destacar que o excesso não é o único sistema que rege os modos de ser, pensar e criar na modernidade, coexistindo com o racionalismo científico e o padrão de contenção da moral burguesa.

narrativas, a forma específica como esse elemento toma corpo no tecido narrativo varia, ainda que sempre vinculada a essa superdramatização, reiteração e saturação da moral oculta. Nas narrativas pornográficas tradicionais, o domínio de valores morais está resguardado sobretudo nas normas que conformam gênero, sexualidade, etnia e todas as outras variáveis que envolvem a imagem do corpo. A pedagogia moralizante da pornografia, que não é necessariamente moralista, acima de tudo “ensina” o que é o sexo e como ele deve ser feito. Polarização entre ativo e passivo, divisão binária dos gêneros, hiperdramatização do som do gozo feminino, tipos de corpos socialmente aceitos como sexuais, superiluminação da genitália são apenas alguns exemplos de como a moral oculta da pornografia é regida não só por seus esquemas de representação do corpo sexual, mas também por meio de sua própria estética.

A partir da noção de pedagogia das sensações, podemos compreender melhor como a matriz do excesso tem no corpo sua ferramenta primordial, e de que modo o excesso está presente na pornografia. De acordo com Linda Williams (1991), o excesso na cultura audiovisual estaria ligado a uma abundância de estímulos visuais e corporais construídos por meio do espetáculo e do êxtase. Williams pega emprestada a noção de Carol Clover (1987) de “gêneros do corpo”, que se referia essencialmente ao gêneros cinematográficos do horror e da pornografia, e adiciona a ela o gênero melodramático. Segundo a autora, o espetáculo do corpo estaria presente na representação do orgasmo na pornografia, na representação da violência no horror e na representação das lágrimas no melodrama. O êxtase, sobretudo no sentido de excitação e estímulo, seria potencializado pela visualidade desses gêneros, que compartilhariam entre si a característica de provocarem reações corporais no espectador, espasmos físicos que fogem ao seu controle. Dessa forma, o excesso é marcado por uma relação corporal e sensorial que produz gritos de prazer (pornografia), medo (horror) e angústia (melodrama). A descrição de Williams aproxima-se do conceito de “ressonância carnal” de Susanna Paasonen (2011) abordado no capítulo anterior, que envolve as habilidades dos espectadores de reconhecer e de algum modo sentir as intensidades, ritmos e movimentos retratados na pornografia em seus próprios corpos.

O excesso como elemento estético e matriz cultural é potencializado pelo princípio de máxima visibilidade da cultura contemporânea, na qual ser visto ou dar-se a ver é enfaticamente ser real. Em artigos recentes, Mariana Baltar vem trabalhando a noção de excesso como estratégia de mobilização de um desejo de saber e ver a partir de obras audiovisuais que dialogam com os domínios da pornografia e do documentário. Como vimos no capítulo I, na pornografia audiovisual certos códigos de linguagem como close-ups nos

órgãos genitais e no orgasmo masculino são evidências visíveis do prazer sexual e possuem a função de legitimar o sexo enquanto real. No documentário, por sua vez, há a mesma promessa de real, articulada a partir de evidências visíveis que legitimam o filme enquanto um registro da realidade de modos de vida, personagens ou períodos históricos. Ambos, pornografia e documentário, seguem a tradição do excesso de superdramatização da realidade, na qual estão presentes procedimentos de reiteração e saturação. No artigo “Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão” (2012), Baltar argumenta que reiteração e saturação apontam para comportamentos estéticos distintos, de modo que o primeiro conduziria todos os elementos do filme a um mesmo ponto de convergência⁵⁴, enquanto o segundo aproximaria-se do conceito de “cinema de atrações”, de Tom Gunning e André Gaudreault.

Inspirado pela noção de montagem de atrações de Sergei Eisenstein, o conceito de cinema de atrações diz respeito aos filmes do primeiro cinema e os filmes de vanguarda das décadas seguintes, tendo como objetivo ressaltar as potências do cinema enquanto um meio visual. Em artigo de 1986, Gunning aponta que a história do cinema é contada a partir dos filmes narrativos, resgatando a importância de filmes do primeiro cinema que engajavam o espectador por sua visualidade, ou suas *atrações*. Trata-se de um tipo de cinema que ele denomina “exibicionista”, obras que “mostram algo”, que não se acanham em “exibir sua visibilidade” por meio do contato direto com a audiência, o que inclui a quebra da tradição ilusionista de nunca olhar diretamente para a câmera (GUNNING, 1986, p. 64).

Citando os primeiros filmes eróticos, os chamados *stags*, Gunning aponta como a pornografia é um ponto de conflito entre esse cinema exibicionista e a ficção diegética. Apesar de supostamente seguir uma narrativa linear, os filmes pornográficos são atravessados por momentos de atrações, sequências não-narrativas que incluem as performances sexuais e cenas em que atrizes e atores interagem com a câmera, seduzindo diretamente o público e quebrando a suposta diegese fílmica. O termo *atrações*, resgatado de Eisenstein, vincula-se à magia visual do cinema, mas também a um modo de “agressivamente sujeitar o espectador a um impacto sensual e psicológico” (ibidem, p. 66), ou seja, de arrebatá-lo a partir

⁵⁴ De acordo com Baltar, a reiteração estaria esteticamente presente nas narrativas que dialogam com a matriz do excesso principalmente por meio de três categorias: obviedade, simbolização exacerbada e antecipação. No NEX, ampliamos o uso dessas categorias para além do melodrama, onde são mais comumente utilizadas, vinculando-as aos outros gêneros da matriz do excesso. Para um aprofundamento em tais categorias, ver BALTAR, M. *Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. Tese (Doutorado) – Niterói - Universidade Federal Fluminense, 2007.

da visualidade, de fazer um convite a estímulos sensoriais e sentimentais que são mobilizados pelo olhar e que afetam diretamente o corpo.

Assim, no universo de uma produção audiovisual calcada na performance do corpo, como é o caso da pós-pornografia, o excesso também está faz presente como elemento central, porém alocado em uma linguagem disruptiva da estrutura clássica do cinema narrativo e da pornografia cinematográfica. Segundo Tim Stüttgen (2007), o potencial crítico e revolucionário da pós-pornografia estaria em seu excesso performativo, no qual a *pose* possui um papel fundamental; para o autor, o pós-pornô representa uma mudança de paradigma do pornô para o pós-pornô, em função de sua abordagem crítica e performativa do sexo e da produção de imagens. No contexto de profusão de câmeras digitais, smartphones, portais alimentados por conteúdo autogerado e sites e aplicativos de sexo, a pornografia amadora vem reconfigurando as dinâmicas de produção, consumo e circulação das imagens pornográficas. No entanto, como aponta Stüttgen, grande parte da *netporn* permanece circunscrita aos dispositivos heteronormativos da pornografia hegemônica, e ao abandonarem de vez a narrativa clássica para investir em uma estética amadora (*amateur*), insistem no efeito naturalizante desse tipo de imagem. Em contrapartida, na pós-pornografia prevaleceria a pose, a performance, o burlesco, a ambivalência dos corpos, uma série de práticas que “não só pavimentam o caminho para novas formas de representações críticas-desconstrutivistas, mas também possibilitam a invenção de contra-estratégias e desejos alternativos”. (STÜTTGEN, 2007, p. 277).

Apesar de não concordar com a ideia de uma mudança de paradigma⁵⁵, nem com a distinção entre a *netporn* e o pós-pornô a partir do excesso, uma vez que reconhecemos em ambos estratégias pertinentes a essa matriz cultural, a argumentação de Stüttgen de que o potencial crítico e revolucionário do pós-pornô estaria em seu excesso performativo parece fazer muito sentido quando nos voltamos para a América Latina, onde a pós-pornografia vem somar-se a uma tradição visual-performática ligada às artes e à cultura popular de utilizar a pornografia como estratégia de subversão e deboche das convenções sociais.

⁵⁵ A afirmação de Stüttgen de que estaríamos diante da mudança de um paradigma do pornô para o pós-pornô não me parece apropriada pois não percebo o pós-pornô como uma etapa sequencial na história da pornografia. No entanto, é preciso frisar que, diferente de um discurso mais comum que associa a pós-pornografia à negação da pornografia tradicional e à criação de novas imagens que fogem à lógica de produção capitalista, Tim Stüttgen reconhece práticas pós-pornográficas até mesmo dentro da pornografia comercial. Ver: STÜTTGEN, T. Disidentification in the Center of Power: The Porn Performer and Director Belladonna as a Contrasexual Culture Producer (A Letter to Beatriz Preciado). *Women's Studies Quarterly*, v. 35, n. 1, p. 249–270, 2010.

No artigo em que apresenta o conceito de cinema de atrações, Tom Gunning enfatiza como a relação do primeiro cinema com o espectador, baseada no confronto com a visualidade, reapareceria em práticas de vanguardas que surgiriam nas décadas seguintes. Segundo o autor, as primeiras vanguardas artísticas eram grandes entusiastas do cinema enquanto formato, fruto parcialmente de um entusiasmo geral com a arte popular e a cultura massiva que emergia no começo do século XX. Para Gunning, não se tratava de um mero encantamento da burguesia pela arte popular, mas sim de um encantamento com sua visualidade, com um exibicionismo que não possuía um compromisso com a diegese das formas tradicionais de arte e por isso centrava-se no convite às sensações. É certo que, ao escrever seu artigo, o autor pensava nas vanguardas artísticas europeias, notadamente o construtivismo russo e o futurismo italiano. No entanto, essa corrente de valorização do popular também ocorreu na América Latina, como aponta Viviana Gelado no livro *Poéticas da Transgressão - vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina* (2006).

O caráter fragmentário dos diversos grupos sociais subalternos que eram associados à noção de “povo” produziu nas vanguardas latino-americanas diversas modalidades ou tendências de valorização do popular como expressão simbólica da busca pela identidade nacional. Neste sentido, é possível encontrar diversos grupos preocupados com o resgate das tradições indígenas (México, Peru e Brasil); a valorização da musicalidade, o ritmo e a linguagem afro-americanos (negrismo caribenho) e as falas mestiças e temáticas consequentes dos processos de migração (coloquialismo e prosaísmo na Argentina e no Brasil) (ibidem, p. 76). Outra modalidade de valorização do popular consistiu no uso de um tipo de linguagem mais obscena e pornográfica. No Brasil, o interesse do modernismo literário pela pornografia deu-se por duas razões: a busca pela sintonia com as vanguardas europeias, que em seu encantamento pela visualidade e a sensação dos gêneros e formatos populares, descobriam o erotismo; e uma segunda, mais importante, que diz respeito ao desejo do movimento de criar uma nova concepção de identidade nacional (MORAES, 2008).

A valorização do popular nas vanguardas latino-americanas se deu com o intuito de romper a dicotomia que separava a arte “alta” e a cultura “do povo”, e consequentemente, questionar a noção de valor estético como algo invariável, evidenciando seu caráter histórico e social. De acordo com Gelado, um dos aspectos mais relevantes da valorização do popular pelas vanguardas latino-americanas foi seu movimento dialético entre nacionalismo e cosmopolitismo, ruptura e continuidade, que consistia em

uma preocupação mais ou menos geral e consciente com a busca e a expressão de uma identidade nacional, paradoxalmente mediada (sobretudo no que diz respeito à formação do artista) pela cultura europeia. Esse movimento dialético é o signo de um paradoxo mais profundo: o de como conciliar em uma prática discursiva de destruição e dispersão, de descontinuidade, de recorte e fragmentação, a busca de uma identidade. (GELADO, 2006, p. 29)

Assim, podemos dizer que a relação entre as vanguardas latino-americanas e o popular enquanto manifestação cultural era marcada pela ambivalência: ao mesmo tempo em que o resgate das tradições indígenas e africanas e a valorização do popular-urbano consistiam em um dismantelamento das noções estaques de alta e baixa cultura e do questionamento da Arte como instituição, ele também trazia consigo uma sacralização do mito das origens, uma visão romântica de um retorno às raízes que muitas vezes viria da associação do indígena ao primitivo, do rural como o “verdadeiro popular”, aos moldes do nacionalismo de Estado que emergia no contexto pós-independência. Além disso, em muitos casos, tal valorização só ocorria dentro dos limites de um cânon literário burguês onde o popular era *possível* de ser legitimado e assimilado como cultura, a exemplo do ocorreu com a linguagem popular obscena. Podemos entender tais contradições como inerentes à ambivalência da modernidade periférica latino-americana, baseada em uma negociação com o discurso colonial que tornou possível conceber a articulação de elementos antagônicos ou contraditórios; é essa ambivalência que possibilita o hibridismo do movimento antropofágico de Oswald de Andrade, por exemplo, que não negava a questão da colonialidade, pelo contrário, aproveitava-se dela para “produzir uma nova unidade ideológico-cultural mais forte e criativa. Unidade basicamente contraditória, fingida enquanto unidade de ficção, complexa figura inscrita no ponto de cruzamento de diversas temporalidades” (ibidem, p. 29).

Ao longo do livro, Gelado menciona diversas estratégias estéticas das vanguardas latino-americanas: a produção de discursos mais próximos dos atos de fala; a aproximação às formas de espetáculo circense; a alusão à estética *kitsch* da novela sentimental; a violência verbal e simbólica direcionada às culturas hegemônicas, sobretudo nos manifestos; a tendência à hipérbole, ao exagero e ao espetáculo; a inversão dos códigos estéticos e sociais preestabelecidos; e diversas formas de expressão do humor, como a paródia, o grotesco, o sarcasmo e a ironia. O que a autora se furta de comentar é como essas estratégias eram proficuas em aludir ao popular por consistirem, em sua maioria, de elementos próprios da matriz cultural do excesso, empregada com o intuito de indicar traços formadores de uma identidade latino-americana que seria pautada na passionalidade, no sentimentalismo e na

sensualidade. Mais adiante, veremos como todos esses elementos reaparecem na pós-pornografia, em especial nas obras da artista colombiana Nadia Granados.

Ainda que a literatura seja considerada a forma de ficção fundacional da nacionalidade na América Latina, será por meio da indústria cultural, primeiramente o rádio e o cinema, e posteriormente a televisão que os países latino-americanos irão adquirir uma primeira consciência de Nação a partir de uma experiência cotidiana comum. A entrada do rádio e o cinema conectará regiões antes fechadas em si próprias, criando uma identidade cultural compartilhada por diferentes setores da população. Esta será uma das dimensões-chave da massificação dos meios de comunicação na América Latina: a transmutação da ideia política de Nação em vivência, em sentimento e cotidianidade (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 230). Por sua vez, o cinema, mais que o rádio, irá suplantar uma demanda do público de se fazer visível socialmente, ensinando através das imagens o que significa ser latino-americano.

(...) o público mexicano e o latino-americano não perceberam o cinema como fenômeno específico artístico ou industrial. A razão causadora do sucesso foi estrutural, vital; no cinema esse público viu a possibilidade de experimentar, adotar novos hábitos e ver reiterados (e dramatizados com as vozes que gostaria de ter e ouvir) códigos de costumes. Não se ia ao cinema para sonhar; ia-se para aprender. Através dos estilos dos artistas ou dos gêneros da moda, o público foi se reconhecendo e transformando, apaziguou-se, resignou-se e se ufanou secretamente. (MORIN, 1962 apud MARTIN-BARBERO, 1997, p. 231-232)

Para isso, três dispositivos serão operados: a teatralização, que realizará esse ensinamento através do hiperdimensionamento do gesto – o excesso; a aproximação do cinema ao povo “real”, através da representação de figuras identificadas com as classes sociais mais baixas, como o bêbado, o vagabundo e o bandido; e o discurso que venderá o cinema como etapa importante no processo de modernização da América Latina⁵⁶. Assim, consolidar-se-á um imaginário colonial criado em torno do México e da América Latina, iniciado pela literatura, segundo o qual a identidade latino-americana é marcada por um excesso passional e sentimental. Em um universo onde o racional é valorizado em detrimento do emocional, associado ao primitivismo, ao apassivamento e à subalternização - sobretudo da mulher -, tal relação entre cinema, excesso e identidade nacional será importante para a veiculação de discursos hegemônicos ligados à modernização dos Estados nacionais. Até as décadas de 1930 e 1940, os latinos serão representados no cinema hollywoodiano e mexicano como bandidos violentos, sujos e preguiçosos. No entanto, após a Segunda Guerra Mundial,

⁵⁶ Ver: MARTIN-BARBERO, 1997, p. 233.

os estereótipos de latinidade se deslocarão do repertório da violência para um repertório de exaltação da sedução e sexualização, em especial da mulher latina⁵⁷ (BALTAR, 2013). Em um contexto político e econômico pós- Política da Boa Vizinhança, os bandidos mexicanos darão lugar à figura da mulher latina sensual e passional, personificada nas imagens de estrelas como Lupe Veléz, Dolores Del Rio e Carmen Miranda.

A leitura pós-colonial sugere que, ao invés de nos atermos à discussão da positividade ou negatividade das imagens estereotipadas, procuremos compreender os processos de subjetivação tornados possíveis (e plausíveis) através do discurso do estereótipo. O estereótipo localiza-se num regime de visibilidade e discurso próximo ao realismo segundo o qual os significantes de pele/raça, principalmente, mas também de gênero e sexualidade são a evidência visível da diferença cultural, atuando como signos culturais e políticos de inferioridade que remetem a uma suposta identidade “natural” e visível do Outro. No entanto, essa visibilidade do Outro é ao mesmo tempo uma referencia de identidade (“Olha, um negro! Olha, uma sapatão!”) e um problema para o discurso, pois o ato de reconhecimento e a recusa dessa diferença é sempre perturbado pela questão de sua re-apresentação ou construção (BHABHA, 2013, p. 139). Descartar totalmente esse tipo de imagem significa não lidar com sua eficácia, com seu repertório de posições de poder e resistência, dominação e dependência que constroem tanto o sujeito colonizado como o colonizador. Desse modo, esse mesmo imaginário colonial, racista e patriarcal que conjuga latinidade, sexualidade e passionalidade será reapropriado, a partir da segunda metade do século XX, por uma série de artistas, performers e escritores que, hoje, poderiam ser categorizados como queer, feministas e/ou pós-coloniais. Nessas obras, o excesso e a pornografia atuarão como estratégia ambivalente de questionamento desse imaginário vinculado ao corpo na América Latina, em um movimento de resistência subalterna que evoca e rasura ao mesmo tempo a imagem etnocêntrica e exotizante do estereótipo.

Ao longo da história da América Latina, diversos artistas trabalharam com questões referentes ao corpo, à sexualidade, ao gênero e à pornografia sem que suas obras fossem enquadradas como queer, pós-pornô ou feministas. Para a filósofa chilena Alejandra Castillo (2012), a ausência de uma genealogia das práticas artísticas latino-americanas vinculadas ao corpo, principalmente no que diz respeito à arte feminista, faz com que o pós-pornô esteja sendo recebido na América Latina como algo completamente novo, como uma "modernização espanhola" que nos faz sentir defasados e atrasados, quando na verdade artistas latino-

⁵⁷ A relação entre a pornografia e a imagem da mulher latina hipersexualizada será melhor abordada mais adiante, no capítulo III.

americanos já levantavam questionamentos semelhantes nos anos 1950, até mesmo antes. Um dos exemplos mais notórios é o *Movimento de Arte Pornô*, movimento de arte e poesia concentrado no Rio de Janeiro que durou de 1980 a 1982.

Foi relegado ao esquecimento até 2010, quando a série “Pornogramas: 1980- 1982”, de Eduardo Kac, líder do movimento⁵⁸, foi pela primeira vez exposta em uma galeria de arte, a Laura Marsiaj, no Rio de Janeiro⁵⁹. Predominantemente literário, com foco na poesia, o movimento ultrapassava os limites da linguagem poética através do diálogo com outras formas de arte, como a fotografia, o grafite, os quadrinhos e a performance. Sua transgressão não se limitava ao campo estético: “o poema pornô, através da liberação e do humor, se quer antes de mais nada conscientizador e politizante” (BUARQUE DE HOLLANDA, 1981)⁶⁰. Os poemas pornôs buscavam ativar transformações políticas e poéticas por meio do prazer, fomentando uma crítica veemente ao *status quo* de forma irreverente e debochada. Em 1982, por exemplo, organizaram um evento chamado *Interversão*, contração das palavras “intervenção” e “subversão”, que consistiu em uma performance em forma de passeata pela praia de Ipanema na qual todos estavam todos nus. O Movimento de Arte Pornô anteciparia no Brasil a relação explícita entre arte, pornografia e política que Annie Sprinkle e outros desenvolveriam ao final dos anos 80, a ponto de o próprio Kac (2013) reconhecer que o grupo alinha-se com o que ficaria conhecido anos depois como “pós-pornô”.

2.1 Excesso como rescrita de uma história política

Se na década de 80 os Estados Unidos conviviam com o conservadorismo do governo de Ronald Reagan, na América Latina países como Brasil, Argentina e Chile ainda sofriam

⁵⁸ Além de Kac, os principais membros eram Glauco Mattoso, Teresa Jardim, Braulio Tavares, Leila Mícolis, Hudinilson Jr., Cynthia Dorneles e Cairo Trindade. Para um apanhado mais completo sobre a história do Movimento de Arte Pornô, ver KAC, E. O Movimento de Arte Pornô: a Aventura de uma Vanguarda nos Anos 80. ARS, v. 11, n. 22, p. 30–51, 2013.

⁵⁹ A essa exposição, seguiram-se duas, que deram projeção internacional ao movimento e contribuíram para o resgate de sua importância na história da arte, da literatura e da pornografia brasileira. Em 2012, a exposição “Excitación Permanente. La Gang del Movimento de Arte Pornô en los años 80 brasileños”, foi exibida em Cali, na Colômbia. Com curadoria da pesquisadora e crítica literária brasileira Fernanda Nogueira, enfocava nas obras do coletivo Gang, braço performático do Movimento de Arte Pornô, cuja função era organizar intervenções artísticas em espaços públicos. De 2012 a 2013, o Museu Reina Sofia, em Madri, realizou a exposição “Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina”, que contava com uma sala dedicada ao Movimento de Arte Pornô.

⁶⁰ BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. Coluna publicada no Jornal do Brasil em 21 fevereiro de 1981.

com a violência e a censura das ditaduras militares⁶¹. Por isso, em alguns vídeos pós-pornográficos feitos nesses países, o excesso aparece como estratégia de rescrita de sua história política que se dá pela superdramatização de um passado violento.

A CUDS - Coordenação Universitária pela Dissidência Sexual é um coletivo chileno de ativismos queer-LGBT-feministas criado em 2002. Em 2009, fundou um coletivo interno de produção pós-pornô, o *Subporno*. Composto em sua maioria por estudantes de cinema, o *SubPorno* é co-gestor do projeto “Laboratório de Porno-resistência”, espaço de oficinas iniciado pela CUDS e pela revista *Dissidência Sexual*. Suas produções envolvem desde o registro de manifestações políticas à criação de obras audiovisuais, performances e oficinas, muitas das quais relacionadas à história política do Chile. A primeira oficina pós-pornô oferecida pelo coletivo foi *Póspornografia e História Recente da Violência no Chile*⁶² (2009), que deu origem a um vídeo de mesmo nome.



Realizado na sede da Federação dos Estudantes da Universidade do Chile - FECH, antigo centro de torturas da ditadura militar chilena, o vídeo inicia-se em uma sala de paredes brancas, criando uma mise-en-scène que evoca uma sala de tortura. Um rapaz está sentado em uma cadeira ao centro da sala, com as mãos para trás, como se estivesse preso. Um outro jovem aproxima-se dele e cobre sua boca com uma cinta na qual vemos acoplado um dildo. No canto da sala, dois relatores descrevem em voz alta algumas práticas de BDSM de acordo

⁶¹ Um fato curioso: em 1982, apenas um mês após a *Interversão* da poesia pornô na praia de Ipanema, o general-presidente João Baptista de Figueiredo faria um pronunciamento transmitido em rede nacional no rádio e na televisão no qual conclamaria o povo a se unir ao governo numa cruzada contra a pornografia. O discurso de 15 de março de 1982, por ocasião do 3º aniversário do governo, pode ser lido na íntegra em http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/jb-figueiredo/discursos-1/1982/21.pdf/at_download/file. Também é interessante comentar que, pouco tempo depois do discurso de Figueiredo, no mesmo ano, seria lançado “Coisas Eróticas”, o primeiro longa-metragem brasileiro de sexo explícito.

⁶² Disponível em: <https://vimeo.com/5402699>.

com um dicionário de sadomasoquismo, que se confundem com a descrição de métodos de tortura empregados por militares na ditadura de Augusto Pinochet⁶³.

Ao longo do vídeo, são evocados diversos códigos da pornografia BDSM, como asfixia, amarração, uso de venda nos olhos, acessórios de couro, cintas e dildos, todos reunidos em uma série de performances que simulam práticas sexuais e, simultaneamente, evocam as torturas da ditadura militar chilena. Como afirma Gilles Deleuze (2009) em seu livro sobre Sacher-Masoch, a pornografia⁶⁴ serve para nomear um duplo do mundo, capaz de acolher sua violência e seu excesso. Assim, *Póspornografia e História Recente da Violência no Chile* faz da reapropriação irônica de seus elementos um ato de transgressão política e sexual que se dá pela resignificação da tortura a partir do prazer.

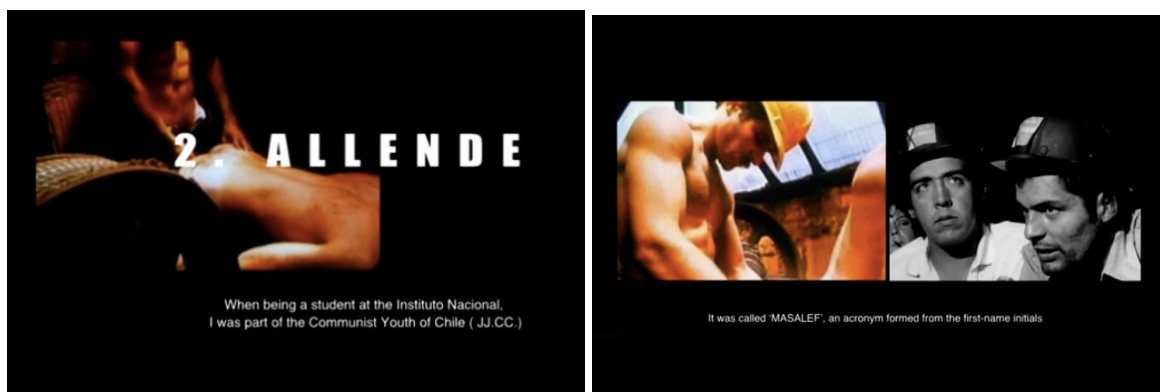
Em *Ideología* (05min05s, Chile, 2010), Felipe Rivas San Martín também lida com a questão da ditadura chilena, porém através do resgate da memória de uma das figuras políticas mais importante do país, Salvador Allende. No filme, a memória de Allende liga-se às memórias das primeiras experiências sexuais do artista. A vídeo-performance inicia-se com um plano fixo no qual vemos uma foto de Allende frente a um quadro branco. Em seguida, entram imagens de arquivo de uma mulher da classe média chilena proferindo um discurso contra Allende e seu “governo comunista”, no que parece ser uma passeata a favor do golpe militar. Esse registro é exibido ao lado de um plano detalhe do olho de Rivas San Martín.

Inicia-se a parte 1, “Masturbación” (Masturbação), onde vemos um close-up bem fechado em seu rosto, que encara a câmera e relata em um tom de discurso político suas primeiras experiências masturbatórias no Instituto Nacional, instituição escolar antiga e tradicional do Chile. Na sequência, o segundo ato, “Allende”, é apresentado por uma cartela sobreposta a uma cena de penetração de um filme pornô gay. Mantendo o mesmo tom monocórdico de discurso político, Rivas San Martín conta que, durante o período que estudou no Instituto Nacional, pertenceu à Juventude Comunista do Chile (JJCC). Imagens de arquivo do que parecem ser operários comunistas dando uma entrevista são exibidas ao lado de uma cena de um filme pornográfico gay no qual está presente o estereótipo do homem operário, fetiche recorrente na pornografia tradicional que alude a um suposto ideal de masculina rústica da classe trabalhadora. Em pouco mais de um minuto de filme, nessas sequências curtas, Rivas San Martín debocha, a partir de sua autobiografia, da heteronormatividade dos

⁶³ Na cena, os performers leem métodos de tortura descritos no capítulo V do Informe Valech, produzido pela Comissão Valech, ou Comissão Nacional sobre Prisão Política e Tortura, criada em 2003 para investigar os crimes contra direitos humanos ocorridos durante a ditadura militar chilena.

⁶⁴ No caso, Deleuze refere-se especificamente à literatura pornográfica de Sade e Sacher-Masoch, mas acredito que seu comentário pode ser estendido para um entendimento mais amplo do conceito.

movimentos de esquerda da América Latina, desconstruindo o imaginário do homem de esquerda heterossexual que perdura até hoje dentro de algumas organizações e partidos e, ao mesmo tempo, apontando as semelhanças estéticas entre o discurso comunista baseado na imagem do homem trabalhador e a pornografia comercial tradicional, já que em ambas há a idealização de uma masculinidade da classe trabalhadora que, sendo rústica e viril, representaria os homens “de verdade”.



Em seguida, o artista conta que, em sua escola, havia uma base do JJCC denominada MASALEF, sigla que reunia as iniciais de três homens da história política do Chile: Manuel Rodriguez, Salvador Allende e Leftraru. Enquanto a voz off narra como os filhos das lideranças de esquerda mais importantes do país faziam parte da MASALEF, entra um plano médio no qual se vê Rivas San Martín, nu, masturbando-se em frente à foto de Allende do plano inicial. Esse plano é simultaneamente exibido com uma imagem de arquivo na qual se vê Allende discursando na ONU. Não ouvimos o que Allende fala. O discurso de Rivas San Martín progressivamente aumenta seu ritmo. Ele afirma que as imagens de seus companheiros de esquerda à época do JJCC foram as memórias mais memoráveis de suas masturbações. Um corte seco introduz, no mesmo fundo preto no qual as imagens estavam sendo exibidas, um plano detalhe da garganta de Rivas San Martín lendo seu texto e imagens de arquivo mostrando a população chilena exaltando a imagem de Salvador Allende, 30 anos após ter sido deposto. O ritmo da narração e da montagem é acelerado, causando no espectador uma sensação angustiante. A imagem clássica do rosto de Allende sobre a qual o artista se masturba é, segundo a narração, reproduzida de modo serializado e em grande escala nas comemorações do fim da ditadura, tendo sido espalhada por toda a cidade de Santiago e estampada em t-shirts de algodão. Reprodução mecânica e industrial da imagem do herói.

“Allende, Allende, Allende” grita Rivas San Martín. “Queriam dizer que Allende está presente”.

Tem início então o terceiro ato, ironicamente intitulado “Cumshot⁶⁵”, na qual o plano médio do artista se masturbando é intercalado com um close de seu pênis diante da foto de Allende. Dando continuidade ao discurso inflamado que não é interrompido em nenhum momento do vídeo, Rivas San Martín descreve o conceito de pornografia e explica o que está sendo feito no vídeo e sobre o que ele se trata, em um movimento metalinguístico. Ao enfatizar a repetição do nome de Allende e sua imagem como marcadora de sua presença, o vídeo explicita e debocha da promessa de real da pornografia, intenção que é reforçada pela sequencia que se segue, intitulada “Cumshot” e na qual se reproduz o plano close-up da ejaculação masculina que dá nome à sequencia.



A narração em off segue, enquanto na tela é mostrada a tão desejada ejaculação, que não consegue, no entanto, chegar até a foto do ex-presidente chileno. “O cumshot é a cena mais cara de um filme pornográfico. Um cumshot sobre a foto de Allende não será nada fácil de ser realizado. Se não funcionar, não alcançaremos o que tanto queríamos: o desejado registro de um cumshot sobre a foto de Allende. Nós fracassamos. Frustração. E não há muito tempo. Não temos o dia todo. E o dildo de carne fica mole. E essa gota que não sai.” O close-up do pênis sendo masturbado finalmente mostra a ejaculação sobre a fotografia. A narração cessa. Os planos fixos dão lugar à câmera na mão, que registra um plano detalhe bem fechado do sêmen sobre a fotografia de Allende, tão próximo que é como se estivesse sobre um papel

⁶⁵ Cumshot ou money-shot, como já explicado, trata-se do plano close-up da ejaculação do pênis, que precisa ser necessariamente fora do corpo do parceiro para que seja visível e, portanto, dê àquele vídeo o status de sexo *real*. Devido ao seu papel de atestar veracidade ao sexo representado na tela, o cumshot é considerado pelos produtores de filmes pornográficos o plano mais caro desse tipo de filme.

branco. Ouve-se ao fundo o som de uma sirene de polícia. Uma cartela se sobrepõe ao plano e explica para o espectador o que é o cumshot e sua importância para a pornografia comercial tradicional. Entram os créditos, que se desenrolam sobre a câmera na mão registrando inquieta o sêmen na fotografia, como se dissesse “Estão vendo? É realmente gozo sobre a imagem de um dos maiores mitos da história nacional”. Em *Ideología*, Rivas San Martín desloca a figura de Allende de seu lugar sagrado dentro da história política da esquerda no Chile, história que é, sobretudo, das vitórias e derrotas de homens heterossexuais. O título do vídeo é uma provocação que faz referência ao ideário comunista que marcou sua juventude e a história política de seu país, mas também à linguagem pornográfica como ideologia, a qual constrói verdades sobre o sexo e o prazer. Neste vídeo, estão presentes elementos que caracterizam o excesso, como a simbolização exacerbada da figura do ex-presidente, a obviedade, disposta na repetição e na serialização do discurso, da montagem e da imagem de Allende, bem como a antecipação do gozo final, cujo desejo de ser alcançado é reforçado ao longo do vídeo, até ser explicitamente marcado na fala final. O excesso que atravessa a pornografia comercial tradicional é ao mesmo tempo utilizado, citado e ironizado no diálogo crítico com os códigos do gênero. Trata-se de um filme-performance sobre a pornografia, a memória afetiva-sexual e a memória da nação chilena.

É interessante comentar a recepção do vídeo na sua primeira exibição, no Festival de Vídeo Arte Porno Dildo Roza. Um dos integrantes do júri do festival, o reverenciado escritor e artista Pedro Lemebel, considerou o vídeo uma obra “fascista” e pediu que o mesmo fosse retirado da competição. Não tendo sido atendido, retirou-se da função de jurado. Como aponta Rivas San Martín em entrevista concedida ao site Pornotopía (2011)⁶⁶, esse rechaço “não foi qualquer rechaço”, pois não se tratou de uma reação negativa por parte de uma força conservadora, mas sim de uma personalidade de esquerda já legitimada no Chile, um de seus mais importantes artistas *queer*. Falecido em janeiro de 2015, Pedro Lemebel era escritor, artista plástico, ativista e performer, cujas obras de repercussão internacional abordavam temas como marginalidade, homossexualidades, travestilidades e AIDS. Era conhecido por frequentemente problematizar e confrontar o machismo predominante nos espaços de esquerda. Seu manifesto “Hablo por mi diferencia”⁶⁷ (1986) foi lido como intervenção em um ato político de esquerda em setembro de 1986, em Santiago do Chile. Na ocasião, Lemebel compareceu ao ato usando saltos, maquiado e com o desenho da foice e do martelo pintado

⁶⁶ Disponível em: <http://feliperivas.blogspot.com.br/2011/09/un-cum-shot-sobre-la-foto-de-allende.html>.

⁶⁷ Disponível em: <http://www.anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/viewFile/19449/20610>.

em sua face esquerda. No mesmo ano, ainda sob o regime militar de Pinochet, que só chegaria ao fim em 1990, fundou junto a Francisco Casas o coletivo de contracultura “Las Yeguas del Apocalipsis”, que buscava intervir com sua arte performática *gay* em espaços culturais e intelectuais como lançamento de livros e inaugurações de galerias. Através de uma linguagem excessiva que privilegiava a pose e o artifício, teciam críticas à sociedade de maneira debochada e provocativa. Seus livros apostavam no “poder subversivo do desejo e na função revolucionária do erotismo: o prazer não somente como explosão corporal, mas como crítica moral e política da sociedade”⁶⁸ (MATEO DEL PINO, 1998, p. 95), e sua obra e imagem simbolizam justamente o tensionamento das vivências queer periféricas dentro dos movimentos de esquerda latino-americanos. Por que então o choque e o desgosto por um vídeo que fala sobre a experiência homossexual na juventude comunista e aborda criticamente tanto a pornografia comercial hegemônica quanto o discurso político de esquerda que vê nas reivindicações das minorias um problema menor frente à luta de classes?



Segunda performance do Las Yeguas del Apocalipsis,
La Refundación de la Universidad de Chile (1988)

Na mesma entrevista, Rivas San Martín (2011) discorre sobre os dois motivos que poderiam explicar o rechaço do artista a *Ideología*. O primeiro seria um choque frente à dessacralização de um ícone, que teria feito com que a vídeo-performance fosse recebida como “falta de respeito” com a imagem e memória de Salvador Allende, a partir do entendimento que ejacular sobre sua fotografia consistiria em uma ofensa moral; e um

⁶⁸ No original: “(...) apuesta por el poder subversivo del deseo y la función revolucionaria del erotismo: el placer no sólo como explosión corporal sino como crítica moral y política de la sociedad.”

segundo motivo, mais complexo, segundo o qual a imagem explícita do pênis representaria, para Lemebel, uma mera estetização da sexualidade masculina, uma ostentação fálica do poder patriarcal que em nada seria subversiva ou questionadora do *status quo*. Essa visão viria de uma tradição da arte “homossexual” chilena, da qual Lemebel fez parte e da qual o próprio Rivas San Martín é tributário que, desde os anos 70, legitimou-se teoricamente pelas bases conceituais do feminismo da diferença sexual. Esses artistas viam, na apropriação da figura da travesti por homens gays, a grande possibilidade de subversão política e estética dos gêneros, devido à sua aproximação ao “feminino”, que seria oposta à estética masculina, qualificada sempre como dominação. Para Rivas San Martín, “si uno toma en cuenta este punto, se da cuenta que la figuración travesti en el arte chileno no sólo no puede ser asimilada a los marcos de lectura “queer”, sino que se opone a ellos”.

2.2 A ambivalência do corpo grotesco

No entanto, a partir da observação de alguns vídeos e artistas que circulam na rede pós-pornô da América Latina, podemos afirmar que a questão da ambivalência do corpo travesti permanece como interesse estético e político, não sendo portanto uma tradição que tenha morrido com Lemebel ou ficado no passado. Sua ressignificação a partir dos pressupostos teóricos dos estudos queer faz com que a figura da travesti não mais seja ligada à uma valorização ou paródia do feminino através do corpo masculino, mas sim pelo questionamento dessas divisões binárias de gênero que se dá pelo resgate de uma concepção do corpo grotesco.

Em *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (2013), Mikhail Bakhtin analisa a amplitude e a importância da cultura cômica popular para a Idade Média, expressa nas formas dos ritos e espetáculos, como os carnavais de rua, nas obras cômicas verbais e em um vocabulário grosseiro e obscuro. Essa cultura era caracterizada por um sistema de imagens cômicas baseado numa concepção estética da vida que o autor denomina de “realismo grotesco”. Diferentemente da concepção de corpo que iria se desenvolver nos séculos seguintes, sobretudo a partir do século XIX, no realismo grotesco não há distinção entre “corpo”, “matéria” e “vida material” (comer, beber, evacuar, fazer sexo, etc). O princípio material e corporal é universal e popular, e o corpo não é entendido como algo unitário, acabado, ou encerrado em si mesmo, mas sim como um *híbrido*, misturado ao mundo, aos animais e às coisas. O excesso e a universalidade determinam o caráter alegre e

festivo das imagens grotescas referentes ao princípio material e corporal, que são marcadas por dois traços principais: o *rebaixamento* e a *ambivalência*.

O rebaixamento refere-se à “degradação do sublime”, na qual o alto, caracterizado por uma ideia de ideal, espiritual, abstrato e elevado, representado pela cabeça, é transferido para o baixo, próximo à terra, que é indissolúvel do corpo, da vida material, sendo representado pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. “Degradar é entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo” (BAKHTIN, 2013, p. 18). A degradação possui uma ambivalência regeneradora que faz com que esse direcionamento para o baixo, para o nada, seja também restaurador, criador de algo novo. Por isso, as imagens grotescas são imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética “clássica”, mas que de fato consistiam em um outro modo de olhar e entender o corpo. A gravidez, o parto, o sexo, a velhice, o desmembramento do corpo, os fluidos corporais são alguns dos elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em ordem (idbem, p. 22). Por esse corpo grotesco ser indissociável do mundo à sua volta, enfatiza-se as partes corporais as quais se abrem para o mundo exterior, por onde o corpo penetra e é penetrado por ele, como a boca, o ânus, o pênis, a vagina e o nariz. Essa ambivalência dos corpos é reforçada por uma das tendências do realismo grotesco, que consiste na imagem de dois corpos reunidos em um.

Nesse sentido, podemos dizer que o pós-pornô recupera o grotesco bakhtiano, ainda que de maneira modificada, ao trabalhar com um sistema de imagens cômicas baseadas no princípio material e corporal e na ambivalência dos corpos, sobretudo os corpos travestis que, através do deboche e do choque decorrente do uso de elementos excessivos do grotesco, problematizam as noções cerradas de masculinidade e feminilidade. Enquanto na pós-pornografia europeia essas questões tem sido trazidas à tona pela figura da *drag king*, que consiste em performances drags de masculinidades, na América Latina ainda é mais recorrente, mesmo dentro do pós-pornô, as performances drags queens e travestis femininas, como Hirra de Perra, Tina Pit, Frau Diamanda, dentre outras. Isso se deve, arrisco dizer, por haver na América Latina uma tradição do culto à figura da diva que foi amplamente apropriada e incentivada pelos homens homossexuais, e também pelo fato de vivermos sob uma cultura marcadamente machista que, enraizada, faz com que as performances de

masculinidades por mulheres ainda sejam raras⁶⁹. Em um certo sentido, pelo mesmo motivo, essa tradição da arte performática homossexual dos anos 70 e 80 que estetiza a figura do travesti/ homem “feminizado” (no Brasil, eternizada por Ney Matogrosso e Dzi Croquettes, para citar alguns exemplos emblemáticos) é ainda muito recorrente porque ela ainda é muito necessária⁷⁰. Tal tradição pode ser rastreada até a literatura latino-americana do final do século XIX, onde era comum a figura do sujeito masculino “feminizado” cuja sexualidade, sendo indeterminada, era tida como suspeita e perigosa; através do gesto político da pose, da hipersensibilidade e do artifício, enunciava um protesto contra os valores burgueses dominantes que associavam masculinidade e racionalidade, trabalho duro, utilitarismo e prudência econômica (MOLLOY, 2012, p. 209), e rechaçavam o feminino como excesso de sentimentalidade.

As performances pós-pornô que trabalham a figura da travesti ou da *drag queen* vão, dessa maneira, reatualizar a tradição da arte performática homossexual a partir das leituras da teorias queer dos países “centrais”, o que não significa uma incorporação de práticas de culturas LGBT estrangeiras, mas sim a redefinição conceitual de práticas estéticas e políticas que já possuem suas próprias tradições neste território. Há mais de 15 anos, por exemplo, o performer, videoartista, escritor e DJ Héctor Acuña encarna a *drag queen* Frau Diamanda. Ao lado de Giuseppe Campuzano, autor do projeto Museu Travesti do Peru (2004), deram início à mobilização de um movimento de arte transgênera no país, apontando como a história travesti do Peru está misturada à cultura peruana, a ponto de afirmarem que “todo

⁶⁹ Isso não significa que não haja apresentações drag kings na América Latina, muito menos que os europeus tenham ultrapassado o patriarcado, mas sim que a expansão desse tipo de arte performática aqui deve-se em grande parte a um fluxo comunicacional entre intelectuais e artistas locais e teóricas queer estrangeiras, como Marie-Hélène Bourcier, que, em 2014, ministrou oficinas drag king no sul do Brasil. Sendo a lésbica/sapatão uma dissidência sexual carente de imagens, posto que documentos, registros, fotografias, livros e cartas de mulheres lésbicas foram sistematicamente destruídos ou queimados ao longo da História (RICH, 2010), é provável que drag kings já existissem na América Latina antes do contato com a teoria queer. No entanto, enquanto nos Estados Unidos e em alguns países europeus já há algumas décadas há a preocupação de se fazer o resgate da história dos modos de vida lésbicos, por meio de livros, fotografias, arquivos, etc, no Brasil e na América Latina, de modo geral, esse movimento ainda é bem incipiente.

⁷⁰ É importante ressaltar a distinção entre o entendimento das subjetividades travestis hoje e à época em que tal termo significava “homens gays superfeminizados”. Ney Matogrosso, Dzi Croquettes, Pedro Lemebel não eram de fato travestis, mas sim homens cis gays que impersonavam travestilidades em performances artísticas. Atualmente, entende-se que as travestis são pessoas transgêneras que podem se identificar enquanto mulheres, mulheres trans ou apenas travestis. Parte-se do entendimento que são mulheres que possuem o órgão genital peniano, podendo desejar realizar ou não a cirurgia de redesignação sexual. Já a drag diz respeito a um tipo de performance artística, não sendo necessariamente relacionada a identidade de gênero ou orientação sexual.

peruanidade é um travestismo”⁷¹. A proposta da personagem Frau Diamanda, nas palavras de Acuña, consiste no

confronto estético e sexual aberto e descarado com a embalagem de personagem *drag de luxe*, que aparentemente poderia ser adorável-desejada, mas a partir desse *trompe l'oeil* exhibe uma força que desencaixa parâmetros sociais sobre o belo-feio, homem-monstro, hetero-homo, normal-anormal e uma contundente *magnificação do abjeto como recurso político* (grifo nosso)⁷².

Ao longo de sua trajetória, Acuña percorreu um caminho artístico e político que envolveu ações de rua, as subculturas new wave e noise, as artes plásticas, galerias de arte, museus, meios acadêmicos e, mais recentemente, o pós-pornô, ainda que, segundo o próprio, “colocar o corpo e explorar o sexual nos foi inerente muito antes de saber que merda era o *queer* ou o pós-pornô”. No Brasil, a drag queen Laura de Vison, interpretada por Norberto Chucrí David, fez grande sucesso nas décadas de 70, 80 e 90 com performances grotescas que lembravam a famosa drag queen Divine, imortalizada nos filmes de John Waters. No próprio Peru, o uso político da estética do grotesco que entrelaça o abjeto e os corpos *queer* vem desde os anos 80, com as performances experimentais do Grupo Chaclacayco (1983–1994). Formado por dois peruanos e um alemão, sua produção de subjetividades anormais e desviantes desconstruía o gênero e as identidades usando um vocabulário sadomasoquista e ritualístico que tinha por objetivo exorcizar os efeitos da ideologia, da religião e o legado do colonialismo (LÓPEZ, 2013, p. 1).

Mesmo tendo consciência de que a história dessas práticas é anterior à dissipação da pós-pornografia no Peru e na América Latina, o performer não se furta de circular pela rede pós-pornô na região, o que o levou a organizar em 2012, em Lima, o “Festival Sexuantes: (post) pornô, cuerpo, poder y arte” e, a partir de 2014, o Festival Pornífero, que já está na sua 4ª edição. Sendo um artista multiplataforma de entrada maior na performance, seus vídeos dialogam com uma linguagem própria da videoarte performática que nos remete às videoartes experimentais das décadas de 60 e 70. Em *Sucktion 014*, curta dirigido por Acuña, a ambivalência e abjeção do corpo são trabalhadas a partir da presença e da ausência, em um passar frenético de frames que mistura um plano médio das nádegas de um homem com um

⁷¹ El Museo Travesti – Giuseppe Campuzano: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/campuzano-presentacion>. Acesso em 24/02/2015.

⁷² MISTERIO, Liz. Entrevista com Héctor Acuña/ Frau Diamanda. Hysteria Revista, 2015. Disponível em: <http://hysteria.mx/entrevista-con-hector-acuna-frau-diamanda/#prettyPhoto>. Acesso em 24/02/2015.

plano detalhe de uma perna e um close de um rosto, causando uma certa impressão surrealista de que, por vezes, as nádegas não estão separadas. O ruído de uma respiração como se estivesse ligada a um aparelho hospitalar permanece do início ao fim do filme, construindo uma atmosfera de tensão e angústia que é reforçada pelo jogo com o claro/escuro do cenário, iluminado apenas por uma mangueira de luz que acende e apaga, acende e apaga. A câmera, instável, a todo momento também foca e desfoca, percorrendo partes de um corpo que não são totalmente identificáveis, e seguindo o caminho da mangueira de luz. Nesse deslizar da câmera, conseguimos identificar um par de pés e, um tempo depois, um vulto. O close em um rosto revela uma pessoa “montada” como *drag*, trajando o que parece ser um bico de pássaro à frente de sua boca. Sobre suas sobrancelhas, um contorno de pedras brilhantes, que estão também ao redor de seu pescoço. Seus olhos estão bem marcados pela maquiagem, mas não é possível distinguir seu gênero. A mise-en-scène e a caracterização da personagem cria uma atmosfera de horror que é sobretudo sensorial.



Novamente, a passagem rápida dos frames revelam imagens de um rosto maquiado, a mangueira de luz, duas pessoas uma de frente para a outra, uma delas sentada no chão. Uma iluminação como de uma lanterna nos possibilita enxergar com mais precisão o que se passa: a pessoa sentada ao chão, “montada”, está com uma máscara facial de respiração, do tipo que se usa em anestesia inalatória; a máscara está ligada à mangueira, que termina na genitália da segunda pessoa, que está em pé, no canto direito do quadro. Seu corpo exprime códigos reconhecidos como masculinos, mas também não é possível distinguir seu gênero, e este parece ser exatamente o propósito. A figura da drag aqui foge da caracterização clássica festiva, colorida e alegre, evocando um corpo monstruoso que choca o espectador, não necessariamente no sentido da repulsa, mas por ser uma figura enigmática que não é possível ser decifrada. A passagem frenética dos frames também contribuem para essa sensação, que obriga o espectador a lidar com essa imagem abjeta a qual não se entende, mas que impacta.

Em uma abordagem completamente distinta, temos a personagem travesti Tina Pit, encarnada pelo artista colombiano Hernán Arce. Em *Chivo Expiatório* (Bode Expiatório), Tina Pit realiza um “lipsink”⁷³ da música homônima de Liliana Felipe, cantora e compositora lésbica argentina/mexicana. A música, alegre porém dramática, ironiza a repulsa às minorias sexuais, que são vistas como “perversão fascista para Stalin”, “decadência comunista para Hitler”, “para o burguês, coisa da ralé”, “para a ralé, vício do burguês”, “para o Oriente, drama do Ocidente”, “para o Norte, o típico do Sul”. Em uma imagem preta e branca que alude à pop art, Tina Pit está vestida como uma cabaretera, com luvas $\frac{3}{4}$, piteira à mão, cinta longa e saia longa que, colocada logo abaixo de suas coxas, deixa aparente seu pênis, em uma apropriação queer da figura clássica da cabaretera mexicana. Ao longo da performance, Tina Pit se masturba com as mãos e com uma máscara de um político colombiano, mantendo sempre uma pose de diva, como se estivesse em um palco.



Chivo Expiatório foi exibido no Circuito PostPorno de Bogotá (2013) e faz parte de um projeto mais amplo de práticas cabaret travesti que nos remete a grupos dos anos 70 e 80 como Dzi Croquettes e Vivencial Diversiones. Nos dois filmes acima, o diálogo com o excesso não se dá de maneira explícita por meio dos códigos da pornografia, ainda que eles estejam sendo sutilmente trabalhos nas imagens, como a travesti que se masturba com uma máscara, o boquete pela mangueira de luz e a máscara de respiração. O excesso está na imanência da imagem, no corpo monstruoso que excede as fronteiras do gênero e de sua suposta materialidade, na música alegre e dramática que remete às canções latinas de amor e tristeza, na figura da cabaretera de pênis, no som angustiante e na luz que acende e apaga, na hipervisibilidade desses corpos que, em outros contextos, são invisíveis, pois “existir não é só

⁷³ Trocadilho com a expressão “lip sync”, que significa sincronia labial, ou dublagem, prática comum nas performances de drag queens.

mostrar; é mostrar de tal maneira que aquilo que se mostra se torne mais visível, seja reconhecido (...) a exageração é estratégia de provocação para não passar despercebido, para obrigar o olhar do outro, para forçar uma leitura, para obrigar um discurso” (MOLLOY, 2012, p. 44)⁷⁴. Já em outros vídeos que compõe o universo diverso do pós-pornô audiovisual latino-americano, o diálogo com a pornografia tradicional é bem mais explícito.

2.3 Pornografia, sexualidades dissidentes e intimidade

Em *Menstruantes* (04'06'’, México – DF, 2013), de Joyce Jandette e Alejandra “la Bala” Rodríguez, duas mulheres fazem sexo no topo de um prédio, à luz do dia, menstruadas. Segundo consta na sinopse⁷⁵, a ideia do filme partiu do fato de as duas namoradas terem menstruado no mesmo dia. A sincronia menstrual entre mulheres que convivem muito entre si é conhecida como Efeito McClintock, mas há pouca informação disponível sobre o fenômeno. Fugindo de interpretações médicas, biológicas, antropológicas e históricas que pudessem explicá-lo, Jandette e Rodríguez realizam um filme no qual selam um pacto de intimidade e afeto a partir do sangue menstrual.



A menstruação e o sangue do parto são dois dos interditos sociais e culturais associados à sexualidade que ainda são tratados como tabu pela cultura midiática⁷⁶. Segundo

⁷⁴ No original: “Exhibir no solo es mostrar, es mostrar de tal manera que aquello que se muestra se vuelva más visible, se reconozca (...) la exageración es estrategia de provocación para no pasar desatendido, para obligar la Mirada del otro, para forzar una lectura, para obligar un discurso”.

⁷⁵ Disponível em: <http://hysteria.mx/mentruantes/>. Acesso em 16/03/2015.

⁷⁶ Refiro-me ao fato de que, no cinema e na televisão, a regra é a assepsia do parto. Não se vê sangue, e muitas vezes o bebê já chega limpo ao colo da mãe. Na publicidade, as propagandas de absorventes mostram um mundo igualmente asséptico, e a menstruação como algo que precisa ser escondido a todo custo. Na pornografia tradicional, o sangue menstrual também não tem vez, à exceção dos filmes

Georges Bataille (1987), o sangue do parto e o sangue menstrual são interditos pois, sendo o sangue um signo de violência, esses líquidos são tidos como manifestações de violência interna. O líquido menstrual, por ser ligado à atividade sexual (e Bataille omite comentar, ao corpo feminino), é visto como uma impureza. Para o autor, o horror ao sangue menstrual e a outras excreções corporais aproxima-se ao horror em relação aos cadáveres e aos aspectos da sexualidade considerados obscenos, que são qualificados como abjetos por meio de atos citacionais que reproduzimos na vida prática, ensinando ao outro, através de gestos ou até mesmo da violência, o que é o nojo.

Desse modo, *Menstruantes* procura requalificar o sangue menstrual, retirando-o de seu lugar socialmente abjeto e transformando-o em um signo de empoderamento, excitação e intimidade lésbica/sapatão. O filme inicia-se com um plano médio que mostra as duas mulheres sentadas, uma ao lado da outra, nuas e de pernas abertas. Uma se masturba enquanto a outra observa. Desde o primeiro plano fica claro que se tratam de corpos fora do padrão de beleza da indústria cultural, especialmente no que se refere à imagem lésbica: as duas têm pele morena, seios caídos, pelos pubianos expostos, cabelos curtos, gordura corporal e tatuagens, e portam-se de modo não-delicado, não atravessado pelos códigos usuais de “sensualidade feminina”. A cena se desenrola em câmera lenta, acompanhada de um cântico ritualístico. À medida que a masturbação progride, elas se olham, e a outra também começa a se masturbar. Corte seco para um plano contra-plongée de uma cena de sexo, na qual a performer mais gorda é penetrada com os dedos pela outra. A câmera lenta cessa, o cântico também, e tem início uma trilha de base eletrônica acelerada, acompanhada da declamação do poema “Metasexual”, de Diana J. Torres, famosa artista da cena pós-pornô espanhola. “Bombea, bombea, bombea”. Segue-se um plano médio do mesmo ato. A mulher penetrada toca sua vagina, e com os dedos molhados de sangue, passa o líquido menstrual em seu próprio corpo e no rosto da parceira, que sorri.

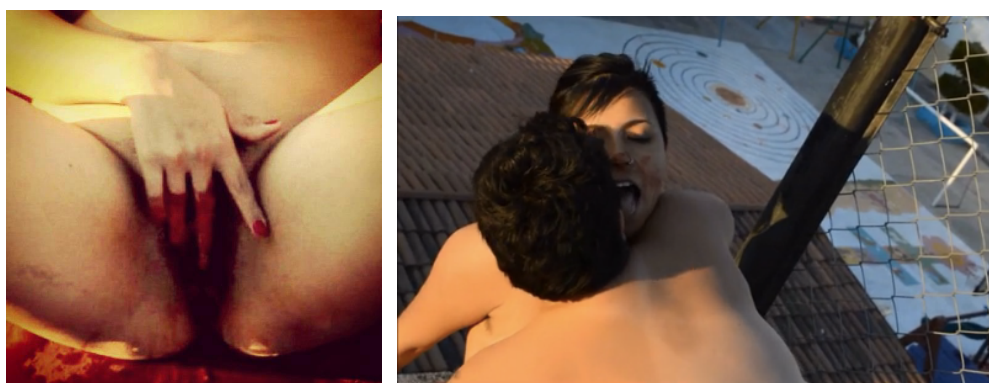
A câmera na mão indica que há uma terceira pessoa em cena, mas em nenhum momento este terceiro corpo penetra o espaço fílmico e nem é revelado, opondo-se à uma certa tradição da pornografia comercial industrial na qual o sexo lésbico é retratado como uma “preliminar” para a chegada do personagem masculino, ou como uma diversão para o homem que está de trás da câmera comandando a ação⁷⁷. Um plano mais aberto situa as duas

de fetiche que têm a menstruação como temática. Ainda assim, são raros, e sendo filmes orientados para um público masculino heterossexual, quase todos são centrados em torno do close na penetração da vagina menstruada pelo pênis.

⁷⁷ Esse tipo de enredo é bastante comum nos filmes pornô de estética gonzo, popularizada nos anos 1990 por John Stagliano. Baseada na linguagem da pornografia amadora, sobretudo dos planos POV

performers em um terraço de um prédio, no qual transam à luz do dia. “Bombea, bombea, bombea,/ eléctrica niña, reanímame/ que estoy muerta/ paradacardiovascularizada/ de estos orgasmos tan salvajes”, diz a música. Em um determinado momento, a mesma performer que se masturbava no início do filme retorna a fazê-lo e ejacula. Sua parceira lava as mãos com o líquido, enquanto as duas se olham sorrindo, como se selassem o pacto de intimidade que vinha sendo construído ao longo da narrativa.

A ejaculação é uma dimensão da sexualidade feminina muito pouco discutida na sociedade, popularmente tida como um “mito” ou uma façanha apenas possível de ser realizada por profissionais, como as atrizes pornográficas. Por isso, é cada vez mais comum que os circuitos feministas ativistas ofereçam oficinas de *squirting*⁷⁸ para ensinar às mulheres cisgêneras como é possível ejacular. Diana J. Torres, cujo poema aparece no vídeo, é conhecida por ministrar oficinas de ejaculação feminina e por ser uma prática recorrente em suas performances pós-pornô, de modo que tal encenação se trata de uma referência, explicitada pela sincronia da imagem aos versos “hazme eyacular néctar, querida”. Contudo, a escolha do poema não parece se dar somente pelo fato de Torres ser uma figura conhecida da rede pós-pornô e por tratar do tema da ejaculação feminina. Analisando sua letra⁷⁹, vemos que evoca textualmente o excesso a partir de palavras “obscenas” que descrevem o ato sexual, e por uma linguagem visual que relaciona sexo, violência e sentimentalidade, melhor sintetizada no verso “*Insértame los dedos hasta que me toques el corazón*”.



O filme continua com uma sequencia que intercala closes-ups e planos médios de sexo oral, alternando entre uma e outra até chegar a um momento de prazer mútuo, que é seguido

(ponto de vista) e a camera na mão, a pornografia gonzo evidencia a presença do câmara/diretor em cena, que geralmente comanda a ação e/ou participa dos atos sexuais.

⁷⁸ Nome popular da ejaculação feminina no universo pornô.

⁷⁹ O poema está disponível na íntegra no site da artista: <http://pornoterrorismo.com/lee/pornopoemas>.

pela encenação da prática de tribadismo ou *tribbing*⁸⁰, pouco usual nos filmes pornô tradicionais voltados para o desejo heterossexual masculino, apesar de ser uma prática sexual comum entre mulheres lésbicas. No último plano a câmera lenta volta, mas a batida eletrônica não cessa. Um plongée fechado registra o ato sexual por trás, revelando um rosto coberto de sangue e prazer.

Em *Menstruantes*, fica claro que há um diálogo intenso com a estética pornográfica tradicional, por meio do uso de códigos narrativos clássicos como o close-up na genitália e o close-up na penetração que, juntamente com a iluminação, põem em cena uma hipervisualidade dos corpos que subscreve a promessa de real da pornografia. No entanto, como vimos, muitas práticas comuns à pornografia são subvertidas, sendo notória a ausência da hipersonoridade do gozo feminino, tradicionalmente representado por gritos, e o enfoque em um prazer sexual lésbico que não está a serviço do desejo masculino. Na contramão de uma pornografia industrial cada vez mais serializada e mecânica, Jandette e Rodríguez constroem, por meio de uma linguagem marcadamente pornográfica, um pacto sentimental-sensorial de intimidade que é selado por meio dos fluidos corporais.

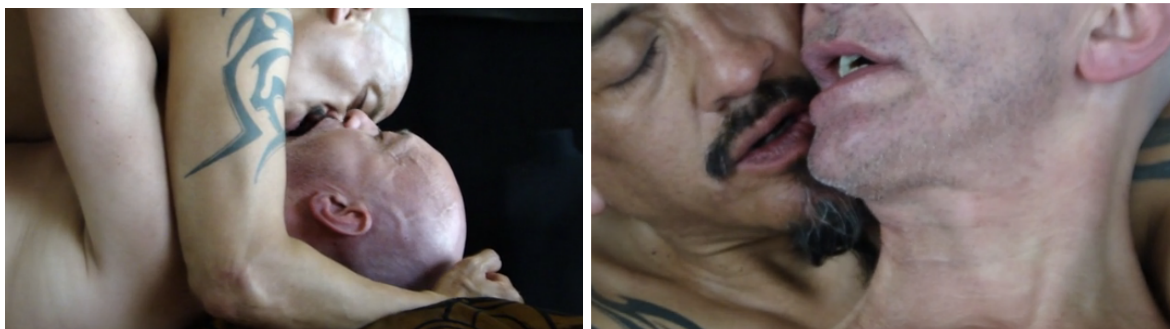
A visualidade do vermelho do sangue menstrual, os sorrisos e os toques de carinho nos remetem à imagem do coração. Como aponta Mauricio de Bragança (2011), “a experiência de colonização na América Latina foi pautada pelas estratégias de um discurso encaminhado pela utilização do coração como uma importante alegoria de apassivamento e subalternização, em especial da mulher” (BRAGANÇA, 2011, p. 404). Já em *Mestruantes*, o sensório-sentimental é o que aciona a liberdade corporal e sexual da mulher, que não é representada de um modo sugerido ou bem-comportado, “feminino” ou “erótico”, mas sim inscrita dentro de uma linguagem pornográfica audiovisual que questiona o ideal do amor romântico e, ao mesmo tempo, o discurso que pressupõe que a “verdadeira” liberdade sexual seria incompatível com a experiência sentimental.

A relação entre o sexual e o sentimental também está presente em outros dois curtas-metragens pós-pornô mais sexualmente explícitos. *Amoramor* (12’48’’, La Plata/Argentina, 2014), de Edgar De Santo⁸¹, abre com uma citação do poeta alemão Friedrich Hölderlin que

⁸⁰ Popularmente conhecido como tesoura, o tribbing consiste numa forma de sexo não-penetrativo no qual uma mulher esfrega sua vulva na vulva da parceira, a fim de uma ampla e mútua estimulação do clitóris.

⁸¹ Nascido em La Plata, Argentina, Edgar De Santo é artista plástico, cenógrafo, escritor e diretor de cinema e performance desde 1979. Além de *Amoramor*, dirigiu os curtas pós-pornô *Sin Forro* (2012) e *Kronika* (2014), o longa-metragem documentário *Árre* (2009), sobre Nilda Eloy, e o média-metragem *ANDREA, UN MELODRAMA RIOPLATENSE* (2013), estrelado pela artista trans Suzy Shock.

diz “Alli donde está el dolor, está lo que lo salva”. Os primeiros planos são planos médios que enquadram dois homens deitados, beijando-se. Os movimentos são longos e os beijos, demorados, acompanhados de uma música barroca e lírica que remete ao sagrado e religioso, como se estivéssemos diante de uma experiência espiritual.



A câmera na mão não nos remete à estética gonzo como no filme anterior: é mais diegética, não há a intenção de que seja percebida. De Santo busca criar uma atmosfera na qual o espectador se encontra sozinho com aqueles dois personagens. A câmera muda de angulação várias vezes, mas mantém sempre os planos fechados nos corpos que se beijam. Como já mencionei diversas vezes, os planos próximos ao corpo são característicos da hipervisualidade da pornografia. No entanto, no filme em questão, essa proximidade entre o corpo e a câmera dá-se por meio de um registro da intimidade que não é focado exclusivamente nos órgãos sexuais. De fato, é somente depois de 1min50seg de filme que visualizamos pela primeira vez a figura do pênis, que não se encontra no centro do quadro, superiluminado e preparado para a “ação”, mas sim no fundo de um plano que, de frente para o pênis, prefere enfocar as nádegas e o escroto. Ao contrário do que ocorre nos vídeos pornô comerciais, homo ou heterossexualmente orientados, comerciais ou amadores, em *Amoramor* o pênis não é o protagonista da narrativa pornográfica. Quando o pênis volta a aparecer, é num movimento rápido da câmera que sai do rosto para enquadrar o órgão genital flácido, com o qual as mãos do parceiro brincam.

É frequente também um enquadramento que privilegia o close-up em partes do corpo que não são usualmente sexualizadas na pornografia, como o tronco e as axilas, de modo que a pós-pornografia “dessexualiza” e intensifica o desejo ao mesmo tempo, ao afastar-se das práticas centradas nos órgãos sexuais reprodutores e “criar” novas formas de usar outras partes do corpo para fazer/representar o sexo (DIEFENBACH, 2009, p. 18). Os corpos dos personagens fogem ao padrão estereotipado da pornografia gay tradicional, uma vez que esta

supervaloriza a juventude e o corpo musculoso como signos de beleza e de sexualidade ativa. No filme, os dois homens aparentam ter entre 40 e 50 anos, e possuem pêlos brancos em seus rostos. Ainda assim, é válido ressaltar que as tatuagens que cobrem o corpo de um deles são marcadores corporais já clássicos da pornografia alternativa, e a calvice de ambos remete ao imaginário pornográfico gay fetichista de skinheads, ironizado por Bruce LaBruce no filme *No Skin Off My Ass* (1993).

À medida que o filme avança, a camera vai se tornando mais leve, mais solta ao redor dos corpos. Aos 02min31seg, há uma pequena quebra na diegese, quando um dos performers olha para a câmera e em seguida para o parceiro, sorrindo, enquanto este acaricia os seus mamilos. O olhar sorridente para a câmera, ao invés de explicitar a “falsa realidade” da encenação, parece mais confirmar a permissão de que podemos estar ali, presenciando aquela troca de afeto e intimidade. À medida que o ritmo da transa avança, a câmera ganha um movimento mais ágil, mas a todo momento ela quebra nossas expectativas de espectadores da pornografia tradicional: quando nos deparamos pela primeira vez com o ato da penetração, em vez de um “meat shot” (plano detalhe da penetração), vemos um detalhe de uma almofada de flores. Quem faz o movimento é a própria câmera, que se sacode de um lado para o outro, num ritmo ainda lento. Isso não significa que o filme não dialogue mais explicitamente com o pornô convencional: há longos close-ups de sexo oral e cunilingus, além de penetração anal. Entretanto, estes são intercalados com detalhes dos espasmos corporais e das expressões faciais de desejo e de dor do performer que é penetrado, mas que em nenhum momento produz nenhum som.

Um longo fade para o preto dá início a uma segunda sequência da narrativa, na qual predominam práticas sexuais não-tradicionais, como o lambar das axilas e da face e a penetração anal com os dedos das mãos e dos pés. Um novo fade para o preto sugere uma elipse temporal, pois há um corte para um plano médio no qual os dois estão deitados abraçados, como se estivéssemos diante de um momento pós-coito. Contudo, o que se segue é um super close de um dedo penetrando o ânus, plano que é intercalado com um super close do rosto do performer que está sendo penetrado. Sua boca extremamente aberta deixa ambíguo se o que o homem está sentindo é prazer, dor ou ambos. A mesma montagem se repete, agora com uma penetração do ânus por um pé e, novamente, os dedos da mão, que vão sendo introduzidos até que apenas o dedão fique fora. Essa progressão se dá em um plano que mostra o vidro de hidratante e seu líquido sendo introduzido no corpo. A presença de uma ação aparentemente banal como essa é muito importante, pois as pequenas cotidianidades do sexo como o colocar da camisinha, o vestir da cinta ou o passar do lubrificante geralmente são

excluídas dos filmes pornográficos. Assume-se que causariam “interrupções” nas narrativas pornográficas frenéticas e serializadas, que devem seguir um “script” do que é excitante para o espectador comum.

Amoramor a todo momento negocia com os códigos da pornografia tradicional, não aderindo completamente à sua linguagem, mas nem por isso a subvertendo totalmente. Há uma dinâmica restrita entre o personagem passivo e o personagem ativo que não é nunca transgredida, e os close-ups e a superiluminação dos corpos conformam a hipervisualidade tradicional do gênero. Ainda assim, há uma série de práticas sexuais que raramente são vistas no pornô gay hegemônico, e até mesmo algumas mais comuns, como o sexo oral, por exemplo, são filmadas de ângulos não-convencionais. O mais transgressor, no entanto, ainda me parece ser o fato de que se trata de um filme pornográfico gay no qual não há a presença do money-shot, nem sequer mesmo do sêmen. Os únicos fluidos mostrados são a saliva e o hidratante, e o pênis em muitos planos aparece flácido, construindo assim um discurso afirmador do desejo masculino que não necessariamente passa pela genitália. Em um universo pornográfico extremamente falocêntrico, *Amoramor* nos possibilita enxergar as possibilidades contra-hegemônicas que a intimidade e o sexo entre homens têm a oferecer para além do imaginário que reduz o “gay” à penetração anal pelo pênis.

Outro filme que discorre sobre intimidade, sexo, homossexualidade e pornografia é *Juntitos* (12'55", Buenos Aires/Argentina, 2010), realizado por Diego Stickar dentro do coletivo Acento Frenético⁸². O filme faz parte de um projeto multimídia que inclui internet, performances, leituras de textos, fotografias e flyers distribuídos em estações de metrô, galerias de arte e exposições. No formato audiovisual, *Juntitos* divide-se em 3 partes: Parte 1 – “me gusta”; Parte 2: “desayuno parado” e Parte 3 – “amor ao cubo”. A primeira parte, mais curta (1min29seg), combina um registro de uma masturbação mútua entre homens com uma narração em voz over de um texto em primeira pessoa. A câmera na mão e a baixa qualidade da imagem, cheia de ruídos, remetem à estética amadora de vídeos pornográficos caseiros.

⁸² http://www.acentofrenetico.com.ar/a/acento_frenetico.html/



O filme inicia-se com uma cartela que introduz a narração: “La otra noche tuve esa perspectiva”. A primeira imagem que visualizamos é a de um money-shot, uma mão que se abre e fecha tocando o gozo. Entendemos que se tratam de dois homens masturbando-se juntos em um banheiro, um de frente para o outro. A narração, monocórdica, é o único som que ouvimos. Um rapaz conta ao espectador uma colcha de retalhos de memórias afetivas: a noite de Buenos Aires, uma amiga que se foi, a chuva, quatro rodas em toda a velocidade, as carícias e os beijos. A câmera na mão registra o ponto-de-vista de apenas um deles, e em nenhum momento vemos outras partes de seus corpos que não os órgãos genitais. Toda a sua interação se dá por meio do pênis: as mãos os tocam, os órgãos se tocam, freneticamente, lentamente, até um money-shot duplo ocorrer. No entanto, quando o sêmen é expelido, a masturbação não para. Torna-se mais rápida, mais próxima. A narração continua, descrevendo um momento de felicidade que se dá por meio da intimidade e da cotidianidade. “Silencio. Todos duermen en casa. Metete en la cama y tapate lo más que puedas. Las imagenes empiezan. Están cerca, como nosotros. Se reproducen y terminan. Dormimos Más lluvia, Amanecemos, Hablamos. No desayunamos”. À medida que a masturbação avança e o texto se encaminha para o fim, o quadro também vai diminuindo, até desaparecer em uma tela branca.

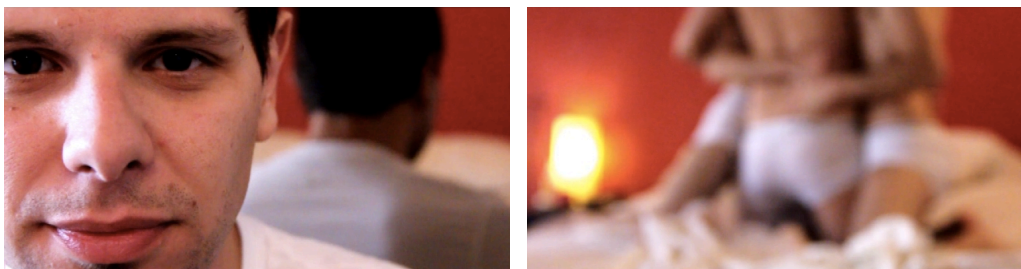
A parte dois inicia-se com planos do céu em um dia de sol. Na trilha, quase onírica, o ouve-se barulhos de pássaros. O reflexo do sol na lente da câmera, que se movimenta pelo espaço, captando também as árvores e uma casa, fechando o quadro em sua janela. Novamente, o que está em cena é a cotidianidade, que é reforçada pelo som direto que acompanha as imagens do despertar, ligar o fogão, encher a chaleira de leite, todos em plano detalhe. Conforme o leite vai preenchendo a chaleira, ouvimos o som de beijos, suspiros e respiração ofegante de uma ação que acontece extra-quadro. À medida que o leite cai mais rápido, cresce um som ritmado como de um relógico, antecipando a sensação de que o clímax está por vir. O leite derrama e se espalha pela mesa, enquanto o barulho de sexo se intensifica.

O fogo também cresce, e ao entrar em ebulição, o leite vaza e escorre pelas bordas da chaleira.



É evidente que o leite derramado representa figurativamente o gozo, em uma exaltação dos fluidos corporais que recupera de certo modo o grotesco bakhtiniano, mas o mais interessante é perceber como o filme trabalha a matriz do excesso por meio de imagens óbvias e exageradas porém distintas, em um gesto de auto-referência reflexiva que é em si bastante irônica: na primeira parte, temos a representação explícita do ato sexual e a evidência visível do gozo como signo de realidade. Já na segunda, o sexo não é visto, mas está presente por meio dos signos como “leite” e “fogo”, que simbolizam o sêmen e o desejo sexual. O leite que transborda da chaleira é o money-shot, a imagem que mostra o gozo e o “clímax” da narrativa pornográfica. Quantas vezes na história do cinema narrativo já não vimos cenas semelhantes? O sexo, não sendo possível de ser mostrado, fosse por questão de moral ou de censura, tinha que ser sugerido por meio de símbolos, geralmente hiperbólicos e repetitivos para que ficasse sempre claro para o espectador o que se sucedeu ali. E o que é a linguagem do excesso que constitui a pornografia e o melodrama senão essa mesma que é óbvia, exagerada - que transborda, tal qual o leite na chaleira?

A última sequência, “amor ao cubo” começa com um longo close do rosto de um rapaz, que encara a câmera. Ele está em frente a um espelho, em um ambiente com paredes vermelhas; em seguida, levanta-se e vai em direção a uma cama que está no fundo do quadro, desfocada. O narrador fala sobre Martín e Julio, um casal de namorados com quem ele estabelece uma intensa relação afetiva.



Em primeiro plano, emerge um novo rosto, e entendemos se tratar do rosto que corresponde à voz que fala. Em um quadro fechado entre suas cinturas e seus joelhos, os dois corpos se tocam e vão, lentamente, despindo-se. Há um corte para um close-up no rosto de um terceiro rapaz, que presumimos ser Julio. Ao fundo, os outros dois estão na cama. Julio junta-se a eles. Tudo permanece desfocado. O ritmo é lento e delicado, sensação que é reforçada pela trilha e pela fusão entre planos detalhe de seus três corpos trocando carícias. *Juntitos* é muito mais sensorial do que interpretativo, e por isso em alguns momentos a narração soa um pouco verborrágica; entretanto, seu objetivo parece ser claro: dar concretude à relação de amizade, desejo e afeto que se estabelece entre as três pessoas no vídeo. O tom monocórdico da voz do narrador contribui para uma sensação de calma e sensibilidade que vai na contramão do frenesi imagético e sonoro da pornografia comercial tradicional. Na última cena do filme, o desejo por legitimar a concretude da relação mostrada é reforçado pela adesão a uma estética mais documental. A sequência é acompanhada de uma alegre trilha sonora, e, como se fosse um *making of*, apresenta o registro descontraído dos três atores divertindo-se debaixo dos lençóis, onde riem, conversam uns com os outros, tocam-se e brincam com a câmera.

Juntitos é um dos filmes pós-pornográficos que mais bem opera os códigos narrativos do excesso: temos a antecipação, construída sobretudo através do desenho sonoro; a simbolização exacerbada, presente na figura do leite derramado e da chama do fogão; e sua obviedade que alude irônica e criticamente ao modo como as relações sexuais são frequentemente representadas na cultura midiática. Os elementos da pornografia estrategicamente revezam-se com o melodrama, de modo a não localizar a narrativa nem em um discurso do amor romântico, nem em um discurso do puro encontro sexual. Nesse sentido, a relação homossexual entre os três personagens escapa dessa dualidade que divide os

encontros, aproximando-se da noção de modo de vida⁸³ tal como formulada por Foucault (1981).

2.4 O queer na América Latina

Estando localizado dentro de um universo de práticas discursivas contra a normalização dos corpos e das sexualidades, o pós-pornô, especificamente na América Latina, vem sendo construído a partir uma relação ambivalente entre a produção intelectual/artística latino-americana vinculada às questões de gênero e sexualidade e os estudos *queer* norte-americanos e europeus. A escrita de "queer" como "cuir" ou "cuier" tem aparecido com cada vez mais frequência em trabalhos de autores latinos dedicados ao tema. Dentre as possibilidades de leitura que a grafia oferece, podemos listar a referência à fonética da palavra em sua gramática castelhana e brasileira como uma forma de reapropriação de seu significado no contexto latino-americano, bem como um modo de crítica e resistência à simples transposição de conceitos e termos estrangeiros à realidade política, social e cultural da América Latina⁸⁴.

O artista visual e pesquisador chileno Felipe Rivas San Martín, um dos fundadores da CUDS e diretor do vídeo *Ideologia*, analisado neste capítulo, prefere trabalhar com o conceito "dissidência sexual" para nomear as práticas e discursos vinculados ao *queer* na América Latina. Rivas San Martín é crítico à noção de uma "identidade queer", privilegiando o uso do termo "dissidência sexual" no que se refere aos ativismos sexo-políticos baseados aqui. Segundo o artista, a CUDS só começou a trabalhar com o conceito de dissidência sexual em 2005. Antes disso, a letra "D" representava "diversidade", mas esta se mostrava uma palavra cada vez mais assimilada pelo discurso capitalista hegemônico e que não suscitava o questionamento da fixidez das identidades sexuais, pelo contrário, a reforçava.

(...) nosotros hablamos de *disidencia sexual*, porque era la manera de dejar de lado las identidades de manera radical. Porque disidencia sexual no te dice cuál es tu identidad, sino cuál es tu posicionamiento político. Lo que

⁸³ Para o autor, "um modo de vida pode ser partilhado por indivíduos de idade, estatuto e atividade sociais diferentes. Pode dar lugar a relações intensas que não se pareçam com nenhuma daquelas que são institucionalizadas e me parece que um modo de vida pode dar lugar a uma cultura e a uma ética. Ser gay é, creio, não se identificar aos traços psicológicos e às máscaras visíveis do homossexual, mas buscar definir e desenvolver um modo de vida. (FOUCAULT, 1981, p. 3)

⁸⁴ Não sendo possível me estender nessa questão, para um aprofundamento neste debate recomendo a leitura de LÓPEZ, Miguel e DAVIS, Fernando. "Micropolíticas Cuir: Transmariconizando el Sur", Revista Ramona, 99, 2010, e RIVAS SAN MARTÍN, Felipe. "Diga "queer" con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano". In: "Por um feminismo sin mujeres", CUDS, 2011.

importa para la disidencia es tener un posicionamiento crítico con respecto a un marco de normas culturales, sexuales⁸⁵ (RIVAS SAN MARTÍN, 2012).

A transição para a perspectiva de dissidência foi influenciada pela tradução e circulação dos textos de teóricas queer como Judith Butler⁸⁶ e Paul B. Preciado e a ida de Preciado ao Chile em 2004, o que aproximou acadêmicos e artistas latino-americanos à praticas sexo-dissidentes como o pós-pornô e a cultura drag king. É inegável, portanto, a importância da literatura anglo-saxã na construção de um movimento pós-pornográfico na América Latina. Essa influencia pode ser percebida nos termos utilizados por artistas e militantes, como contrasexualidade⁸⁷, performatividade de gênero, sexo-dissidência; e em uma série de performances e vídeos que fazem referencia direta a essa bibliografia⁸⁸.

⁸⁵ LATHROP, Andrea. “La pornografía es también una ideología poderosa”: entre arte y programa político. Conversación con Felipe Rivas. Entrevista publicada na revista Arte y Crítica, outubro de 2012. Disponível em: <http://tinyurl.com/kjoy743>

⁸⁶ Em 1990, a filósofa Judith Butler publicaria o livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, iniciando questionamentos e a formulação de conceitos fundamentais para os estudos que se seguiriam na teoria queer e na teoria feminista. Inspirada pela noção foucaultiana de sexo como um ideal regulatório, Butler critica a distinção sexo/gênero, fundamental para o feminismo sessentista, porém problemática por colocar o natural como existente anteriormente à inteligibilidade, como se precisasse da marca do social para significar e ter valor. De acordo com sua teoria, o sexo (biológico) seria uma prática regulatória que produz e governa a materialização dos corpos, processo esse que seria forçado ao longo do tempo, através da repetição contínua de suas normas regulatórias, naturalizando a diferença sexual e consolidando o imperativo heterossexual. A essas práticas reiterativas, a autora denomina “performatividade”, que não deve ser entendida como um ato deliberado. Inspirada na teoria dos atos de fala de Austin, Butler se refere a “atos performativos”, uma vez que constituiriam uma prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz o que ele nomeia. Por exemplo, o “é menino” ou “é menina” dito no primeiro momento de vida. As noções acerca da flexibilidade das identidades e a teoria da performatividade de gênero de Butler, consagrada no livro *Bodies That Matter* (1993), são hoje pilares da Teoria Queer e causaram uma verdadeira virada na teoria feminista.

⁸⁷ O conceito de contrasexualidade provém do livro “Manifesto Contrasexual” (2015), de Paul B. Preciado, que recupera a discussão do feminismo pró-sexo para abordar as tecnologias sexuais e sociais que criam e naturalizam a diferenciação sexual entre homens e mulheres. Inspirado por Butler, Preciado acredita que as diferenças sexuais entre os gêneros são performatividades normativas inscritas nos corpos como verdades biológicas. A contrasexualidade seria então uma teoria do corpo que reuniria uma série de práticas contra-sexuais, entendidas como tecnologias de resistência às biopolíticas de controle e regulação dos corpos. Entre elas, estaria a noção do corpo inteiro como um dildo; a masturbação de zonas não-erotizadas do corpo; a ressexualização do ânus (visto como centro político da luta contra-sexual); e a reapropriação do dispositivo pornográfico/representações alternativas de pornografia. Evito utilizar o termo ao longo deste trabalho pois acredito que, sendo um conceito publicado pela primeira em 2002, hoje em dia já não me pareça ser tão eficaz para lidarmos com as representações não-normativas do sexo e das sexualidades no universo pornográfico. Uma rápida pesquisa nos maiores portais de pornografia online revela que uma série de práticas contrasexuais listadas por Preciado como o dildo, o fisting, e a sexualização do ânus já foram assimiladas pela pornografia *mainstream* e são dominantes no mercado queer da pornografia comercial, fazendo-se necessária uma revisão do conceito de contrasexualidade dentro desse novo paradigma.

⁸⁸ Podemos citar, por exemplo, a videoarte “xD” (03’47”, Argentina, 2011), realizada pelos coletivos Cuerpo Puerco e Acento Frenético, ganhadora do Festival Dildo Roza de Santiago de Chile, na qual é lido o texto do livro “Manifesto Contrasexual”.

Ainda que seja legítima a preocupação de muitos autores com a assimilação da teoria queer pela América Latina como mais uma estratégia da colonialidade do poder/saber, um olhar crítico nos leva a refletir sobre esse processo para além de uma dinâmica de dominação na qual o Sul Global está sempre e totalmente subjugado ao Norte Central, reconhecendo no hibridismo do poder colonial a ambivalência na qual as identidades subalternas deslizam. Rivas San Martín, estando inserido no contexto do pós-pornô tanto como artista quanto acadêmico, problematiza a cena queer em expansão no Chile e América Latina entendendo-a como uma *situación cuir*⁸⁹, conceito que remete tanto a um momento de convergência de pensamentos e críticas sobre determinadas questões, como nos convida a reconhecer nessas práticas os posicionamentos situados que relacionam as subversões (estéticas, políticas e críticas) com seus contextos locais. Segundo o pesquisador, o uso estratégico da referência ao “Sul” não estaria na busca por um certo pertencimento identitário nem no resgate de uma essência latino-americana, mas sim nos tensionamentos que esse “Sul” pode provocar no discurso hegemônico pós-colonial. Contudo, o emprego da palavra situação no sentido de geopoliticamente *situado* nos parece problemática por sugerir uma descolonização da pós-pornografia que viria da recusa das referências norte-americanas e europeias, noção que está mais explicitamente presente no texto do manifesto *Un Pósporno Situado*⁹⁰ (2012) de Lucía Cavalero e Rosario Castelli.

Como afirma Bhabha, a construção colonial do cultural através do processo de recusa é autorizada na medida em que é estruturada em torno da ambivalência da cisão, da negação e da repetição, que são, segundo o autor, estratégias de defesa que mobilizam a cultura como uma estratégia de guerra (BHABHA, 2013, p. 189). A subversão política não estaria, portanto, no reconhecimento do “cultural” como fonte de conflito entre culturas diferentes, nem na resistência à dominação de uma cultura pela outra, posto que o hibridismo da cultura

⁸⁹ Rivas San Martín apresentou este conceito no *Seminário La Situación Cuir: Disidencia sexual en/desde el Sur*, realizado em agosto de 2012 na cidade de Cali, Colômbia. O áudio do seminário está disponível em http://www.lugaradudas.org/archivo/2012/eventos/1415160812_situacion_cuir.html, bem como uma entrevista com o artista/pesquisador.

⁹⁰ Tradução feita pela autora, retirada de SARMET, 2014. O texto original foi publicado em espanhol no site da Muestra de Arte Pospornografico de Buenos Aires, realizada pela primeira vez em 2012. “Lemos hoje uma nota sobre pós-pornô e é a mesma nota há 3 anos, citando xs mesmxs autorxs, europexs e estadounidenses, brancxs de classe média alta, com suas práticas pretenciosamente subversivas e novas, que compramos (em euros) como originais quando já eram feitas nos anos 70. Pensamos, por exemplo, em tirar poemas da vagina, em reivindicar o sangue menstrual, nos dildos já presentes em curtas pornôs de 1920. De que forma essas práticas artísticas podem ser subversivas? Pode-se pensar no pós-pornô como um mero produto artístico? E dizemos: estamos na América Latina. Como vamos dar conta de nossa localização geográfica e histórica em nossas práticas artísticas e políticas? Certamente não será endeusando referências cujas produções artístico-políticas obedecem a uma visão eurocentrista”.

torna essa tarefa de dominação total impossível. O conceito de hibridismo não consiste na mistura entre culturas distintas, mas sim no fato de que os saberes supostamente “negados” pelo poder colonial desde sempre foram capazes de se infiltrar no discursivo dominante e deslocar a base de sua autoridade, alterando assim suas próprias regras de conhecimento. Desse modo, por mais extensos que tenham sido os domínios coloniais de certas nações sobre as outras, esses nunca foram nem nunca serão totais, pois para que o poder colonial fosse eficaz, ele precisou se “ajustar” às culturas subalternas, a exemplo da adequação do catolicismo aos mitos astecas pré-colombianos no México, sintetizados na imagem da Virgem de Guadalupe, mestiça.

No capítulo a seguir, dou continuidade às discussões sobre a questão pós-colonial da pós-pornografia. Para isso, empreendi uma genealogia de uma certa arte feminista e queer da América Latina que utiliza a blasfêmia como estratégia política e estética de questionamento da moral sexual cristã, analisando como esse elemento está presente no trabalho de realizadores pós-pornô contemporâneos. A necessidade de singularizar a blasfêmia provém da importância de sua significação para a cultura latino-americana, onde opera simultaneamente como um deboche e um confronto à violência colonial por meio de elementos estéticos e culturais que também pertencem à matriz popular do excesso.

CAPÍTULO III - A BLASFÊMIA COMO RESISTÊNCIA PÓS-COLONIAL

De acordo com a pensadora venezuelana Beatriz González Stephan (1996), o conceito de “cidadão latino-americano” foi forjado no século XIX com a contribuição de três formas literárias que configuravam práticas disciplinares: as constituições, os manuais de urbanidade e as gramáticas de idiomas. Tomando como exemplo a constituição venezuelana de 1839, que definia como cidadãos apenas homens acima de 25 anos, casados, letrados, proprietários de bens de raiz⁹¹ e cujas profissões gerassem uma renda mínima anual estabelecida, Castro-Gómez (2005) aponta, a partir da teorização de González Stephan, que a formação do cidadão como “sujeito de direito” na América Latina foi na verdade uma adequação ao perfil de sujeito exigido pelo projeto de modernidade europeu, representado pelo homem “branco, pai de família, católico, proprietário, letrado e heterossexual”. Se na Europa e nos Estados Unidos as constituições liberais e democráticas corresponderam a uma realidade histórica decorrente da ascensão da burguesia, da revolução industrial e da destruição do antigo regime, na América hispânica e portuguesa as novas repúblicas foram inventadas para “vestir à moda moderna as sobrevivências do sistema colonial” (PAZ, 2014, p. 121).

⁹¹ Termo jurídico que designa bens imóveis como terras, terrenos, construções, edificações e de forma mais abstrata, o direito à herança.

Esse ideal de subjetividade colonial foi imposto sobre os indivíduos não só pela lei, mas também por meio de práticas pedagógicas normalizantes, presentes desde a instituição escolar, onde o comportamento infantil era regulado e vigiado para não fugir ao padrão de contenção, racionalidade e ordem da moral burguesa, até às tecnologias disciplinares dos manuais e das gramáticas. Para serem considerados cidadãos latino-americanos, os indivíduos não deveriam apenas saber ler, escrever e se comportar “corretamente”, mas também seguir uma série de normas linguísticas que contribuiriam para a construção de um projeto de nação aos moldes das nações europeias. O intuito era “civilizar” a população, para que assim se distinguíssem dos modos de ser qualificados como “bárbaros” ou “primitivos”, designações recorrentes para as práticas culturais de matrizes africanas e indígenas.

A “entrada” no banquete da modernidade demandava o cumprimento de um receituário normativo que servia para distinguir os membros da nova classe urbana que começava a emergir em toda a América Latina durante a segunda metade do século XIX. Esse “nós” a que faz referência o manual é, assim, o cidadão burguês, o mesmo a que se dirigem as constituições republicanas; o que sabe como falar, comer, utilizar os talheres, assoar o nariz, tratar os empregados, comportar-se em sociedade (...) A “urbanidade” e a “educação cívica” desempenharam o papel, assim, de taxonomia pedagógica que separava o fraque da ralé, a limpeza da sujeira, a capital das províncias, a república da colônia, a civilização da barbárie. (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 82)

Homi Bhabha (2013) descreve o conceito de *mímica* como o desejo do colonizado de se assemelhar ao colonizador. Trata-se uma estratégia artilosa e eficaz do poder-saber colonial que é também um “acordo irônico” construído na ambivalência, na medida em que o almejo do sujeito subalterno de ser a hegemonia produziria continuamente sua própria “diferença, deslizamento ou excesso”, ou seja: querer parecer o colonizador a partir de seus códigos já significa em si não sê-lo; “ser anglicanizado é enfaticamente não ser inglês” (BHABHA, 2013, p. 146). Segundo o autor, a mímica não deve ser entendida como uma forma de identificação narcísica nem de esconder a “verdadeira” identidade por trás de uma máscara; ela é simultaneamente semelhança e ameaça, pois possui em si a potência de desestabilizar a autoridade do discurso colonial por meio da ressignificação de seus signos.

Para explicar seu argumento, Bhabha cita dois exemplos: em um importante relato do final do século XVIII sobre os costumes e a moral na Índia, Charles Grant propõe uma difusão “parcial” do cristianismo e da moral cristã de modo a promover a reforma religiosa mantendo alguns costumes locais, como a divisão de castas, evitando assim que os indianos se revoltassem e buscassem a liberdade. O que ocorre é que, ao fazer isto, Grant estaria

falseando seu próprio projeto moral e violando o Testemunho do Cristianismo, que proibia a tolerância a crenças pagãs (ibidem, p. 148). Em outro relato, escrito em 1817, um missionário britânico em Bengala descreve como, na Índia, todos gostavam de ganhar a Bíblia, mas não necessariamente por seu conteúdo, e sim para usá-la como papel velho, trocá-la no mercado ou utilizá-la como papel de embrulho. De modo semelhante, Octavio Paz (2014) comenta como, no México, em muitos casos o catolicismo simplesmente recobriu as antigas crenças cosmogônicas, a exemplo dos índios chamula⁹² do município de San Juan Chamula, no estado de Chiapas, cuja fé católica mistura-se aos mitos e tradições indígenas.

O que esses exemplos nos dizem não é que a autoridade/dominação colonial não exista ou não tenha existido, nem que ela não tenha sido responsável por extermínios e nem que não tenha produzido efeitos discriminatórios, sobretudo a partir da categorização dos sujeitos por raça, gênero e trabalho, mas sim que o poder colonial também produz objetos e sujeitos culturais *híbridos*. A transgressão estaria, justamente, do reconhecimento dos efeitos do poder colonial mais como hibridização e menos como a consolidação da autoridade colonialista e a repressão das tradições nativas. Sendo assim, mesmo reconhecendo a validade da crítica de autores decoloniais como Walter Mignolo (2008), para quem seria impossível analisar a colonização latino-americana a partir dos estudos pós-coloniais indianos, já que não levariam em conta a trajetória de dominação e resistência da América Latina e nem o fato de possuímos outras relações de colonialidade com um país que já fora ele mesmo colônia, os Estados Unidos, acredito que a teoria da hibridização do discurso e do poder de Bhabha me parece a mais apropriada para abordarmos a questão da identidade cultural na pós-pornografia latino-americana. O hibridismo de Bhabha não me prende no imperialismo britânico, pelo contrário, ele me leva à *mestiza* de Glória Anzaldúa, à *border culture* de Guillermo Gómez Peña e à antropofagia de Oswald de Andrade, segundo a qual “nunca fomos catequizados, fizemos foi o Carnaval”. Trata-se de um hibridismo próprio da América Latina que confia no poder irônico do excesso, no seu poder de produzir obras que agregam uma série de elementos miméticos do *ethos* colonial para então expor, ambivalentemente, a anti-naturalidade do que parece a norma e o natural⁹³.

Como vimos no capítulo anterior, o pós-pornô faz parte de uma tradição visual-performática do choque e do deboche que utiliza a pornografia como objeto de crítica societária. Nessa tradição, a blasfêmia aparece como uma estratégia recorrente de

⁹² Nome que se refere a diversas etnias maias que habitam a serra de Chiapas, como os tzotzil, tzeltal, mame, tojolabal e choles.

⁹³ Agradeço à Mariana Baltar por contribuir com essa reflexão.

questionamento da moral sexual católica/cristã, estando presente em uma vasta iconografia da arte queer e feminista e reaparecendo com grande força na pós-pornografia contemporânea. Neste capítulo, a partir de um olhar sobre a importância da blasfêmia, analisarei os vídeos *El sexorcismo de Aily Habibi* (8', Argentina/Brasil, 2012), de Taís Lobo e Aily Habibi, *Amor com a cidade* (10'52', Brasil, 2012), do coletivo Pornô Clown, e o projeto audiovisual da artista colombiana Nadia Granados, *La Fulminante*.

No artigo “Sexo e raça na virgem mestiça – imagens guadalupanas e feminismo chicano” (2006), Maurício de Bragança problematiza questões referentes à identidade chicana a partir da apropriação por artistas feministas da imagem da Virgem de Guadalupe, importante símbolo da cultura católica no México. Ao final da década de 70 e início da década de 80, as discussões sobre minorias ganham força nos textos de escritoras chicanas lésbicas como Glória Anzaldúa e Cherrie Moraga. Essas autoras deram início à discussão sobre a questão da identidade fronteiriça da mulher chicana, que não encontra seu lugar nos Estados Unidos, nem no México, nem no discurso chicano masculino e nem no discurso feminista branco, classe média e estadunidense. A mulher chicana, sobretudo a mulher chicana lésbica não pertence a um lado da fronteira nem a outro. Ela faz parte de *los atravesados*, onde estão “o vesgo, o perverso, o *queer*, o problemático, o vira-lata, o mulato, o mestiço, o meio morto; em suma, aqueles que cruzam, passam por cima, ou perfuram os confins do ‘normal’ ”(ANZALDÚA, 1999, p. 25)⁹⁴. Tradutoras de diversas culturas, mas sem nunca ter a sensação de pertencimento e estando, portanto, em um constante estado de transição, as feministas chicanas começaram a se apropriar de símbolos da cultura mexicana vinculados à identidade nacional e à religiosidade. A imagem da Virgem de Guadalupe, a padroeira, ganha contornos ambivalentes nas obras dessas artistas que,

Sem desconsiderar a importância religiosa que *la madrecita de México* possui no imaginário dos mexicanos, e particularmente das mexicanas, como um forte arquétipo feminino, percebem-na como uma construção social que encaixa a mulher numa economia sexual falocêntrica. Assim, a Virgem de Guadalupe é subversivamente seqüestrada pelo discurso feminista chicano como uma forma de libertação na qual estão atravessadas as discussões em torno de gênero, raça, espiritualidade e sexualidade (BRAGANÇA, 2006, p. 3)

É justamente na ressexualização da *mãe virgem e mestiça* que reside a resistência à subalternização da mulher chicana, oprimida por séculos de cultura patriarcal heterocêntrica e

⁹⁴ Tradução da autora. No original: “the squint-eyed, the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, the mulato, the half-breed, the half dead; in short, those who cross over, pass over, or go through the confines of the “normal””.

cristã. “Did boys have to aspire to be Jesus?” pergunta Sandra Cisneros em “Guadalupe the Sex Goddess” (1996), questionando a ideia da Nossa Senhora como modelo de comportamento a ser seguido pelas mulheres. Na cultura latino-americana regida pela moral cristã, o corpo e o desejo femininos são aprisionados em dois caminhos possíveis: “marriage and motherhood or putahood” - ser mãe ou ser puta. A consciência da nova mestiça (ANDALZÚA, 1999) não aceita essa dualidade e exige o reconhecimento de sua identidade fronteira, transcultural e cambiável, buscando seu empoderamento no resgate da história pré-colombiana da Virgem de Guadalupe, ligada às deusas astecas do sexo e da fertilidade e, assim, questionando o poder do patriarcado colonial.

Se no passado a identificação com a imagem guadalupeana fez parte de um projeto de nação que buscava a conciliação entre classes a partir do pretexto da miscigenação⁹⁵ (BRAGANÇA, 2006), na arte chicana a aproximação com a figura da santa ganha ares de resistência política, de descolonização intelectual, sexual, de raça e de gênero, a ponto de hoje falarmos em uma tradição de releitura da virgem na arte chicana, a exemplo das obras de Yolanda M. Lopez (1978), Alfred J. Quiroz (s/d) e Alma López (1999/2000), dispostas abaixo.



No pós-pornô mexicano, essa tradição reaparece no trabalho do performer *queer* Felipe Osorio, conhecido como Lechedevirgen Trimegisto. Junto com a também performer e sua mestra, Congelada de Uva, Lechedevirgen Trimegisto é um dos mais notórios artistas

⁹⁵ Nossa Senhora de Guadalupe é a única santa católica representada como mestiça, com tom de pele semelhante ao das populações indígenas, sendo celebrada no México como “La Morenita”. Guadalupe é um dos símbolos da independência mexicana: as cores de seu manto são as mesmas da bandeira mexicana, como destaca Bragança (2006). Assim como a santa negra Nossa Senhora Aparecida é padroeira do Brasil, Guadalupe é a santa padroeira daquele país, sendo portanto um importante símbolo do projeto de nação mexicano.

mexicanos dentro da rede pós-pornográfica. Na obra “Juan Diego Tullido” (2013), feita em parceria com o fotógrafo Hache, Lechedevirgen encarna uma versão contemporânea de San Juan Diego Cuauhtlatotzin, índio mexicano da tribo *nahua* que teria testemunhado a primeira aparição da Virgem de Guadalupe. Na iconografia católica, o santo veste um manto branco e, à frente dele, está Nossa Senhora de Guadalupe. Na reinterpretação do artista, Juan Diego é um jovem mestiço sobre uma cadeira de rodas onde se vê estampada a imagem da santa, rodeado de flores que tradicionalmente a acompanham e de cores que remetem à bandeira mexicana.

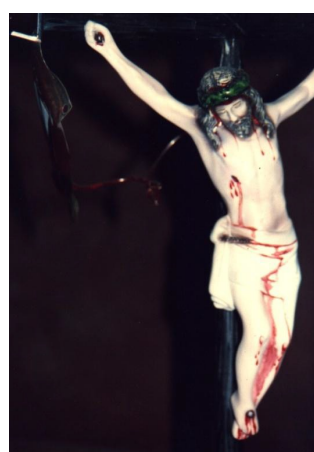


A ressignificação da imagem guadalupana pertence à uma tradição ampla e antiga da blasfêmia na arte queer e feminista da América Latina que conjuga religião e sexualidade com o propósito de confrontar e debochar da violência da colonização católica cristã, sobretudo no que diz respeito a seus códigos morais, restrições e imposições sobre o corpo. Ainda que os países latino-americanos se considerem laicos, o cristianismo possui grande influência nas decisões políticas da região, impondo diversos limites ao progresso das pautas relacionadas aos direitos das mulheres⁹⁶ e aos direitos civis de cidadãos LGBT. Por isso, é recorrente em projetos artísticos, audiovisuais e performáticos a associação irônica da religiosidade com a pornografia, em uma tentativa clara de marcar um posicionamento político em defesa das

⁹⁶ A questão do aborto, por exemplo, é a mais atrasada em toda a América Latina devido à forte influência religiosa. A exceção de Cuba e Uruguai, que legalizaram o aborto em 1965 e 2011, respectivamente, todos os países latino-americanos criminalizam o procedimento, e alguns o aceitam apenas em casos de estupro ou risco à vida da mulher. No México, o aborto é legal desde 2007 apenas na Cidade do México, mas é proibido em 18 das 31 constituições estaduais. No Brasil também é permitido o aborto de fetos anencéfalos desde 2012 por decisão do Supremo Tribunal Federal.

minorias, mas também uma forma de deboche da moral cristã que valoriza o auto-controle, a contenção e a culpa.

Nessa tradição, temos a obra do artista plástico León Ferrari (1920 – 2013), um dos mais importantes artistas argentinos, que questiona os dogmas católicos como o céu e o inferno e explicita e ridiculariza a relação entre a Igreja Católica e a ditadura militar em seu país. Na série “Releituras da Bíblia”(1983), Ferrari justapõe a iconografia católica em algumas colagens com representações pictóricas da sexualidade oriental, enquanto em outras o faz com a inserção de imagens de armas de destruição em massa e demais símbolos da violência de Estado. Em outra série feita em 1997, o artista escreveu frases bíblicas em braile sobre imagens eróticas, a exemplo da obra “Ámate”, na qual está escrita em braile a frase bíblica “*Amarás a tu prójimo como a ti mismo*” sobre um desenho do pintor japonês Kitagawa Utamaro, que retrata uma imagem de masturbação feminina (MIKLOS, 2014). Em 1988, a artista argentina Liliana Maresca (1951 – 1994) exibiu a obra *Cristo autotransfundándose*, na qual uma estátua de um Jesus de santeria⁹⁷ é exibida com uma sonda que saía de seu braço, tal qual uma transfusão, e que se conectava às suas próprias feridas. No contexto da epidemia global da AIDS, e tendo a própria artista sido diagnosticada com o HIV em 1987 (ROSA, 2011), a obra propõe reflexões sobre o mito do sangue de Cristo, a ideia de castigo divino, a proibição da Igreja Católica quanto ao uso da camisinha em meio a uma epidemia viral, bem como a associação entre a AIDS e as pessoas LGBT, posicionamento defendido e disseminado pela Igreja Católica à época.



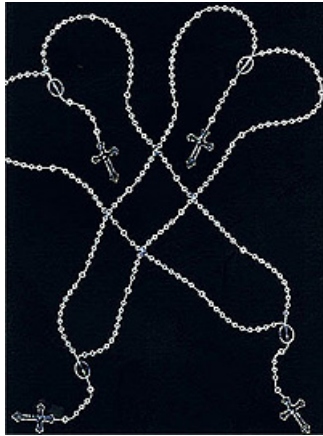
⁹⁷ Tradição religiosa cubana que reúne elementos do catolicismo e da religião iorubá, de matriz africana.

Nessa tradição, não poderíamos deixar de comentar a apropriação da imagem de São Sebastião pela cultura gay. As referências ao santo católico em livros, filmes e peças com temática gay são extensas. Um exemplo é a série denominada “El corpo según San Sebastián” (1976 – 2010), do artista colombiano Álvaro Barrios (1945-), que trabalha com a sexualização da imagem de São Sebastião por meio de referenciais estéticos que remetem ao desejo homossexual e à contemplação do corpo masculino.

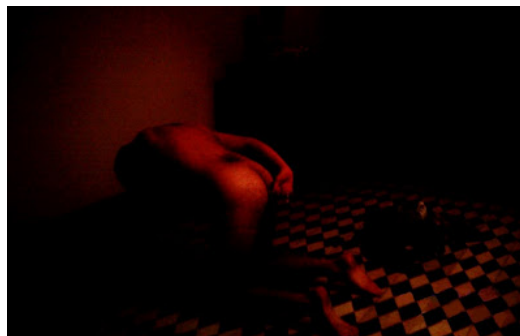


No Brasil, entre exemplos mais recentes dessa arte queer e feminista blasfematória está a famosa performance “Desenhando com terços” (2000-2003), na qual Márcia X (1959-2005) realizava desenhos de pênis no chão com terços católicos. O jornalista Lauro Calvanti, em matéria para o Jornal do Brasil de fevereiro de 2005⁹⁸, nomeia de “estética do desconforto” a trajetória artística da artista. Esse desconforto causado por suas obras viria justamente da associação entre pornografia e religião católica, sempre de modo crítico, transgressor e muitas vezes debochado. Por conta disso, Márcia X foi censurada diversas vezes, a mais recente tendo sido a retirada da peça abaixo da exposição “Erótica”, ocorrida em 2006 no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) no Rio de Janeiro.

⁹⁸ Ver: <http://www.marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=36>. Acesso em 14/02/2015.



A “estética do desconforto” que une pornografia e religiosidade está presente também nos trabalhos de Pedro Costa, performer e músico da banda brasileira de funk queer *Solange, Tô Aberta!*. Em performance realizada no XIII Salão de Artes Visuais de Natal (RN) em 2010, Costa causou polêmica e apareceu em muitos jornais por ter retirado um terço de dentro de seu ânus. O deslocamento do lugar tradicional onde repousa o terço –as mãos – para o ânus, e o ato de expeli-lo ao invés de mantê-lo firme junto ao corpo, ao modo como fazem os que rezam, remetem ao rebaixamento e as inversões corporais típicas do realismo grotesco bakhtiniano, ao mesmo tempo em que confronta, pelo desconforto do ato, o desconforto que o discurso religioso causa a esse corpo queer, submetido à violência da colonização e da catequização.



Luciano Trigo (2010), em crítica à performance no portal G1⁹⁹, cita como “sintomática da situação de deriva e da falta de critérios de julgamos na arte contemporânea” a obra *Piss Christ*, do artista norte-americano Andres Serrano, a qual mencionei no capítulo anterior. Para o jornalista, se obras como a de Serrano são agora valorizadas no mundo da arte, é “natural

⁹⁹ Ver: <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2010/03/27/performance-em-natal-gera-polemica/>. Acesso em 14/02/2015.

que vire modelo a ser copiado, em países periféricos, por artistas em busca de 15 minutos de fama”. O que o jornalista parece ignorar ou desconhecer ao fazer tal afirmação é que a associação entre religiosidade e sexualidade é, como estamos vendo, relativamente antiga na história da arte latino-americana, e que Serrano é descendente de hondurenhos e afro-cubanos, o que problematiza sua teoria de que artistas de “países periféricos” estariam copiando um artista de um país “central”, uma vez que as referências desse mesmo artista teriam vindo do hibridismo da cultura católica latino-americana. Além disso, o trabalho de Pedro Costa é anterior à performance realizada em Natal, e a *Solange, Tô Aberta!* possui um relevante papel na história da cultura “cuir” brasileira, tendo se apresentado em diversos festivais de arte e música queer internacionais e influenciado o surgimento de outras bandas do gênero, como AnarcoFunk, Putinhas Abortadeiras e K-trina Erratik.

Em todas essas obras, a crítica irônica e debochada se faz por meio do excesso, acionando seus elementos como a obviedade, a simbolização exacerbada e a superdramatização com abundância de elementos visuais. Não sendo possível e nem o nosso objetivo traçar aqui uma vasta genealogia da tradição blasfematória da arte latino-americana, escolhi mencionar essas obras por elas exemplificam bem essa tradição e compartilham de estratégias estéticas e retóricas políticas com a pós-pornografia.

Atualmente, Costa participa ativamente da cena pós-pornô europeia com seu projeto sonoro que “mistura queer, punk, drag e pós-pornô com o som do funk carioca”¹⁰⁰. Segundo o artista, o processo de produção de suas músicas é “como se faz o Funk Carioca, o Tecnobrega, o Kuduro ou o Hardcore: computador, pirataria e D.I.Y. (faça-você-mesmx)”¹⁰¹.

Na rede pós-pornô, fala-se muito sobre como a pós-pornografia é regida por uma lógica D.Y.I (*Do It Yourself*, em português, Faça Você Mesmo) que teria sido herdada de uma cultura punk anticapitalista. Sua metodologia de autogestão da produção de imagens teria possibilitado ao pós-pornô questionar não apenas os códigos narrativos sexistas e heteronormativos do pornô comercial, mas seu próprio modo de produção capitalista, sua relação massiva com a produção, o consumo e a distribuição (MILANO, 2014). De fato, o pós-pornô vem se consolidando como um tipo de produção artística e política que luta por uma anticapitalização do sexo e das sexualidades: a maior parte dos festivais são gratuitos e autogestionados, grande parte dessa produção está disponível *online* e, quando não é o caso, geralmente trata-se da impossibilidade de distribuí-los devido à censura por parte das

¹⁰⁰ Ver: <http://www.macba.cat/en/solange-i-am-open>.

¹⁰¹ Ver: <http://comehdia.blogspot.com.br/2014/02/entrevista-com-solange-to-aberta.html>. Acesso em 15/02/2015.

plataformas de compartilhamento de vídeos, que têm como política o banimento de conteúdo de sexo explícito. A internet e os festivais são os espaços por onde circulam seus filmes, vídeos e agentes, fazendo com que o modo de produção e distribuição das imagens sustente-se em um modelo colaborativo propício à criação de coletivos que, nos últimos anos, vêm se multiplicando em países como Brasil, Argentina, Chile e México. A seguir, analisaremos dois vídeos realizados nesse contexto de produção coletiva e colaborativa.

3.1 Amor com a cidade: o corpo feminino nas ruas

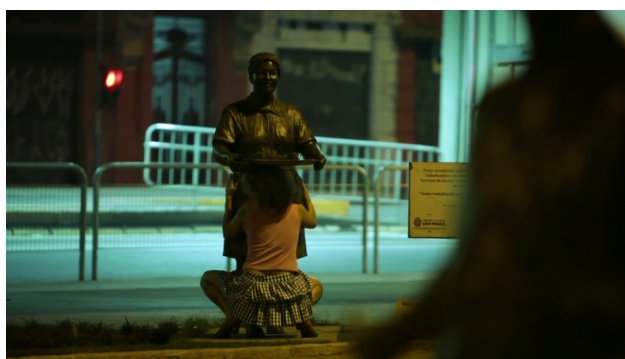
O coletivo Pornô Clow foi formado em 2011 na cidade de São Paulo por pessoas interessadas em estudar pós-pornografia e produzir seus próprios conteúdos pornográficos. Em 2012 realizaram o curta-metragem *Amor com a Cidade*, no qual Juliana Dorneles, uma das idealizadoras do projeto, caminha pelas cidades de São Paulo e Porto Alegre à noite, masturbando-se e fazendo sexo com estátuas, muros, chão - toda a arquitetura de uma grande cidade que se esvazia na madrugada. O subtítulo do site¹⁰² criado para divulgar o filme, “Pornografia para fora de quatro paredes”, remete à dimensão performática da pós-pornografia e marca seu distanciamento de um discurso que associa o sexo ao domínio do privado. Não se trata de filmar o cotidiano sexual pessoal, nem momentos de intimidade, mas sim de produzir um tipo de pornografia que almeja quebrar as barreiras que distinguem o público e o privado no que tange aos corpos e as sexualidades.

Fica evidente pelo uso de termos como “póspornografia” e “feminismo pró-sexo”, os links para textos de Preciado no site e o agradecimento nos créditos finais do filme à Diana Pornoterrorista e Maria Llopis, importantes figuras da cena pós-pornô de Barcelona, que há o desejo de se inserir na rede por meio de referências que legitimam o filme enquanto tal. O uso de tais referências é uma característica comum a alguns realizadores latino-americanos, cujas primeiras produções partem dessa relação de admiração com o que tem sido realizado e pensado pela Teoria Queer e o feminismo estadunidense e europeu. O filme, no entanto, toca em questões muito particulares da história e da cultura brasileira em relação ao sexo, à marginalidade e ao espaço público, fazendo com se destaque em meio a outras produções do gênero¹⁰³.

¹⁰² <http://amorcomacidade.wordpress.com>

¹⁰³ No Brasil, é um dos poucos filmes que recebem a categorização de pós-pornográfico, fazendo-nos refletir sobre a inserção do Brasil na rede pós-pornô da América Latina.

Na sequência que abre o filme, vemos Dorneles caminhar pelo viaduto Costa e Silva. “Viaduto Costa e Silva, por que te deram um nome tão ordinário? Depois de torturar tantos, te ergues imponente. A cidade não te perdoa”. A narração em off feita pela voz da própria atriz deixa claro para o espectador que a escolha do local não se deu de maneira aleatória: trata-se de uma crítica à remanescência de homenagens à ditadura na arquitetura urbana brasileira, onde nomes de governantes militantes ainda podem ser encontrados em pontes, viadutos, avenidas e praças. O primeiro plano, bem próximo de suas costas, é sucedido por uma montagem rápida com cortes secos em que, plano a plano, amplia-se o quadro para localizar Dorneles no viaduto, a pé, sozinha. A câmera na mão nos aproxima da personagem, mas insiste em manter uma distância, como se acompanhássemos voyeuristicamente o seu percurso. Ela interage com estátuas que celebram os trabalhadores da limpeza urbana no centro de São Paulo¹⁰⁴: agarra-se nelas, agacha-se debaixo delas, as beija, toca seus corpos e simula sexo oral.



A narração em *off* permanece até o fim do filme, mas a potência das imagens dificulta a atenção nas palavras ditas. “Quero te agradar”. Em um contra-plongée, a câmera dentro de suas saias contempla o roçar de suas nádegas sobre um pino de ferro, desses que têm a função de impedir que carros estacionem nas calçadas. Seu corpo causa uma disrupção na ordem pública e seu desejo confronta a arquitetura de contenção da cidade. O corpo feminino, historicamente domesticado, destinado ao confinamento privado, do lar e da família não só ocupa a rua como toma ela para si em *Amor com a cidade*.

¹⁰⁴ O “Monumento ao Trabalhador do Asseio e Conservação e Limpeza Urbana” é uma obra do escultor Murilo Sá Toledo inaugurada pela prefeitura e governo do estado de São Paulo em 2011. As estátuas representam uma copeira, uma auxiliar de limpeza, um gari e um jardineiro.



Momentos em que a mulher, com seus seios à mostra, urina e masturba-se na rua são intercalados com planos detalhe de sua mão penetrando grades, como se performasse um *fisting*¹⁰⁵ na praça pública. Os poucos homens que passam não se furtam em tocar seu corpo, enquanto são observados por outros pedestres. Um gari a abraça por trás com sua vassoura. Um outro homem faz o mesmo e aperta sua bunda, tirando sua calcinha. Sua expressão é de satisfação e desejo, mas a voz *off* finalmente volta à nossa atenção como que para desconstruir qualquer ideia de que o corpo feminino esteja ali exclusivamente em função da excitação masculina. “As mãos ardentes dos homens não me interessam”.

Fade out. O filme perde a cor, torna-se preto e branco e assume uma linguagem documental quando um policial entra em quadro. A trilha também cessa e dá lugar ao som direto. “Eu sou sociólogo, eu estudei ciências sociais, e por isso compreendi a senhora, mas pela lei fria, é algema pra trás e vai nua mesmo na viatura”. Nessa cena, o deboche à lei, ao Estado e à ordenação urbana torna-se explícito, inclusive por meio do riso da atriz. A cena também pode ser entendida como um deboche à própria linguagem do filme, que abandona seu percurso experimental performático e expõe, através da estética documental, a presença de uma equipe que acompanha a personagem. É notável que os corpos que a mulher encontra na madrugada são em sua maioria de garis, moradores de rua, trabalhadores noturnos, em geral homens e negros. Não se veem outras mulheres que não a personagem principal e a equipe de produção. Apesar da ameaça de interromper o filme, o policial que os aborda não impede a filmagem de prosseguir. Sendo uma mulher branca amparada pelo aparato legitimatório da arte – afinal, ela não está de fato sozinha, mas acompanhada de uma equipe com uma câmera - ela não está “à toa” perturbando a ordem, mas sim o fazendo com o propósito de uma experiência social e artística, de modo que ela não está submetida, portanto, à “lei fria” que impede que indivíduos pobres, negros e “desocupados” percorram livremente

¹⁰⁵ Prática sexual que consiste na penetração com o punho.

a cidade. Essa sequencia abre espaço para uma reflexão sobre as dinâmicas de gênero, raça e classe nas ruas das grandes cidades brasileiras e sobre como o aparato de repressão do Estado pode ser também uma ferramenta de aprisionamento dos corpos.



Ignorando a intervenção do guarda, ela continua a vagar pela cidade, agora completamente nua. Esfrega seu corpo nos muros, no asfalto e nas escadarias. “Eu fujo dos teus bons modos”. Todas as imagens parecem repetir essa frase, de modo que a narração às vezes soa como didatismo, uma necessidade de ênfase na autonomia da mulher que já está clara pelas imagens. A narração também é prejudicada pela trilha sonora, que se mantém do começo ao fim do filme e contribui para a construção de uma mise-en-scène erótica, com músicas em ritmo de jazz e blues. Os enquadramentos das cenas de masturbação fazem alusão aos enquadramentos típicos da pornografia tradicional, cortando sua cabeça e fechando o quadro entre os seus seios e as coxas, ou apenas um plano detalhe fechado na vagina.



Esses planos, no entanto, são intercalados com momentos em que a mulher se arrasta pelo chão, urina em bancos e lambe corrimões. Ela dança sozinha com as estátuas e entra nua numa loja de conveniência. Seu corpo nu conversando e dançando com as estátuas remete

imediatamente à figura do louco que, no imaginário urbano, é o mendigo, a velha, pessoas que vagam pelas cidades e cujas formas de expressão não são inteligíveis para os “sãos”. Figura incompreendida que desconcerta e/ou gera riso entre os passantes, reunindo em um só corpo o cômico e o grotesco da cultura popular.



O filme retorna às cores quando Dorneles adentra um bar aberto na madrugada. Senta-se no balcão, vestida, e levanta a blusa exibindo os seios. Os frequentadores e funcionários parecem indiferentes, como se fosse algo corriqueiro ou como se ela não estivesse ali, sensação que é reiterada pela montagem, com a repetição da imagem de um homem dormindo sentado no bar. Mais uma vez, a narração *off* explica o que já percebemos: “Ninguém me serve mais um copo. Não me servem mais nada. Estou invisível. Mais uma! Mais! Eu sou invisível”. Na pornografia tradicional, convencionou-se que o espectador em potencial é do gênero masculino. Desse modo, os filmes pornográficos comerciais são em sua grande maioria feitos por e para o desejo dos homens heterossexuais. A invisibilidade da mulher em *Amor com a Cidade* não é, senão, portanto, a invisibilidade do desejo feminino que não está a serviço do olhar do homem heterossexual. Após o bar, ela sobe nua as escadas da Catedral da Sé, em São Paulo. Em um dos planos mais belos do filme, suas pernas abertas encontram-se em primeiro plano, com a igreja católica ao fundo, enquanto Juliana se masturba.



Nos portões da catedral, ela remove suas roupas sorrindo. Um morador de rua senta-se ao seu lado. Olha por baixo de sua saia, observa sua vulva descoberta com curiosidade e espanto, enquanto a mulher apenas continua a se tocar e ri de algo que o homem fala, mas que não conseguimos ouvir. O sorriso que se repete diversas vezes ao longo do filme ilustra o deboche às regras e leis que tentam restringir o corpo sexual e limitá-lo ao privado. Distinto de uma tradição na literatura e no cinema da figura do *flanêur*, sempre masculina, em *Amor com a cidade* é a mulher que vaga sozinha pelas ruas, rejeitando o espaço seguro do lar e da própria feminilidade. Em *Amor com a cidade*, o corpo fala a linguagem da praça,

(...) "um tipo particular de comunicação", configurado a partir da ausência das construções que especializam as linguagens oficiais, seja a da Igreja, a da Corte ou a dos tribunais. Uma linguagem na qual predominam, no vocabulário e nos gestos, as expressões ambíguas, ambivalentes, que não apenas acumulam e dão vazão ao proibido, mas também, ao operar como paródia, como degradação-regeneração, "contribuíam para a criação de uma atmosfera de liberdade". (BARBERO, 2013, p. 93)

3.2 O sexorcismo de Aily Habibi

*Antropofagia icamiaba*¹⁰⁶ é um projeto pós-pornográfico audiovisual idealizado pela artista visual e ativista brasileira Taís Lobo, também integrante do projeto PorNo PorSi¹⁰⁷. Trata-se de um projeto de experimentações audiovisuais e corporais que consiste em um site-plataforma para o compartilhamento de autopornificações. Como todo projeto de vanguarda, mesmo sem reivindicar tal denominação, *Antropofagia icamiaba* possui um manifesto¹⁰⁸: o

¹⁰⁶ <http://antropofagia-icamiaba.hotglue.me/>. O projeto foi tema da monografia de conclusão de curso de Lobo na graduação em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal Fluminense. Em 2014, a pesquisadora publicou pela editora Multifoco o livro *Antropofagia Icamiaba – Contra-sexualidade e contra-cinema: a autopornografia como ferramenta de subversão política*.

¹⁰⁷ O PorNo PorSi é um projeto multimídia transcultural e itinerante, criado por coletivos de artistas e ativistas de Colômbia, Argentina e Brasil¹⁰⁷ e que inclui a produção de festivais, curtas-metragens, um calendário e um longa documentário em processo de finalização. A primeira edição do festival PerformanSex ocorreu em Bogotá, em 2011, e a essa experiência seguiram-se duas edições em Buenos Aires no mesmo ano. Como festival, o Porno PorSi vai além de uma janela para exibição de obras audiovisuais com temática pós-pornô, sendo composto também por performances artísticas e literárias, exposição de fotografias, apresentações musicais, seminários e oficinas sobre pós-pornografia, teoria queer, cinema, autodefesa para mulheres, cultura do software livre, ações de intervenção urbana, bodyart e festas, espalhados por vinte dias de evento. Para uma análise mais profunda do projeto, consulte BALTAR, Mariana. Femininas Pornificações. In: TEDESCO, M. C; BRAGANÇA, M. (Orgs). *Corpos em projeção – gênero e sexualidade no cinema latino-americano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. P-74-92.

¹⁰⁸ O manifesto pode ser lido no site <http://antropofagia-icamiaba.hotglue.me>, na aba “manifesto – antropofagia icamiaba”.

manifesto da antropofagia icamiaba recorre à mitologia das icamiabas, tribo brasileira de mulheres guerreiras indígenas que rejeitavam a presença de homens para ilustrar o desejo de produzir uma pornografia de perspectiva “feminista-minoritária” que não fosse pautada pelas noções euro-heterocêntricas de gênero e sexualidade e que confrontasse suas próprias reproduções estéticas e comportamentais, de forma a desautomatizar e reescrever códigos culturais estabelecidos socialmente e no próprio corpo das participantes. Para a realização do projeto, Lobo convidou outras três amigas, Aily Habibi, Luna Acosta e Luiza Nóbrega a fazerem suas pornificações de si, levando assim à produção de quatro filmes: *El sexorcismo de Aily Habibi*, *Polifonia*, *Onira Vira Rio* e *Speaker*. Por sua tematização da religião e sua adesão mais explícita e debochada ao pornográfico, escolhi analisar apenas a vídeo-performance *El sexorcismo de Aily Habibi* (8', Argentina/Brasil, 2012).

A câmera na mão, os ruídos da imagem e a iluminação precária e estourada contribuem para a construção de uma mise-en-scène de intimidade em *El sexorcismo de Aily Habibi*, reforçada pelo cenário do quarto de dormir, onde há uma cama, espelho, sapatos e outros objetos pessoais. A vídeo-performance inicia-se com a câmera movimentando-se em direção à tela do computador onde está aberta a página do Colégio Imaculado Coração de Maria. Ouvimos a voz de uma mulher, que acompanha uma música católica que toca ao fundo. Planos-detelhes apresentam os objetos dispostos na cama de colcha florida: um cinto, um par de luvas, um relógio, grampos de metal. A voz feminina lê um texto sobre os fundamentos educativos regidos pelos princípios e valores cristãos, enquanto vemos uma mulher prendendo seus cabelos com os grampos de frente a um pequeno espelho pendurado na parede. A câmera focaliza o rosto de Aily, mas dirige-se para a tela do computador, onde passa um slide show com imagens sagradas do colégio claritano em que estudou.

Quando a câmera retorna a seu corpo, notamos que ela está usando um vestido branco, com babados e fechado até o pescoço. Todo o resto da performance será registrado pela câmera parada em um plano fixo. Aily senta-se no chão e reproduz uma pose clássica do corpo feminino “bem comportado”, sentada sobre seus joelhos e com as mãos juntas, repousadas sobre seu peito, como se estivesse rezando. Em seguida, dirige-se ao espectador explicando como uma mulher claritiana deve se comportar, sentando-se sempre de pernas fechadas, calada e obediente.



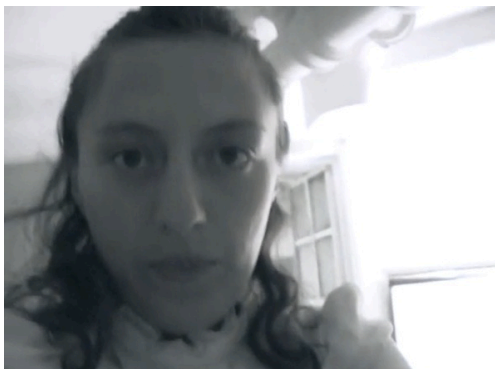
Enquanto canta uma música religiosa, Habibi começa a flagelar-se com o cinto. Conta detalhes de sua adolescência no colégio católico, tecendo críticas à educação dada às meninas. Tira a própria roupa e diz, em tom de deboche: “Aqui está... uma missionária clara, boa, doce e pura”. Continua o flagelo. Enquanto canta outro cântico católico, tira os grampos do cabelo e prende em seus seios e vagina, fazendo referência a uma prática comum no BDSM. Vemos um plano-detulhe de sua vagina cheia de grampos, enquanto ecoa ao fundo uma doce melodia religiosa. Com a câmera na própria mão, ela começa a tocar seu corpo e proferir frases que aludem ao aprisionamento dos corpos femininos pela religião: “Hay que ser madre para que no sintas placer”. Tens que ser mãe para que não sintas prazer, para que sintas vergonha de si, para que não encontres trabalho. Habibi faz um discurso contra a maternidade obrigatória da mulher latina, tema que se repetirá na obra da performer La Fulminante. O vídeo de agora em diante intercala planos fixos e câmera na mão, como se fosse um revezamento entre a dicotomia mãe e puta que categoriza as mulheres na América Latina. Aily Habibi fala o tempo todo encarando a câmera, como se estivesse mandando um recado diretamente para seus professores do colégio, mas o efeito é de uma performance que comunica diretamente com o espectador. O confronto com a opressão do ensino religioso se dá por meio da afirmação de sua identidade: Habibi define-se como puta e bissexual, uma mulher que não quer marido, não quer ter filhos e anda com as pernas abertas.



Em sequência, insere a cabeça de uma boneca Barbie em sua vagina, símbolo do ideal de mulher que o colégio queria inculcar em suas alunas, para em seguida penetrar a si mesma com um dildo, gestual que explicita sua afirmação de que “enfia dentro de si mesma quantas ‘picas’ quiser, quando quiser e como quiser”. O deboche e o escárnio permanecem durante toda a vídeo-performance, trabalhado por uma série de imagens e palavras que reiteram a obviedade excessiva da encenação performática, em uma montagem ágil e igualmente debochada. Ainda que o catolicismo tenha sido uma parte importante da construção de sua subjetividade, fica evidente que a crítica não é dirigida apenas à religião, mas sim a todo um sistema de opressão. A sequência final da performance elenca uma série de poses de autopornificação para a câmera que aludem à estética pornográfica comercial tradicional, tais como planos detalhes de sua boca cheia de leite simulando o gozo masculino, ou vestindo uma cinta-pau. “E você, Santo Antonio? Como gosta que te metam, hein? Como quer que eu te coma? Assim?”, diz, enquanto masturba o dildo preso em sua cinta, remetendo à mise-en-scène da masturbação do pênis nos filmes pornográficos. Ela cospe sobre o dildo, construindo um money-shot próprio, controlado e realizado por ela mesma, encerrando assim seu exorcismo do controle da religião e da pornografia heteronormativa sobre seu corpo e sua sexualidade.

A linguagem do filme em si não apresenta exatamente uma estrutura experimental ou descolonizadora como pretende sua proposta: a estética amadora e os planos fechados em seu rosto nos quais fala diretamente pra câmera fazem parte de uma linguagem comum ao contexto contemporâneo de hiperpublicização da intimidade e do privado, mediada sobretudo pelas tecnologias de mídia, fenômeno que pode ser observado não só em redes sociais, blogs e videoblogs pessoais, mas também na pornografia. Hoje, multiplicam-se sites como *Sell Your Sex Tape*, nos quais é possível vender não só cenas de sexo amador, mas também uma

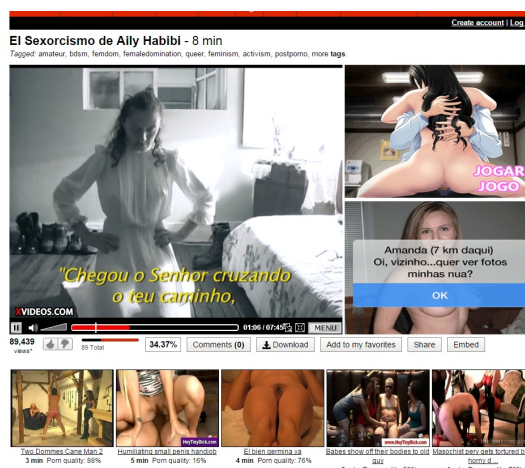
narrativa de intimidade entre casais, que compartilham com os usuários suas fitas de sexo e imagens banais do cotidiano, como ir ao mercado, cozinhar ou assistir TV.



A autobiografia e o relato pessoal são características de grande parte dos produtos culturais contemporâneos. A proliferação de discursos em primeira pessoa na literatura, no cinema, na arte e no ativismo ainda carece de reflexões mais atentas acerca da relação entre o individualismo e o capitalismo contemporâneo, no qual a centralidade do conceito de indivíduo opera como uma estratégia de monetização do *self*. Desse modo, até mesmo nos espaços em que se buscam alternativas ao sistema capitalista há exemplos dessa lógica de hiperpublicização de si, que é própria do mesmo sistema fixador que procuram combater. No pós-pornô, por exemplo, o coletivo se choca frequentemente com o individual e escancara sua ambivalência: fala-se muito no empoderamento da rede por meio do colaborativo, mas trata-se de uma rede que também se alimenta de narrativas que celebram o indivíduo através da colocada em cena do “próprio” desejo, íntimo e pessoal. Além disso, uma vez estabelecido enquanto movimento cultural e ativismo sexo-político, o pós-pornô já possui suas figuras de autoridade, que publicam livros, dão palestras e entrevistas sobre o assunto e precisam ser necessariamente citadas ou conhecidas se há a pretensão de se inserir nesse mundo, a ponto, por exemplo, de importantes livros da cena pós-pornô terem em suas páginas finais seções como “ABC Del Posporno” (MILANO, 2014) e “Pequeño Guía Posporno” (LLOPIS, 2011).

A potência de *El sexorcismo de Aily Habibi* e da pós-pornografia latino-americana, de modo geral, não me parece residir tanto na desconstrução da linguagem audiovisual e corporal, mas sim na negociação com os códigos da cultura hegemônica, criando algo híbrido que é por isso mesmo disruptivo de sua própria ordem. No caso da vídeo-performance em questão, me chama a atenção principalmente suas formas de distribuição e circulação na web. Além da plataforma original, o vídeo também está hospedado no portal Xvideos, em função de ter sido censurado em todas as outras plataformas mais conhecidas, como Youtube e

Vimeo. Segundo um levantamento feito pelo site ExtremeTech¹⁰⁹, atualmente o Xvideos é o maior site de vídeos pornográficos do mundo, e também o terceiro site mais visitado, atrás apenas do Google e do Facebook. *El sexorcismo de Aily Habibi* já foi visualizado mais de 89.000 vezes no site pornográfico e, a partir dele, palavras como “feminism”, “activism” e “postporno” agora fazem parte do gigantesco universo de palavras-chave do portal.



As palavras-chave nos sites pornográficos funcionam como hiperlinks que permitem aos usuários buscar interesses sexuais específicos. Ao mesmo tempo em que essa nuvem de *tags* facilita o encontro de fetiches incomuns e práticas sexuais não-normativas, fornecendo para muitos usuários um modo de pertencimento em torno de desejos considerados desviantes, ela também opera em uma lógica machista, racista e heterocêntrica que frequentemente fetichiza corpos femininos, profissões e etnias¹¹⁰. Ao hospedar o vídeo no mais popular site pornográfico, suas realizadoras disputam política e culturalmente esse espaço, mas simultaneamente zombam dele, pois a transformação em *tags* de palavras como “feminismo” e “ativismo” é, ao mesmo tempo, a ironia como forma de resistência política, cultural e estética e um meio de empoderamento feminino em um espaço tradicionalmente dominado por homens.

¹⁰⁹ Fonte: <http://www.techtudo.com.br/noticias/noticia/2012/04/xvideos-e-o-terceiro-site-mais-visitado-do-mundo.html>. Acesso em 14/02/2015.

¹¹⁰ O site PornHub lança, anualmente, estatísticas referentes às formas de consumo de seus usuários. Em 2014, entre os vinte termos mais buscados, por exemplo, estão palavras como “ebony”, “japanese”, “indian” e “asian”. Ver: <http://www.pornhub.com/insights/2014-year-in-review/>. Acesso em 19/02/2015. A título de curiosidade, os vinte termos mais buscados em 2014, em ordem decrescente, são: teen, lesbian, milf, step mom, mom, massage, squirt, cartoon, teacher, hentai, threesome, anal, step sister, ebony, babysitter, japanese, gangbang, indian, asian e creampie.

3.3 O grotesco caliente de La Fulminante

La Fulminante é o projeto de “entretenimento radical *online* e *offline*” de Nadia Granados, artista e militante colombiana que já se apresentou em diversos países da América Latina, Europa e América do Norte. Para fins de análise, iremos focar somente em seu trabalho desenvolvido no site *lafulminante.com*, onde estão publicados cerca de 30 vídeos do projeto. Dentre esses vídeos, destacam-se suas vídeo-performances¹¹¹, onde reconhecemos a existência de uma estética própria na qual a câmera é um corpo que age em conjunto na construção da obra, não sendo portanto apenas um aparato com fins de registro e documentação de uma apresentação performática.



Granados não tem a preocupação em construir uma linguagem agradável ao espectador: a precariedade da imagem e do som reforça o incômodo que a artista quer causar ao tratar de temas também incômodos, como a violência de Estado, a violência contra mulheres, a legalização do aborto, a reforma agrária e a hipermedicalização dos corpos. O discurso militante de esquerda que se posiciona contrário às práticas de neocolonialismo dos Estados Unidos, a referência aos signos da cultura pop norte-americana, à linguagem televisiva e jornalística e ao imaginário pornográfico compõem seu cenário de crítica pós-colonial.

*No Basta um pedazo de tierra*¹¹², por exemplo, é um vídeo sobre a questão fundiária que critica os grandes proprietários de terra e a agroeconomia que dizima os pequenos agricultores, matando e desabrigando famílias no campo. O vídeo inicia-se com um plano detalhe de um monte de terra do qual surge uma mão, cena clássica na tradição dos filmes de zumbi. Ao longo da performance, a personagem joga terra sobre seu corpo e a come, enquanto profere fixamente para a câmera um discurso de ataque ao agronegócio. O que ela diz, no entanto, é indistinguível, pois sua voz foi distorcida digitalmente e assemelha-se à voz

¹¹¹ A escolha do termo “vídeo-performance” para nomear a produção da artista se deu pela impossibilidade de localizá-lo unicamente no campo do audiovisual ou no campo das artes performáticas. A categoria de “videoarte” também não pareceu suficiente para dar conta do tipo de trabalho desenvolvido por La Fulminante, levando, portanto, à escolha do termo “vídeo-performance”.

¹¹² <http://www.lafulminante.com/pages/tierra.html>

demoníaca popularizada pelo filme “O Exorcista”. Em todos os vídeos, Granados manipula a voz de La Fulminante para que a personagem fale uma língua ininteligível. De acordo com a performer, ela fala *glossolalia*, considerada um fenômeno psiquiátrico que consiste no indivíduo crer que se comunica através de uma língua desconhecida, até mesmo inexistente. É “a linguagem dos loucos, das bruxas e das crianças, uma linguagem que não significa nada, uma linguagem de dizer, mas sem dizer nada”¹¹³.

O uso deste recurso faz com que todos os vídeos precisem ser legendados em espanhol para que possam ser compreendidos pelos espectadores. A verborragia afasta La Fulminante da tradição da performance e a aproxima da comunicação do ativismo político-militante, mas categorizá-la como um ou outro é uma tarefa impossível. Tendo isso em vista, Nadia Granados vem sendo reconhecida como parte desse cenário cultural que se convencionou chamar pós-pornô, mas até mesmo ali seu projeto possui características específicas. A artista-ativista destaca-se por utilizar as novas tecnologias de mídia e dispositivos de vigilância em suas obras, tendo realizado performances internacionais via *streaming* e com projeções de circuito fechado de TV, além de disponibilizar seu conteúdo em plataformas online de compartilhamento de vídeos e nas redes sociais. Para Granados, sua personagem é um “corpo imaterial que se manifesta por meio de pixels” ou que “se pode chamar teclando que ela vem na velocidade de uma mensagem de texto” (GRANADOS, 2013)¹¹⁴.

De fato, o acesso à Fulminante está a um clique de distância: toda a sua produção encontra-se disponível de graça online, mesmo após diversas censuras por parte de populares plataformas de distribuição de conteúdo auto-gerado como YouTube e Vimeo e até mesmo de um site pornô. O uso dessas ferramentas, no entanto, não implica necessariamente em uma celebração das mesmas, de modo que são um recurso útil do ponto de vista prático e interessante em termos estéticos, mas que também fazem parte de sua crítica societária. Tanto nas vídeo-performances como nas performances ao vivo, o uso do aparato tecnológico é fundamental na construção de um olhar crítico sobre a cultura contemporânea da tecnologia, “uma tecnologia inexplicável em que se confia como antes se confiava em Deus” (idem).

Em *pequeño show masturbatório*¹¹⁵, performance realizada em 2012 no Teatro Metropol em Bogotá, La Fulminante senta-se sobre uma cadeira em um palco no qual se vê,

¹¹³ Entrevista concedida ao jornalista Joseph Casañas e publicada no portal Kienyke.com em 30/01/2014. Disponível em: <http://www.kienyke.com/historias/la-fulminante-la-actriz-porno-que-retal-estado/>. Acesso em 04 de fevereiro de 2014.

¹¹⁴ Entrevista concedida ao blog da revista Parole de Queer em 2013. Ver: <http://paroledequeer.blogspot.com.br/2013/08/LaFulminante.html>.

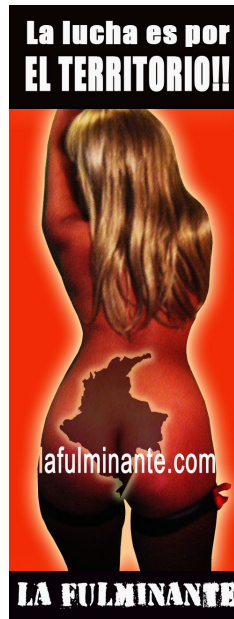
¹¹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sxnNKh0zAzM>.

ao fundo, uma projeção de cartelas que também estão sendo exibidas em uma pequena tela acoplada à sua vagina, por meio de um circuito fechado de TV. Enquanto se masturba, as frases das cartelas fazem críticas à sociedade “machista, ruralista e moralista”, discurso “panfletário”, como ela mesma descreve, que provoca tanto o choque como o riso da plateia.

O excesso e o artifício são elementos fundamentais na linguagem de Nadia Granados, na qual o grotesco opera como estética e estratégia política-cultural cujo objetivo é afetar o espectador para transmitir uma mensagem política. O grotesco é sempre manifesto no corpo e pelo corpo, seja o da performer, seja o do espectador. Ao trabalhar com signos de feminilidade e do imaginário pornográfico, Nadia Granados utiliza um código comunicativo atraente ao espectador, que provoca o choque justamente pela associação dessa imagem familiar a um discurso político radical e iconoclasta que surpreende, sobretudo, por vir de uma mulher. No pós-pornô de Granados, o artifício da sensualidade feminina é desconstruído pelo emprego de fluidos e secreções corporais socialmente considerados abjetos, como sangue, vômito e urina. Seu corpo fulminante joga com a ambivalência do “corpo grotesco e *caliente* que faz um chamamento às emoções mais humanas”, como ela mesma se descreve¹¹⁶.

Seu discurso pós-colonial confronta o capitalismo contemporâneo global em defesa das mulheres latinas, dos trabalhadores, dos indígenas e dos sem terra, fazendo de seu próprio corpo um mapa das opressões na América Latina. A crítica de *La Fulminante* explicita as formas com que o poder colonial atravessa os corpos latino-americanos em sua dimensão mais ampla (classe social, raça, sexo, sexualidade, gênero, espiritualidade), recuperando pressupostos importantes para o feminismo das décadas de 1960 e 1970, como “o pessoal é político” e “o corpo é um campo de batalha”. Esta última frase é, inclusive, dita no vídeo *Amores que matan*, uma performance crítica à violência contra mulheres. Nele, o corpo feminino é o corpo onde se dá a batalha, não só em um sentido simbólico, de luta pela liberdade sexual e reprodutiva da mulher latina, como também em um sentido literal, fazendo alusão aos altos índices de feminicídio nos países latino-americanos.

¹¹⁶ Auto-descrição do projeto pela artista em: <http://www.lafulminante.com/pages/contacto.html>



Em “Femininas pornificações”, Mariana Baltar (2013) analisa práticas da pornografia contemporânea que buscam desestabilizar o imaginário de sensualidade e volúpia historicamente atribuído à mulher latina na cultura massiva, especialmente pela tradição cinematográfica do cinema norte-americano e mexicano. La Fulminante é um bom exemplo de como esse imaginário sensual da latinidade pode ser subvertido. Em quase todos os vídeos, ela veste roupas associadas a um universo de uma suposta sensualidade feminina: cintas ligas, sutiãs, sobretudos combinados com lingerie, meias arrastão, salto alto e uma peruca loira que parece sempre artificial, mal colocada, ilustrando o deboche e o escárnio ao ideal de beleza branco imposto culturalmente às mulheres latinas de ascendência negra e indígena. A imagem da Fulminante remete à artificialidade dos corpos da pornografia comercial tradicional, e em alguns vídeos, ela ironiza figuras específicas desse imaginário, como a enfermeira sexy em *En negocio de la salud*. Na montagem acima, retirada de seu site, a artista assume uma pose clássica de latinidade nos sites de pornô comercial, nos quais a bunda feminina está sempre em oferecimento. A localização do desenho do mapa na bunda da artista, o uso do vermelho e a obviedade estratégica da pose são reconhecidos procedimentos do excesso.

Em diversos vídeos, La Fulminante ironiza o machismo da cultura patriarcal latino-americana segundo o qual a mulher deve aspirar à pureza e à submissão das santas mães. Em *Maternidad obligatoria*¹¹⁷, a personagem performa um sexo oral em uma camisinha cheia de esperma, enquanto fala diretamente para a câmera sobre o aborto e os direitos da mulher

¹¹⁷ Disponível em: <http://www.lafulminante.com/pages/aborto.html>.

sobre seu próprio corpo. O close na boca feminina durante o ato de sexo oral é um enquadramento típico da pornografia comercial que é aqui completamente subvertido.

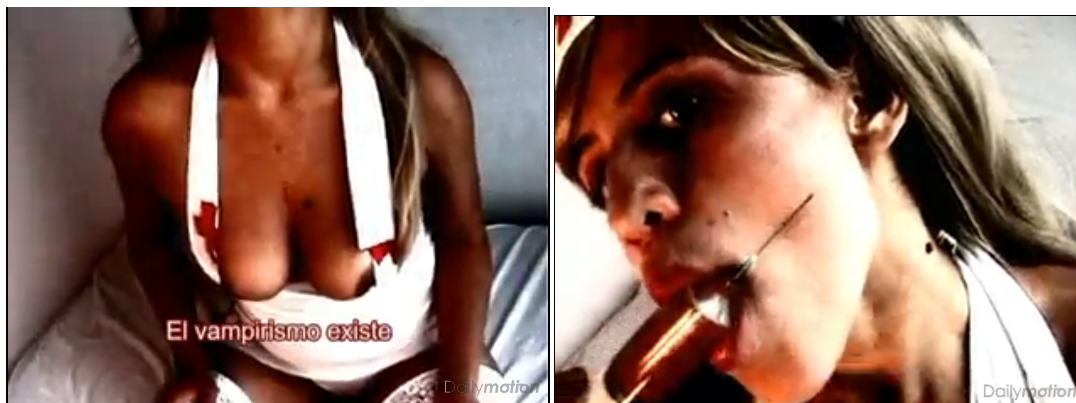


Ao contrário do que tradicionalmente ocorre nos filmes pornográficos, quando o ato acaba, temos a inserção da imagem de um padre católico condenando a prática do aborto. Como se estivesse respondendo à Igreja Católica, La Fulminante olha para a câmera e diz que os conservadores querem igualar os espermatozoides contidos naquela camisinha a uma pessoa com direitos e liberdades¹¹⁸. O conteúdo de seu discurso é extremamente sério, condizente com uma defesa militante e feminista dos direitos reprodutivos da mulher, mas para subverter tanto o discurso militante tradicional como o discurso pornográfico, ele é dito em um tom de voz que debocha de uma sensualidade esperada dada a *mise-én-scene* do vídeo. Ao contrário do filme pornográfico tradicional, e semelhante a *El sexorcismo de Aily Habibi*, na performance de La Fulminante é a mulher quem realiza ela mesma o “money-shot”, estourando a camisinha com os dentes e lambuzando seu rosto com o esperma que ali residia. Nos filmes pornográficos, tradicionalmente, o homem é quem decide quando e onde gozar. La Fulminante subverte esse princípio de diversos modos: na ausência da figura masculina durante a performance sexual, no uso da camisinha e na decisão do momento em que o esperma é expelido.

Em *El negocio de la salud*, a artista faz uma encenação semelhante ao chupar uma seringa. O vídeo inicia-se com ela vestida de enfermeira, usando a mesma peruca loira, de seios à mostra e a boca ensanguentada. O sangue é uma referência à imagem do vampiro que, no caso, trata-se de uma metáfora crítica ao capitalismo, ironizando as grandes corporações e

¹¹⁸ É válido comentar que, em 2014, o grupo hacktivista Anonymous invadiu a página principal do arcebispo de Granada, na Espanha, publicando o vídeo *Maternidad Obligatoria*. A invasão se deu, segundo o grupo, em razão da publicação do livro “*Cásate y sé sumisa*” (Case-se e seja submissa) pela editora do arcebispado de Granada.

os acumuladores de capital do mercado da saúde, “os vampiros financeiros”. Segue-se um plano POV (ponto de vista) do espectador ou de um suposto homem que estaria recebendo o sexo oral. Um corte seco para um enquadramento mais amplo revela que não se trata de um pênis, mas sim de uma seringa cheia de sangue.



Em seguida, La Fulminante mastiga o que seria um medicamento e o vomita, sempre mantendo o contato visual com a câmera e mantendo a fala no mesmo tom até o fim do vídeo. Os signos escolhidos pela artista auxiliam na encenação de um discurso acerca do regime fármaco-pornográfico contemporâneo, evocado na mise-en-scène e na fala da personagem: “O âmbito de mercado da indústria farmacêutica é o corpo humano (...) que depende da continuação e expansão das enfermidades. Seus benefícios dependem da patentabilidade dos medicamentos. Para vender mais drogas é fundamental manter uma sociedade enferma”.

Analisando as práticas somáticas contemporâneas e a capitalização das biociências a partir da teoria queer, Preciado (2008b) observa que as transformações na subjetividade contemporânea são controladas por um regime *fármaco-pornográfico*, que seria alimentado por dois polos interconectados: as indústrias de fármacos, tanto legais como ilegais (Special K, Viagra, speed, Prozac, ectasy, poppers, Ritalina, Omeprazol, etc), e a pornografia. Trata-se de um regime de gestão e controle do corpo e da sexualidade a partir de processos bio-moleculares (fármacos) e técnico-semióticos (pornográficos). Após a Segunda Guerra Mundial, a ciência irá prover a criação do conceito de gênero e, graças à invenção da pílula, sexualidade e reprodução serão pela primeira vez separados na história. Para Preciado, essas mudanças serão fundamentalmente responsáveis pela saída do modelo disciplinar de produção do corpo e da sexualidade e a introdução do regime fármaco-pornográfico. Quando o psiquiatra infantil John Money cria o conceito de gênero, em 1947, ele reconhece que, anatomicamente, havia corpos que não se encaixavam na noção de sexo biológico, definido

no nascimento, mas que o gênero do recém-nascido poderia ser tecnicamente adequado aos modelos biológicos de masculino e feminino a partir de processos cirúrgicos e hormonais que teriam por função regular o gênero, produzindo e mantendo corpos femininos/masculinos e adequando nessa lógica os corpos que, a princípio, estavam fora dela, como os de crianças intersexuais e trans, ou que nasceram sem genitais ou sofreram mutilação genital ao nascer.

A pílula anticoncepcional é a técnica por excelência do controle do corpo no regime farmacopornográfico. Foi euforicamente recebida como libertadora para o feminismo heterossexual dos anos 60, uma vez que permitiu separar pela primeira vez a sexualidade da reprodução. No entanto, segundo Preciado, o que houve foi a consolidação de um processo de construção biotecnológica do gênero. A pílula é uma combinação entre progesterona e estrogênio que inibe a concepção do óvulo. Esses hormônios, conhecidos como “femininos”, contribuem para a diminuição de quantidade de pelos no corpo, diminuição da libido, afinamento da voz, ou seja, toda vez que uma mulher cisgênera toma pílula para evitar a gravidez, ela está também ingerindo hormônios que produzem características corporais consideradas femininas. Sendo assim, a construção da noção de “mulher” não é apenas discursiva, mas também biotecnológica, uma vez que a noção de feminilidade é construída, gerida e reforçada pela medicina e a indústria farmacêutica, indicando uma relação estreita entre produção de subjetividade e o capitalismo.

Do mesmo modo, a indústria fármaco-pornográfica sintetizaria e definiria um modo de produção e consumo específicos regidos por uma “temporização masturbatória da vida” (PRECIADO, 2008b, p. 108), segundo a qual a masturbação, antes reprimida, passa a ser estimulada pela pornografia como parte de um sistema global de comunicação e produção de capital que contribui para a produção e gestão do prazer e da sexualidade. A pornografia, sendo uma tecnologia sexual central na biopolítica global de produção e normalização do corpo, não indica apenas quais corpos são desejantes e quais práticas sexuais são “corretas”, mas também como os corpos “masculinos” e “femininos” constituem-se anatomicamente e quais modelos de gênero e corporalidades devem ser perseguidos¹¹⁹.

¹¹⁹ Segundo Maria Elvira Díaz Benítez (2010), para aumentar sua performance sexual, atores e atrizes da indústria pornográfica passam por rituais de higiene corporal que incluem uma rotina rígida de exercícios em academias, hábitos alimentares considerados saudáveis, diferentes tratamentos de beleza e a ingestão de fármacos, procedimentos que reiteram o poder farmacopornográfico de gestão e controle dos corpos pornográficos. Nos ativos, a higiene tradicional soma-se à higienização de axilas e pênis, para eliminar tudo relacionado ao orgânico, à viscosidade, aos pelos, fluidos, dejetos próprios do corpo e do sexo, além do consumo de viagra ou uma injeção no pênis que estimula biotecnicamente a ereção; já os passivos não se alimentam antes das cenas de sexo ou aderem a uma alimentação leve para manter as paredes do intestino limpas; consomem remédios como Torsilax, antiinflamatórios, Dorflex, ou pomadas de xilocaína no ânus para aliviar possíveis dores decorrentes da penetração; também fazem uso supositórios ou enemas

É evidente a influência da produção intelectual de Michel Foucault na teorização de Preciado, para quem a teoria queer seria em si mesma uma leitura feminista de Foucault. De fato, já nos anos 70, Foucault afirmava que através de uma exploração econômica da erotização, o poder respondeu às “revoltas do corpo sexual” nos anos 60 e 70, deixando de ser um controle repressor sobre o corpo e passando a agir sob a forma de um “controle-estimulação”, ou seja, “o poder penetrou no corpo, encontra-se exposto no corpo” (FOUCAULT, 1975, p. 146), de modo que já não se tratava mais de perseguir ou condenar a pornografia, mas de estimulá-la como padrão a ser seguido. Nesse sentido, o que La Fulminante faz em *El negocio de la salud* é uma teatralização do poder farmacopornográfico que explícita e debocha de sua produção performativa da subjetividade a partir da pornografia e da tecnociência, reiterando e deslocando ao mesmo as noções de mulher, sensualidade e sexualidade a partir de seu próprio corpo.

Em *Não ao sexo-rei* (1979), Foucault comenta que estavam errados os que o acusaram de colocar no mesmo balaio os discursos a favor e contra a censura sexual. A ideia de que para ser feliz é preciso “liberar” nossa sexualidade é segundo o filósofo uma noção construída por psiquiatras, psicólogos, sexólogos, sendo portanto um instrumento de controle e poder; no entanto, os movimentos de liberação sexual, aos quais poderíamos somar o pós-pornô - apesar de ele fugir a essa categorização,

devem ser compreendidos como movimentos de afirmação "a partir" da sexualidade. Isto quer dizer duas coisas: são movimentos que partem da sexualidade, do dispositivo de sexualidade no interior do qual nós estamos presos, que fazem com que ele funcione até seu limite; mas, ao mesmo tempo, eles se deslocam em relação a ele, se livram dele e o ultrapassam (1979, p. 130).

Assim, a pós-pornografia pode ser entendida como um movimento contemporâneo que parte da sexualidade para reivindicar o corpo contra o poder, porém acionando e questionando ao mesmo tempo os mecanismos de produção do prazer. A partir de nossas análises sobre os vídeos pós-pornográficos produzidos na América Latina, fica claro como esse questionamento se dá, estrategicamente, pelo uso dos próprios elementos que o constituem, fazendo da apropriação dos códigos hegemônicos associados à pornografia, à latinidade, ao gênero e a sexualidade uma ferramenta de resistência política e de subversão estética.

para soltar o intestino antes das gravações, chegando até mesmo a utilizar Diasec, remédio utilizado para tratamento de diarreia aguda, para “prender o intestino” e assim performar o sexo anal em cena “sem riscos”.

Diante de um novo modelo de sociedade no qual a comunicação, sobretudo visual, acaba sendo o condutor mais efetivo em termos de exclusão ou inclusão de culturas e identidades, ao reconhecermos a pornografia enquanto um modo de comunicação popular legítimo, podemos entender de onde surge a necessidade de se disputar política e esteticamente esse campo e, daí, a importância da consolidação do pós-pornô na América Latina como uma rede de deboches e excessos que luta direito de se fazer reconhecer no vasto e diverso domínio da intersecção entre arte, política e pornografia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Recorrentemente, a noção de excesso é muitas vezes apenas entendida sob uma lógica capitalista de produção de abundâncias e supérfluos que, associados a dispositivos de visibilidade e vigilância, exercem poder e controle sobre nossos corpos e vivências. De fato, no carnaval de imagens da sociedade contemporânea, predominam o espetáculo da intimidade, a efemeridade, o culto às celebridades e, mais recentemente, aos dispositivos eletrônicos e às corporações digitais. Sabemos que estamos diante de um modelo que substitui a invisibilidade das minorias sociais, sexuais, étnicas e culturais por uma visibilidade que é controlada e regulada, mas esta não pode ser descartada como inútil, ou com o mesmo efeito da invisibilidade, porque se trata de uma estratégia cultural e política que é sim capaz de promover deslocamentos nas disposições do poder (HALL, 2003).

Nesse sentido, entender a pós-pornografia como uma luta pela derrubada do significante “gênero”, “sexualidade” ou “pornografia” é uma armadilha, porque por mais que a hegemonia continue trabalhando (e talvez nunca deixe de trabalhar) a partir da fixação da representação, a fixação dos sentidos nunca será possível, e é precisamente nessa brecha que a resistência política emerge. É por isso que, através do excesso e sua ambivalência, tentei mostrar como a pós-pornografia diz respeito mais a uma negociação com os códigos hegemônicos da cultura do que com sua negação – seja essa hegemonia a Euro-América, a pornografia ou a heterossexualidade.

A chegada nesse pensamento, no entanto, envolveu um amplo processo de amadurecimento pessoal, intelectual e profissional. Comecei a estudar o tema da pornografia na graduação, com a disciplina de Mídia e Pornografia, ministrada pela professora Mariana Baltar no curso de Estudos de Mídia, em 2009. O meu interesse no assunto teve início um pouco antes, em 2008, a partir dos debates sobre pornografia levantados na blogosfera feminista brasileira. Em um universo militante composto por opiniões dicotômicas que se limitavam a discutir no sentido de ser “contra” ou “a favor” da pornografia, duas blogueiras, Luísa Torrano e Aline Lima, hoje amigas queridas, me levaram a refletir sobre a pornografia de um modo muito menos binário e muito mais sensível. Esse início de uma reflexão crítica acerca dos domínios do pornográfico foi seguido, então, das leituras e discussões proporcionadas pelas aulas de Mídia e Pornografia, porém meu engajamento acadêmico no campo só iria se consolidar após o convite da professora Mariana Baltar para ser sua bolsista de iniciação científica na pesquisa “Sensações em série – a matriz do excesso e o imperativo do engajamento nas ficções seriadas”, ainda em 2009. No mesmo ano, criamos o NEX!!! – Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais, grupo de pesquisa no qual tive a oportunidade de expandir minha reflexão sobre a pornografia para a serialização, a TV, o

cinema clássico narrativo, o documentário, as novas tecnologias de mídia, o consumo, o horror, o melodrama, a cultura participativa, a teoria queer, a cultura *fandom*, o kitsch, o camp, o grotesco, o afeto, enfim, um longo caminho teórico que percorremos na tentativa de entendermos juntos esse conceito vário e ainda em disputa que é o excesso – caminho esse que, a meu ver, ainda não chegou ao seu fim.

Meu primeiro contato com o pós-pornô foi em 2010, mas o interesse acadêmico só viria depois, quando comecei a pensar nos possíveis temas para o meu trabalho de conclusão de curso. Este viria a ser a monografia “Por um pós-pornô situado: apontamentos sobre os diversos discursos, disputas e produções pós-pornográficas na América Latina” (2012). Fica claro, logo no título, que apesar dos meus esforços de desconstrução, acabei embarcando em seu discurso teórico-ativista sem problematizá-lo muito além do meu próprio encantamento pelo tema. Da entrada no mestrado com um projeto que se propunha a pensar uma estética e uma política pós-pornô para o cinema, seguiu-se a experiência, em 2013, de dirigir o *Latifúndio*, curta-metragem pós-pornô realizado em parceria com Gabriel Domingues e do qual participaram uma série de amigos, conhecidos, artistas e ativistas.

A experiência de mobilizar materialmente a nossa própria rede pós-pornô foi sem dúvida especial, mas muito distinta do que frequentemente leio acerca de outras produções. A dificuldade de se encontrar pessoas dispostas a participar de um filme no qual estão ali expondo seus corpos, nudez e questionamentos de ordem muito subjetiva talvez seja indicativa de porque a maior parte das produções pós-pornôs geralmente envolvem os mesmos realizadores, atores e performers. Colocar-se de frente a uma câmera já é em si uma experiência intimidadora, para alguns, e estimulante, para outros, mas essas sensações podem multiplicar-se, sobrepor-se ou misturar-se quando se trata de fazer um filme pornográfico (engana-se quem pensa que estar atrás da câmera seja mais fácil). A nossa imaturidade profissional e pessoal certamente nos possibilitou criar imagens que, displicentes, são em si muito interessantes, mas fico feliz de, até o momento, não o termos concluído. Uma finalização apressada talvez tivesse resultado em um filme mais ingênuo do que o que pretendo montar agora. Foi preciso um filme, uma banca de TCC, conversas e reuniões de orientação a perder de vista, diversas aulas no mestrado, uma experiência de estágio-docência, reuniões e pesquisas do NEX e uma banca de qualificação para que eu começasse, enfim, a desconstruir e compreender melhor a minha própria relação com o pós-pornô, a militância e a academia.

Em entrevista a Liz Kotz (1992), Judith Butler comenta que, em *Problemas de Gênero*, procurou argumentar que a leitura homofóbica que vê a dinâmica *butch/femme* das

relações lésbicas como uma “cópia ruim” da relação heterossexual seria uma falha na leitura do significante, porque essas identidades não são simplesmente miméticas ou representacionais: elas podem ser reencenadas e redirecionadas precisamente para produzir um conjunto de significados que, para as estruturas que elas aparentam copiar, seriam impossíveis. Para a filósofa, a representação funciona do mesmo modo na pornografia: não há como fixar seu significado, pois as linhas da representação sempre podem ser redesenhadas. Em suma, é isso que é, para mim, o pós-pornô: um constante redesenho das linhas de representação da pornografia, do corpo e da cultura.

Se reconhecemos os efeitos do poder colonial mais como hibridização e menos como um poder repressor e destruidor das tradições nativas, o mesmo podemos dizer do sistema que coloca a heterossexualidade e a cisgenderidade como dominantes. Ainda segundo Butler, “por mais doloroso que seja, não é possível opor-se totalmente a ela [a heterossexualidade compulsória] como um objeto estranho porque ela me constitui, e eu estou radicalmente implicado nela - e por ela”¹²⁰. O desafio é então sabermos como trabalhar as maneiras com que nós estamos implicados nessa cultura, sem reduzir a questão à uma necessidade de se opor totalmente a um modelo dominante que é radicalmente distinto de nós. Como coloca Stuart Hall (2003), a hegemonia cultural não é um jogo de perde e ganha, uma questão de vitoriosos e vencidos: sempre diz respeito à mudança no equilíbrio de poder nas relações da cultura, de mudar as disposições e configurações do poder. Uma vez implicados nesse sistema, podemos redefinir suas dinâmicas, ocupar suas instancias de legitimação, implodi-las, renová-las e recriá-las. E é por isso que dizemos que, sem o pornô, não há o pós-pornô.

Como afirmei na introdução, ao longo desta dissertação não tive a preocupação de definir o que é a pós-pornografia, muito menos de escrever sua história na América Latina. Se este tiver sido o objetivo de algum leitor, espero não o ter decepcionado, mas é possível que aqui tenha encontrado mais perguntas do que respostas. Reconheço que o excesso, a teoria pós-colonial e o campo da pornografia ainda me instigam e mobilizam, e é possível que daí venham os desdobramentos desta pesquisa. Para os interessados no tema, espero que este trabalho tenha contribuído para uma expansão do olhar acerca da pornografia e da pós-pornografia, como foi para mim.

¹²⁰ No original: “(...) as painful as it is, it can't be fully opposed as an alien object because it constitutes me, and I'm radically implicated in it — and by it.”

REFERÊNCIAS

- ABREU, N. **O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo**. São Paulo: Mercado de Letras, 1996. p. 199
- AGAMBEN, G. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
_____. *Il volto*. In: *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Bollati Boringhieri: Torino, 1996, p. 74-80. Tradução de Murilo Duarte Costa Corrêa, 2010. Publicada em <http://goo.gl/bHd4ID>. Acesso em 12/07/2014.
- ANZALDÚA, G. **Borderlands: the new mestiza = La Frontera**. 2a edição. São Francisco: Aunt Lute Books, 1999.
- ATTWOOD, F. No Money Shot? Commerce, Pornography and New Sex Taste Cultures. *Sexualities*, v. 10, n. 4, p. 441–456, 1 out. 2007.
- BALLESTRIN, L. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 11, p. 89–117, 2013.
- BALTAR, M. Princípio da dupla evidência: o vídeo amador na interconexão entre pornografia e documentário. In: CÂNEPA, L.; MULLER, A.; SOUZA, G.; SILVA, M. (Ed.). *Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE - Vol. 1*. 1. ed. São Paulo: 2011a, p. 76–90.
_____. Evidência invisível - BlowJob, vanguarda, documentário e pornografia. *FAMECOS - mídia, cultura e tecnologia*, v. 18, n. 2, p. 469–489, 2011b.
_____. Femininas pornificações. In: TEDESCO, M. C.; BRAGANÇA, M. DE (Eds.). **Corpos em projeção - gênero e sexualidade no cinema latino-americano**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. p. 74–92.
_____. Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão. *Revista Significação*, v. 39, n. 38, p. 124–146, 2012.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento - O contexto de François Rabelais**. Tradução Yara Frateschi Vieira. 8a edição. São Paulo: Hucitec, 2013.
- BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
_____. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- BARTEE, W; FLEETWOOD, A. **Litigating Morality: American Legal Thought and Its English Roots**. New York: Praeger Publishers, 1992.
- BELL, S. **Reading, Writing, and Rewriting the Prostitute Body**. Indiana University Press, 1994. p. 229
- BENÍTEZ, M. **Nas redes do sexo**. 1a. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In. **Obras escolhidas, volume 1 - Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. 3a. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRAGANÇA, M. Literatura comparada e estudos de performance - Tendências, diálogos e desafios no limiar da transdisciplinaridade. *Revista Aletria*, v. 20, n. 1, p. 63–75, 2010.

_____. Sexo e raça na virgem mestiça - Imagens guadalupanas e feminismo chicano. *Caligrama*, v. 2, n. 2, p. 1–11, 2006.

_____. Corpo, imagem e registro colonial no Corazón Sangrante de Astrid Hadad. *Revista Estudos Feministas*, v. 19, n. 2, p. 403–419, 2011.

BROOKS, P. **The Melodramatic Imagination - Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess**. New York and London: Yale University Press, 1995.

_____. **Body work: Objects of desire in modern narrative**. [s.l.] Harvard University Press, 1993.

BUTLER, J. “The Body You Want: Liz Kotz interviews Judith Butler. *Artforum*, v. 31, n. 3, p. 82–89, 1992.

_____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. Publicado originalmente em 1990.

_____. **Bodies that matter - On the discursive limits of “sex”**. New York: Routledge, 1993.

_____. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. In: COMBOY, K; MEDINA, N; STANBURY, S (Eds). **Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory**. Columbia University Press. New York, 1997, pp. 401-417.

CASAÑAS, J. “La Fulminante, la actriz porno que reta al Estado”. Entrevista com Nadia Granados publicada no portal Kienyke.com em 30/01/2014. Disponível em: <http://www.kienyke.com/historias/la-fulminante-la-actriz-porno-que-reta-al-estado/>. Acesso em 04 de fevereiro de 2014.

CASTILLO, Alejandra. “*Anestésias de lo visual*”: *hacia un cortocircuito de la representación de lo femenino*. Entrevista para Arte y Crítica, 2012. Disponível em <http://www.arteycritica.org/entrevistas/anestesis-de-lo-visual-hacia-un-cortocircuito-de-la-representacion-de-lo-femenino-conversacion-con-alejandra-castillo/>

CASTRO-GÓMEZ, S. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da “invenção do outro”. In: LANDER, Edgardo (org). **A Colonialidade do Saber - Eurocentrismo e Ciências Sociais - Perspectivas Latino-americanas**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Colección Sur Sur, CLACSO, 2005.

CAVALERO, Lucía e CASTELLI, Rosario. *Un posporno situado*. 2012. Disponível em <http://muestraposporno.wordpress.com/>.

COOPERSMITH, J. “Pornography, Videotape, and the Internet”. *IEEE Technology and Society Magazine*, 2000.

CROMBERG, M. U. Tempo e história: algumas aproximações acerca do presente em Walter Benjamin e em Martin Buber. *Cadernos de Filosofia Alemã*, n. 8, p. 41–59, 2002.

DARNTON, R. **Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Sacher-Masoch: o frio e o cruel**. Tradução de Jorge Bastos; revisão técnica de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

DENNIS, K. **Art/Porn: A History of Seeing and Touching**. Oxford e New York: Berg, 2009.

DIENFENBACH, K. Fizzle Out in White – Postporn politics and the deconstruction of fetishism. In: STÜTTGEN, Tim (org). **Post/Porn/Politics. Queer_feminist Perspective on the Politics of Porn Performance and Sex-Work as Cultural Production**. B_Books, Berlim, 2009.

DOUGLAS, M. **Pureza e Perigo**. Lisboa: Edições 70, 1991.

DOORN, N. VAN. Keeping it Real: User-Generated Pornography, Gender Reification, and Visual Pleasure. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, v. 16, n. 4, p. 411–430, 24 nov. 2010.

FOUCAULT, M. Não ao sexo rei. In: **Microfísica do poder**, Edições Graal, 1979.

_____. Poder-corpo. In: **Microfísica do poder**, Edições Graal, 1979.

_____. **A história da sexualidade I – A vontade de saber**. 23ª ed, Rio de Janeiro: Edições Graal, 2013. Original publicado em 1976.

_____. Da Amizade como Modo de Vida. Entrevista de Michel Foucault a R. De Ceccaty, J. Danet e J. Le Bitoux, publicada no jornal *Gai Pied*, nº 25, abril de 1981, pp 38-39 (W. F. Nascimento, tradução). Disponível em <http://portalgens.com.br/portal/images/stories/pdf/amizade.pdf>. Acesso em 28 de novembro de 2013.

FINDLEN, Paula, “Humanismo, Política e Pornografia no Renascimento Italiano”. In: HUNT, Lynn (org). **A Invenção da Pornografia**. São Paulo: Hedra, 1999, p-65.

GELADO, V. Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

GRANADOS, N. Entrevista concedida ao blog da revista *Parole de Queer*, 2013. Ver: <http://paroledequeer.blogspot.com.br/2013/08/LaFulminante.html>.

HALL, S. **Da Diáspora - Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HUNT, L. **A Invenção da pornografia**. São Paulo: Hedra, 1999.

KENDRICK, W. **The Secret Museum: Pornography in Modern Culture**. University of California Press, 1987.

LLOPIS, Maria. **El Postporno Era Eso**. Barcelona, Editorial Melusina, 2010.

LÓPEZ, M. A. Queer Corpses: Grupo Chaclacayo and the Image of Death. *e-flux*, v. 44, p. 01–12, abril de 2013.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações - Comunicação, cultura e hegemonia**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. Novas visibilidades políticas da cidade e visualidades narrativas da violência. *Matrizes*, n. 1, p. 27–39, 2007.

MIGNOLO, W. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF– Dossiê: Literatura, língua e identidade*, v. 34, p. 287–324, 2008.

MIKLOS, A. O interdito, a transgressão religiosa e a desobediência do corpo feminino na arte contemporânea e latino - americana. *Artelogie*, v. 5, n. 6, p. 1–28, 2014.

MILANO, L. **Usina Posporno: disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía**. 1ª ed. ed.Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Título, 2014.

MISTERIO, Liz. Entrevista com Héctor Acuña/ Frau Diamanda. *Hysteria Revista*, 2015. Disponível em: <http://hysteria.mx/entrevista-con-hector-acuna-frau-diamanda/#prettyPhoto>. Acesso em 24/02/2015.

MOLLOY, S. **Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

MORAES, E. R. **Lições de Sade. Ensaio sobre a imaginação libertina**. São Paulo, Iluminuras, 2006.

_____. A erótica literária no modernismo brasileiro. XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências, p. 1–6, 2008.

OSTERWEIL, Ara. Andy Warhol's Blow Job: Toward the recognition of a Pornographic Avant-garde. In: **Porn studies**. Durham and London: Duke University Press, 2004.

PAASONEN, S. Between meaning and mattering: on affect and porn studies. *Porn Studies*, v. 1, n. 1-2, p. 136–142, 2 jan. 2014.

_____. **Carnal Resonance - Affect and Online Pornography**. 1ª ed. MIT Press, 2011.

PAZ, Octavio. O labirinto da solidão. Trad. de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2014,

PRECIADO, B. P. Después del feminismo. Mujeres en los márgenes. 2007. Publicado em: http://elpais.com/diario/2007/01/13/babelia/1168648750_850215.html. Acesso em 23/04/2014.

_____. Museum, urban detritus and pornography. *Zehar*, v. 2, n. 64, p. 28–37, 2008a.

_____. Pharmaco pornographic Politics: Towards a New Gender Ecology. *Parallax*, v. 14, n. 1, p. 105–117, 2008b.

_____. POSPORNO - Excitación disidente. *Parole de Queer*, 2010.

_____. *Multidões queer: notas para uma política dos "anormais"*. *Rev. Estud. Fem.*, Abr 2011, vol.19, no.1, p.11-2.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2009.

REES-ROBERTS, N. **French Queer Cinema**. 1. ed. New York: Edinburgh University Press, 2008.

RICH, A. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas*, v. 05, p. 17–44, 2010.

RIVAS SAN MARTIN, F. Un cum shot sobre la foto de Allende: "Ideología". Entrevista a Felipe Rivas San Martín, por Juan Carlos Sánchez. Entrevista publicada em www.pornotopia.cl, em 21 de setembro de 2011.

_____. "La Pornografía es también una ideología poderosa". Entrevista a *Arte y crítica*, 2012. Disponível em: <http://www.arteycritica.org/entrevistas/la-pornografia-es-tambien-una-ideologia-poderosa-entre-arte-y-programa-politico-conversacion-con-felipe-rivas/>.

ROSA, M. L. Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires. Tese de doutorado, UNED, 2011.

ROUNTHWAITE, A. From This Body to Yours: Porn, Affect, and Performance Art Documentation. 2011, *Camera Obscura* 78, Volume 26, Number 3.

RUBIN, G. Tráfico sexual – Entrevista com Gayle Rubin por Judith Butler. *Cadernos Pagu*, n. 21, p. 157–209, 2003.

SCHECHNER, R. O que é performance? In: *Performance Studies: and Introduction* (2002). Tradução R. L. Almeida. New York and London: Routledge, 2011. p. 28–51.

SINGER, B. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. Original publicado em 1995.

SONTAG, S. A imaginação pornográfica. In: **A vontade radical**, 1967.

STRUB, W. **Perversion for Profit: The Politics of Pornography and the Rise of the New Right**. New York: Columbia University Press, 2013.

STÜTTGEN, T. Ten Fragments on a Cartography of Post-Pornographic Politics. *C’lick Me: A Netporn Studies Reader*, p. 277 – 284, 2007.

SUÁREZ, J. A. **Bike boys, drag queens & superstars: avant-garde, mass culture, and gay identities in the 1960s underground cinema**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996.

VARES, S. F. de. O problema da arte no pensamento de Platão. *PROMETEUS* Ano 3 – no. 6 Julho-Dezembro / 2010.

VERA, V. *The Post Porn Modernist Manifesto* New York, 1989.

WILLIAMS, L. **Hard Core - Power, Pleasure and the “Frenzy of the Visible.”** Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989.

_____. **Porn studies**. Durham and London: Duke University Press, 2004.
_____. Film Bodies: Gender, Genre and Excess. *Film Quarterly*, v. 44, n. 4, p. 2–13, 1991.

FICHA TÉCNICA DOS FILMES

1. Ideologia (2010, 5'05'', Chile)
Realização: Felipe Rivas San Martín
Disponível em: <https://vimeo.com/27375737>.
2. Sucktion 014. (2014, 2'10', Peru)
Realização: Héctor Acuña
Disponível em: <https://vimeo.com/103765876>.
3. Menstruantes. (2013, 04'06'', México)
Realização: Joyce Jandette e Alejandra 'la Bala' Rodríguez
4. Amoramor (2014, 13'19'', Argentina)
Realização: Edgar De Santo.
5. Juntitos (2010, 12'55'', Argentina).
Realização: Diego Sticker
6. Amor com a cidade (2012, 10'52'', Brasil).
Realização: Pornô Clown
7. El sexorcismo de Aily Habibi (2012, 8', Argentina/Brasil)
Realização: Aily Habibi e Taís Lobo
Disponível em: <http://www.xvideos.com/video2625292/>.
8. Maternidad obligatória (s/a, 3'46'', Colômbia)
Realização: La Fulminante
9. El negocio de la salud (s/a, 4'54'', Colômbia)
Realização: La Fulminante.