



EXPEDIENTE

EQUIPE EDITORIAL

EDITORA-CHEFE

Daniela Kern | UFRGS

EDITORES

Alexsander C. de Britto | UFRGS

Amanda Patron | UFRGS

Laíssa Sardiglia | UFRGS

Letícia Azevedo Xausa | UFRGS

Lizângela Guerra | UFRGS

Marina Feldens | UFRGS

Nívia Ferreira de Souza | UFRGS

Suellen Gonçalves | UFRGS

Thainá Maria da Silva | UFRGS

CONSELHO EDITORIAL

Alexandre Ricardo dos Santos | UFRGS

Ana Albani de Carvalho | UFRGS

Bianca Knaak | UFRGS

Blanca Luz Brites | UFRGS

Bruna Fetter | UFRGS

Francisco Marshall | UFRGS

Icleia Borsa Cattani | UFRGS

Joana Bosak de Figueiredo | UFRGS

José Augusto Costa Avancini | UFRGS

Luís Edegar Costa | UFRGS

Mônica Zielinsky | UFRGS

Paula Ramos | UFRGS

Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira | UFRGS

Paulo Gomes | UFRGS

Thiago Silva Amorim Jesus | UFPel

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Laíssa Sardiglia

REVISÃO

Nívia Ferreira de Souza

EDITORIAL

NESTA EDIÇÃO ÚNICA DE 2021, a Revista Ícone traz um pouco das intersecções entre o mundo das artes e os debates em torno das sexualidades. É quase impossível pensar no desenvolvimento artístico visual sem passar pelas temáticas referentes ao corpo, a nudez e o erótico. Hoje, pensando em nosso contemporâneo, essa temática quase apagada da historiografia é cada vez mais recorrente.

Em 2021, aconteceram, no Instituto de Artes da UFRGS, algumas atividades de pesquisa e extensão que tiveram a preocupação com a abordagem sobre as sexualidades (tendo seu maior foco nas sexualidades dissidentes), dentro do campo das artes visuais. Assim, esta edição é formada por sete artigos que foram apresentados em formato de resumos expandidos no seminário de extensão *ARS SEXUALIS – Seminário de Artes Visuais: Discursos e Dispositivos para Pensar as Sexualidades*, evento que aconteceu de forma remota entre os dias 24 e 26 de agosto.

Na capa, apresentamos a obra de Rafael Bqueer, que investiga o impacto do colonialismo e da globalização por meio de ícones da cultura de massa, recontextualizando as complexidades sociais, raciais e políticas do Brasil. A obra de Bqueer aborda a questão do racismo, trazendo suas experiências com os desfiles das escolas de samba, arte drag e a cultura de massa das periferias, tensionando os símbolos eurocêntricos de poder, bem como a ausência de narrativas afro-brasileiras e LGBTQIA+ na arte-educação e em instituições de arte.

O diferencial desta edição é a intersecção entre textos de História, Teoria e Crítica de arte (HTC) e textos da área de Poéticas Visuais (PV). Embora textos de artistas discutindo seus processos poéticos não estejam no escopo da revista, acreditamos ser fundamental contemplar tais contribuições, uma vez que colaboram para a historiografia da arte. Assim, gostaríamos de enfatizar que a *Ícone - Revista Brasileira de História da Arte* está passando por modificações que visam ampliar o olhar sobre os estudos historiográficos das artes visuais, seja pelas próximas temáticas que abordaremos ou pelos tipos de textos que iremos começar a publicar, não restritos apenas ao segmento principal da revista (História, Teoria e Crítica).

Com o desejo de uma ótima leitura

EQUIPE EDITORIAL

66

Utopias performáticas,
futuros impossíveis:
escritos sobre atuais
perspectivas da arte da
performance

THIGRESA ALMEIDA

10

Padê das Moças:
Feminismos e encruzilhadas
em *Zona Contaminada*

TAUANE NUNES ALAMINO

82

Autogestão, internet e
exibicionismo: processo de
criação de uma pornografia
amadora desviante

BRUNO RIBEIRO

26

Eu, a casca e a coisa
Devir-Monstro: de onde
vêm os desejos e onde
moram as práticas?

MONIQUE C. HUERTA

98

Movimento e representação:
agência sobre o espaço
urbano como resistência à
(auto-)objetificação

GABRIELA JAHN

50

A era pós-pornô:
os corpos livres

THALIA V. BIANCHINI

112

O pornográfico como
instância do erótico nos
anais do XXXVIII Colóquio
do Comitê Brasileiro de
História da Arte

RICARDO H. A. ALVES

A CAPA

ALICE

E O CHÁ ATRAVÉS DO ESPELHO

RAFAEL BQUEER

Belém - Pará, 1992

Tem formação pelo curso de Artes Visuais da UFPA. Trabalha com múltiplas plataformas, como fotografia, vídeo e performance. Em seu trabalho, Bqueer investiga o impacto do colonialismo e da globalização por meio de ícones da cultura de massa recontextualizando as complexidades sociais, raciais e políticas do Brasil.

A obra de Bqueer aborda a questão do racismo, trazendo suas experiências com os desfiles das escolas de samba, arte drag e a cultura de massa das periferias para questionar os símbolos eurocêtricos de poder, bem como a ausência de narrativas afro-brasileiras e LGBTQIA+ na arte-educação e em instituições de arte. Vive e trabalha entre Rio de Janeiro e São Paulo.

Participou de exposições nacionais e internacionais, destacando : “Against, Again: Art Under Attack in Brazil”- Nova York (2020) ; MAK Center, Los Angeles_ EUA (2017) e a individual “UóHol” no Museu de Arte do Rio (2020). Artista premiada na 8º Edição da Bolsa de fotografia da Revista ZUM – Instituto Moreira Salles (2020) e na 7º edição do Prêmio FOCO Art Rio(2019). Participou da 6º edição do Prêmio EDP nas Artes do Instituto Tomie Ohtake (2018) e da 30º edição do Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo- CCSP (2020).

ALICE é um trabalho sobre identidade periférica a partir de releituras de imagens hegemônicas que constroem o inconsciente coletivo. Alice vira o Brasil do avesso, é andarilha do fim do mundo, cria das desmaravilhas suas heterotopias combativas. Ser bicha preta no Brasil é desafiar as estatísticas do país que mais mata e agride pessoas LGBTQIA+ no mundo. Entendo o fazer artístico como um ato de liberdade e critica aos padrões binários de gênero e sexualidade, pensar o campo da arte a partir do meu contexto amazônico e seus atravessamentos globais.

Nesta série de foto-performance, busco, no primeiro momento, um diálogo direto com a narrativa daquele que considero um dos mais importantes artistas brasileiros do século XX: Joãozinho Trinta. Sua ousadia e senso crítico em vários momentos nos fizeram questionar os conceitos elitistas e racistas sobre a história oficial do Brasil e os estereótipos de *brasilidade*. João virava pelo avesso as falsas aparências de nosso país corrupto e desigual. Era um artista não-branco, nordestino e LGBTQIA+, que não limitou seu ativismo ao mundo do samba, mas conseguiu projeção nas grandes mídias da época, sempre com narrativas que exaltavam o Brasil popular e desafiavam poderosas instituições, incluindo a igreja católica. Sou diretamente influenciado pelas narrativas da *literatura fantástica* de João, conceito sobre o qual Milton Cunha disserta no livro *O Brasil é um Luxo, Trinta Carnavais de Joãozinho Trinta*: “Um fenômeno de caráter artístico, que ultrapassa os limites de uma poética previsível. Para alcançar os planos do bizarro e do extraordinário, Joãozinho se utiliza de alguns mecanismos: a existência do duplo, ou seja, quando dois personagens são o mesmo, ou quando um se desdobra em dois, ao olhar-se no espelho (em 1991, Alice no Brasil das Maravilhas)”

Em meu trabalho, Alice atravessa diversos cenários distópicos do Brasil, caminha do Rio de Janeiro ao Pará: o maravilhoso e a destruição andam juntos, coexistem. Reencontra o imaginário carnavalesco na imagem de Jorge Lafond ironicamente vestido de Alice no carnaval da Beija-flor (1991), como importante referência para pensar questionamentos sobre gênero, racismo e representatividade no campo da arte. A paisagem cercada pelo lixão em meio ao território amazônico cria um diálogo geracional com o trabalho *Sanitário Santuário*, da performer e artista paraense Lúcia Gomes. A personagem pergunta para o espectador: qual seu lugar no mundo contemporâneo e no imaginário de uma sociedade construída em cima de explorações, etnocídio e dos traumas coloniais?

ARTIGOS ÍCONE

PADÊ DAS MOÇAS

Feminimos e
encruzilhadas
em *Zona*
Contaminada

TAUANE NUNES ALAMINO

Atriz, dançarina e performer e diretora teatral e lidera a Companhia do Santo Forte Artes Cênicas. Mestranda em Letras pelo IBILCE/UNESP, Bacharela em Artes Cênicas pela UEL - Universidade Estadual de Londrina, e Arte-educadora pela Claretiano. A pesquisa sobre os “Arquétipos da Umbanda para o trabalho do ator” começou no ano de 2011 no curso de Artes Cênicas da Uel, como iniciação científica financiada pela CAPES. Recebeu Prêmios Municipais, Estaduais e Federais com seu grupo.

RESUMO

O PRESENTE trabalho explora o conceito de encruzilhadas explicado por Leda Maria Martins e Carla Akotirene. As produções de Silvia Federici contribuem para refletir sobre o poder das mulheres sobre seus corpos e o interesse do Estado em controlar a fertilidade feminina, questões constituintes do conflito dramático do texto teatral *Zona Contaminada* de Caio Fernando Abreu, performado pela Cia. Do Santo Forte em 2020 como contrapartida do Prêmio Nelson Seixas de Teatro de São José do Rio Preto.

PALAVRAS-CHAVE

Feminismo; Encruzilhada; Orixás, Zona Contaminada; Caio Fernando Abreu.

RESUMEN

EL PRESENTE trabajo explora el concepto de encrucijadas explicado por Leda Maria Martins y Carla Akotirene. Las producciones de Silvia Federici contribuyen a reflexionar sobre el poder de la mujer sobre su cuerpo y el interés del Estado por controlar la fecundidad femenina, temas que constituyen el conflicto dramático del texto teatral *Zona Contaminada* de Caio Fernando Abreu, interpretado por la Cia. Do Santo Forte en 2020 como una contraparte del Premio de Teatro Nelson Seixas en São José do Rio Preto.

PALABRAS CLAVES

Feminismo; encrucijada; Orixás, Zona Contaminada; Caio Fernando Abreu.

INTRODUÇÃO: VENHO SAUDAR A ENCRUZILHADA

ESTA PESQUISA se ampara em estudos de gênero e da mitologia dos orixás como referentes da análise da peça teatral *Zona Contaminada*, de Caio Fernando Abreu (1948 – 1996). O texto teatral é uma obra de caráter distópico protagonizada por duas irmãs sobreviventes de um desastre nuclear e as últimas mulheres saudáveis e férteis em um contexto repleto de violências, fome, doenças contagiosas e impactos ambientais. Vera, caracterizada pelo autor como *lansã de frente*, e Carmem, caracterizada pelo autor como *Oxum de frente*, são as últimas mulheres férteis e saudáveis da *Zona Contaminada* procuradas pelo Poder Central, órgão regulador desta civilização, perseguidor das duas *Sisters Salvadoras* para “procriar” e repovoar o mundo, de modo que as duas mulheres se escondam para proteger seus corpos de experimentos científicos e do estupro (ABREU, 2009, p. 188 - 189). O texto foi referência para a performance audiovisual da Cia. Do Santo Forte estreada em 2020 como contrapartida do Prêmio Nelson Seixas de Teatro de São José do Rio Preto, dirigida por mim. A obra literária é meu objeto de pesquisa do Mestrado em Letras no IBILCE/UNESP e as teorias presentes neste artigo ampararam o desenvolvimento da prática artística.

Nesta obra, podemos observar entrecruzamentos diversos, por exemplo, o encontro entre *lansã* e *Oxum*, mulheres e homens, religiões de matriz africana e cristianismo, oprimido e opressor, real e imaginário, todos sendo postos em diálogo e/ou confronto na mesma obra. Vale lembrar que uma encruzilhada não se constrói de caminhos com a mesma direção e sentido, mas sim no ponto de cruzamento de mais de um sentido diferente, como podemos observar na definição de Leda Maria Martins:

O termo *encruzilhada*, utilizado como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos. (MARTINS, 1997,

Portanto, as intersecções presentes em *Zona Contaminada* apresentam conflitos e encontros, além de proporem reflexões acerca deles. Para realizar esta análise, explorarei o conceito de encruzilhada de Leda Maria Martins, subsidiando a interseccionalidade na fundamentação da cultura brasileira, apresentarei a noção de encruzilhada oriunda do feminismo negro do ponto de vista de Carla Akotirene. Além disso, citarei duas produções de Silvia Federici: *Calibã e A Bruxa* (2017), traçando um panorama histórico e crítico sobre mulheres, corpo e acumulação primitiva desde a inquisição; e *O Ponto Zero da Revolução* (2019), abordando trabalho doméstico, reprodução e luta feminista.

Tenho consciência da encruzilhada epistêmica de colisão entre a abordagem feminista marxista e as pautas identitárias, o que tem sido discutido calorosamente em debates e artigos de militantes e produtoras de conhecimento de ambas as vertentes. No entanto, como propõe Carla Akotirene, professora, militante, pesquisadora e escritora sobre o feminismo negro, considerando a interseccionalidade como uma ferramenta analítica (2019, p.34), escolho manter o embate considerando o ponto essencial para munir a pesquisa: problemas de classe são acentuados conforme o gênero e a raça. Logo, pensar de modo interseccional contribui para reconhecer nossas demandas e nos aliar contra o cisheteropatriarcado capitalista.

A escolha metodológica de escrever em primeira pessoa do singular ocorre também para situar meu local de fala. Quando escrevo e conduzo minhas linhas de raciocínio, expresso-me do ponto de vista de uma mulher, mãe, artista, umbandista, cartomante, periférica e bissexual. Deixarei o plural para momentos em que falarei de posicionamentos e escolhas coletivas, como no trabalho realizado com a Cia. Do Santo Forte ou quando mencionarei vivências de terreiro. Saliento, também, o recorte da perspectiva de uma mulher cisgênero, consciente da pluralidade de *mulheridades* existentes e sem pretensão de abarcar todas elas.



FIGURA 1
CIA. DO SANTO FORTE
Mulheres em Zona Contaminada

CRUZAMENTO DE CAMINHOS

*Venho saudar a encruzilhada
Lugar sagrado Onde Exu fez sua morada
Encruzilhada é cruzamento de caminhos.
Venho pedir proteção para os seus filhos
Venho dar boa noite Boa noite,
à Lua Venho dar boa noite
Boa noite, ao Mestre Tranca-Rua Trago marafo, charuto
e padê Peço a Exu que venha nos valer Pra Dona Padi-
lha trago uma rosa. Por que ela é muito formosa*

Ponto Cantado de Umbanda

Encruzilhada ou encruza, na umbanda, é o lugar onde são feitas oferendas a Exu e Pombagira. Essas oferendas têm as mais variadas funções, como proteção, prosperidade, descarrego, entre outras, e são chamadas de padê. Akotirene (2019, p.13 - 14) afirma:

Segundo profecia iorubá, a diáspora negra deve buscar caminhos discursivos com atenção aos acordos estabelecidos com antepassados. Aqui, ao consultar quem me é devido, Exu, divindade africana da comunicação, senhor da encruzilhada e, portanto, da interseccionalidade, que responde como a voz sabedora de quanto tempo a língua escravizada esteve amordaçada politicamente, impedida de tocar seu idioma, beber da própria fonte epistêmica cruzada de mente-espírito.

Como brasileira umbandista analisando um texto que apresenta as personagens femininas como *Iansã de Frente* e *Oxum de Frente*, considero essencial facilitar a compreensão das encruzilhadas presentes não só no texto de Abreu, mas na cultura constituinte da identidade brasileira. Para isso, é importante retornar ao período histórico anterior a essa ideia de identidade. A pesquisadora Leda Maria Martins (1997, p.25) contextualiza:

No século XIX, um gigantesco baobá erguia-se, ainda majestoso em Boma, capital do Reino do Zaire. Datada de aproximadamente 4000 anos, a árvore assombrava os viajantes ocidentais que nele grafavam seus nomes e mensagens. Sinédoque e metáfora do *corpus* territorial e cultural africanos, esse baobá testemunha espetacularmente o vigor das fundações e raízes africanas e a permanência de seus textos, mesmo quando atravessados pelo palimpsesto do outro. Na complexidade de sua textualidade oral e na *oralitura* da memória, os rizomas ágrafos africanos inseminaram o *corpus* simbólico europeu e engravidaram as terras das Américas. Como o baobá africano, as culturas negras nas Américas constituíram-se como lugares de encruzilhadas, intersecções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações.

As palavras da autora ilustram poeticamente o modo como a cultura africana fundamenta as nossas matrizes culturais. De acordo com Martins, a identidade afro-brasileira se tece pelo caminho das encruzilhadas de modo vivo e mutável, comparando essa identidade com “um tecido e uma textura” (1997, p.26), onde os saberes ancestrais africanos interagem, se transformam e reatualizam. Martins afirma: “a cultura negra é uma cultura de encruzilhadas” (1997, p.26).

A relação do orixá Exu acerca das encruzilhadas para desenvolver as epistemes africanas também é citada pela autora.

Nas elaborações discursivas e filosóficas africanas e nos registros culturais dela também derivados, a noção de encruzilhada é um ponto nodal que encontra

no sistema filosófico- religioso de origem iorubá uma complexa formulação. Lugar de intersecções, ali reina o senhor das encruzilhadas, portas e fronteiras, Exu Elegbara, princípio dinâmico que medeia todos os atos de criação e interpretação do conhecimento. Como mediador, Exu é o canal de comunicação que interpreta a vontade dos deuses e que a eles leva os desejos humanos. Nas narrativas mitológicas, mais do que um simples personagem, Exu figura como veículo instaurador da própria narração. (MARTINS, 1997, p.26)

Os filhos de umbanda, assim como os iniciados no candomblé, têm o conhecimento: “sem Exú não se faz nada”. Ao abrir uma gira de Umbanda, ou preparar um ebó para qualquer orixá, é necessário pedir licença a Exú, ele é o guardião que estabelece a comunicação entre um ponto e outro, entre o mundo dos humanos e o mundo dos espíritos e, por isso, é quem cria as conexões necessárias para realizar qualquer ritual ou transportar qualquer conhecimento. Martins apresenta Exú com as palavras de Juana Elbein Santos:

De fato, *Èsú* não só está relacionado com os ancestrais femininos e masculinos e com suas representações coletivas, mas ele também é um elemento constitutivo, na realidade o elemento dinâmico, não só de todos os saberes sobrenaturais, como também de tudo o que existe.

Neste sentido, como *Olórun*, a entidade suprema, promotória do universo, *Èsú* não pode ser isolado ou classificado em nenhuma categoria. É um princípio e, como o asé que ele representa e transporta, participa forçosamente de tudo. Princípio dinâmico e de expansão de tudo o que existe, sem ele todos os elementos do sistema ficariam imobilizados, a vida não se desenvolveria. [...] Assim como *Olórun* representa o princípio da existência genérica, *Èsú* é o princípio da existência diferenciada em consequência de sua função de elemento dinâmico que o leva a propulsionar, a desenvolver, a mobilizar, a crescer, a transformar, a comunicar. (SANTOS, p.130-131, apud MARTINS, 1997, p.26 -27)

O fragmento demonstra a potência fundadora de Exú no aspecto cultural. Pode-se perceber a importância de considerar, tanto do ponto de vista criativo, como analítico, que a “instância simbólica” da encruzilhada é essencial para produzir discursos relacionados à cultura de terreiro. Martins defende (1997, p.28) que a encruzilhada é:

Da esfera do rito e, portanto, da performance, é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergências, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sógnica diversificada e, portanto, de sentidos. Nessa via de elaboração, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articulado pela crítica pós-colonial, podem ser pensadas como indicativas de efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais. (MARTINS, 1997, p.28)

Reconheço-me como este sujeito híbrido, que acumula em seu próprio corpo e em suas criações uma série de referências, culturas e opressões. Isso me faz perceber a necessidade de encarar as encruzilhadas como uma ferramenta possível para enfrentamento ao patriarcado capitalista.

Nesse movimento de identificação, é importante mencionar como a interseccionalidade ampara os ativismos que inspiram a Cia. Do Santo Forte. A Companhia do Santo Forte de Artes Cênicas trabalha com figuras e elementos femininos sagrados e profanos, inspirada na Umbanda e no Candomblé. O grupo atua há seis anos em São José do Rio Preto, interior de São Paulo, aprofundando a pesquisa sobre os Arquétipos da Umbanda para o trabalho do ator, iniciada por mim, em 2011, ainda no curso de Artes Cênicas da UEL – Universidade Estadual de Londrina. O desenvolvimento da pesquisa veio acompanhado da militância feminista e antirracista, discurso presente em nossas obras. De acordo com Akotirene (2019, p.15 - 16), “o feminismo negro dialoga concomitantemente entre/com as encruzilhadas”. Afirma, ainda, que o letramento produzido no campo discursivo das feministas negras, em observação às avenidas criadas pelo “ra-

cismo, cisheteropatriarcado e capitalismo”, precisa ser compreendido por todas as pessoas que sofrem acidentes nestas avenidas, citando o exemplo de “[...] LGBT, pessoas com deficiência, indígenas, religiosos do candomblé e trabalhadoras” (2019, p.15 - 16). A autora alerta sobre a relevância de não ignorar o padrão administrador das opressões contra mulheres, constituído de forma heterogênea, criando vítimas de “colisões múltiplas do capacitismo, terrorismo religioso, cisheteropatriarcado e imperialismo” (2019, p.15 - 16). A professora também situa a importância de considerar o conceito de encruzilhada para analisar as estruturas de poder onde nos situamos: “Do meu ponto de vista, é imperativo aos ativismos, incluindo o teórico, conceber a existência duma matriz colonial moderna cujas relações de poder são imbricadas em múltiplas estruturas dinâmicas, sendo todas merecedoras de atenção política” (AKOTIRENE, 2019, p.12 -13).

De acordo com ela, estas estruturas combinadas demandam dos grupos vitimados “instrumentalidade conceitual de raça, classe, nação e gênero, sensibilidade interpretativa dos efeitos identitários e atenção global à matriz colonial moderna, evitando desvio analítico para apenas um eixo de opressão.” (AKOTIRENE, 2019, p.12 -13). Observo a necessidade de reconhecermos nossos lugares nessas avenidas, percebendo a inexistência de uma luta mais importante ou uma causa mais urgente e propondo a decolonização de todos os corpos e identidades acidentados no cisheteropatriarcado capitalista neoliberal.

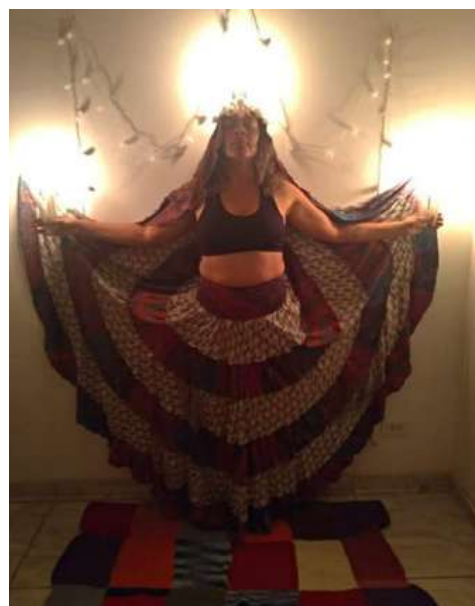


FIGURA 2
CIA. DO SANTO FORTE
Carmem Altar em Zona Contaminada

CONDENADAS PELA LEI DA INQUISIÇÃO

*Foi condenada
Pela Lei da Inquisição
Para ser queimada viva
Sexta-Feira da Paixão
O padre rezava
E o povo acompanhava.
Quanto mais o fogo ardia
Ela dava gargalhada*

Ponto Cantado de Pombagira

Consciente da importância de abordar questões de classe para compreender opressões acerca do corpo feminino, e observando a referência à morte de Carmem em uma fogueira em *Zona Contaminada*, é essencial a leitura do trabalho de Silvia Federici sobre o assunto. Na obra de Abreu, o Poder Central descobre o esconderijo das irmãs, Vera e Carmem. A primeira está gestante e deseja fugir com a irmã, e a segunda decide ficar e atear fogo em si mesma.

(Com uma reverência, Nostálgio entrega a vela a Carmem, que está parada no meio de um charco de gasolina, e volta para junto de Nostradamus.)

VERA — Não faça isso. Pela última vez, venha comigo. Existe outro lugar.

CARMEM — Só existe um lugar. Este, o meu lugar é aqui. No meio do fogo. O fogo purifica. *(Canta.)* “São João, São João, acende a fogueira no meu coração.” (ABREU, 2009, p. 214)

Apesar de a obra de Abreu não fazer menção direta à Igreja e à Inquisição, o suicídio de Carmem é por meio do fogo que, de acordo com ela, *purifica*. Numa aproximação à morte de diversas bruxas na inquisição, o autossacrifício de Carmem pode ser lido como um ato heroico para salvar a irmã, por ter consciência de sua fragilidade, dificultar a fuga de Vera, colocando ambas em risco.

Comparando a peça à situação feminina na sociedade patriarcal e capitalista, apresento o debate feminista sobre o papel social da mulher cisgênero no patriarcado, historicamente construído me-

diante a ideia de submissão, do cuidado e da maternidade compulsória, repleta de ilusões românticas, escondendo a crueldade do controle social sobre seus corpos e suas existências, conforme podemos observar nas obras de Federici (2017, 2019 e 2020).

Em *Calibã e a Bruxa* (2017), Federici apresenta, em seus artigos, o modo como, na Idade Média, as mulheres autônomas sobre seus corpos foram dizimadas ou reprimidas pela Santa Inquisição. Eram essas mulheres que dominavam medicinas naturais, controlavam a própria fertilidade, usufruíam livremente da própria sexualidade e da própria fé, escolhiam viver sozinhas, dominavam espaços públicos e não dependiam dos homens. Por isso, foram mortas e ameaçadas, pois infringiam o padrão de feminilidade aceitável, delineado para que a mulher fosse merecedora da sobrevivência e da proteção masculina. Assim, as mulheres, para se manterem vivas, foram confinadas aos trabalhos domésticos não remunerados, aos casamentos monogâmicos (exclusivamente heterossexuais), à religião, tementes a um Deus masculino e a servirem à igreja católica, aos filhos e à obediência aos seus pais e maridos, como uma espécie de desígnio de Deus.

Federici também apresenta, sob a perspectiva histórica, como esse ideal de feminilidade foi fundamental para estabelecer o patriarcado capitalista, a fim de controlar e subjugar mulheres e o corpo feminino. Para desenvolver tal construção social, aquelas que não obedeciam às normas determinadas pela Igreja eram perseguidas e mortas. Logo, criou-se um ideal de mulher digna da sobrevivência e outro merecedor de punição.

A bruxa era também a mulher rebelde que respondia, discutia, insultava e não chorava sob tortura. Aqui, a expressão “rebelde” não se refere necessariamente a nenhuma atividade subversiva específica em que possa estar envolvida uma mulher. Pelo contrário, descreve a personalidade feminina que se havia desenvolvido, especialmente entre o campesinato, no contexto da luta contra o poder feudal, quando as mulheres atuaram a frente dos movimentos heréticos, muitas vezes organizadas em associações femininas, apresentando um desafio crescente a autoridade masculina e a Igreja. (FEDERICI, 2017, p. 332- – 333)

Infelizmente, o projeto de construção da feminilidade permitida em comparação à bruxa rebelde foi bem-sucedido e é um legado existente na contemporaneidade. Em *Zona Contaminada*, as personagens femininas são construídas como opostos, assim como a figura da mulher estabelecida no patriarcado: Vera, dentro do contexto do patriarcado capitalista, seria vista como uma *mulher ruim*, em razão de sua coragem, sexualidade e insubordinação, e Carmem poderia ser lida como uma *mulher boa*, por ser romântica, aparentemente tola, fútil, vaidosa, infantilizada e mimada, não questionadora do sistema e se enquadra com facilidade no padrão *bela, recatada e do lar*. A rebeldia marca o padrão de comportamento de Vera, enquanto Carmem apresenta-se, ao longo da obra, em um padrão mais próximo a este ideal de mulher.

Há também, no plano ideológico, uma estreita correspondência entre a imagem degradada da mulher, forjada pelos demonólogos, e a imagem da feminilidade construída pelos debates da época sobre “a natureza dos sexos”, que canonizava uma mulher estereotipada, fraca do corpo e da mente e biologicamente inclinada ao mal, o que efetivamente servia para justificar o controle masculino sobre as mulheres e a nova ordem patriarcal. (FEDERICI, 2017, p. 335)

No entanto, destse ponto de vista, um dos elementos mais interessantes na obra de Abreu é o fato de os papéis se inverterem em relação à lógica do patriarcado capitalista. Na cena final, enquanto Vera aceita a maternidade solo e, a partir disso, vislumbra a esperança de um futuro melhor partindo para criá-lo, Carmem prefere morrer e eliminar, simbolicamente, qualquer vestígio de uma feminilidade estereotipada e aprisionadora. Atribui-se, portanto, uma condição heroica para as personagens, uma como a esperança de uma nova era e a outra como mártir. Obviamente, trato aqui de personagens alegóricas representando os dois símbolos de feminilidade já citados. Quando Vera, com sua autonomia, parte rumo à sobrevivência para um lugar distante da *Zona Contaminada*, ambicionando a criação de uma nova sociedade, ela tem o poder de reconstruir a noção de mulher a partir das próximas gerações. Carmem, apresentada na obra como a figura de mulher dependente e conformada, nos surpreende ao permanecer no esconderijo e incandescer, deixando uma mensagem importante: o ideal de fragilidade feminina precisa acabar.

Em *O Ponto Zero da Revolução*, na introdução do capítulo que aborda a *Reprodução e Luta Feminista na Nova Divisão Internacional do Trabalho*, Silvia Federici aponta fatos importantes sobre a situação reprodutiva e social das mulheres nas últimas décadas. De acordo com a autora, criou-se um ativismo muito voltado para a proteção da mulher, sem considerar a violência do capitalismo sobre o corpo feminino.

(...) existe uma tendência a agrupar os problemas confrontados pelas mulheres em escala mundial dentro das questões de “direitos humanos” e a privilegiar a reforma jurídica como o principal meio de intervenção governamental. Essa abordagem, entretanto, não questiona a ordem econômica internacional, causa fundamental das novas formas de exploração a que as mulheres estão sujeitas. Inclusive a campanha pelo fim da violência contra as mulheres ganhou impulso nos últimos anos centrado-se no estupro e na violência doméstica – de acordo com as recomendações das Nações Unidas –, enquanto a violência inerente ao processo de acumulação capitalista foi ignorada, bem como a violência da fome, das guerras e das estratégias de contrainsurgência que, entre os anos de 1980 e 1990, abriram caminho para a globalização econômica. (FEDERICI, 2019, p. 139)

Federici demonstra que, institucionalmente, ainda se cultiva o pensamento da violência contra a mulher ocorrer apenas quando o marido a agride ou em caso de estupro num beco escuro por um desconhecido. Na prática, os outros tipos de violência tornam-se existentes incluindo a violência institucional e outros, como o de *Zona Contaminada*, onde se deseja capturar mulheres para cumprirem missão reprodutiva. A obra denuncia a ideia de o corpo feminino ter como função principal gerar vida, independentemente de sua vontade. Os motivos para que isso ocorra não são apenas ficcionais, como a autora aponta; há muito interesse do nosso sistema econômico global em manter as mulheres férteis e produtivas:

(...) a globalização da economia provocou uma grande crise na reprodução social da população da África, da Ásia e da América Latina, e que essa crise se manifesta

por meio de uma nova divisão internacional do trabalho, que se aproveita da mão de obra feminina dessas regiões a fim de assegurar a reprodução da força de trabalho nas “metrópoles”. Isso significa que todas as mulheres estão sendo “integradas” à economia mundial e exercem uma dupla função produtiva, produzindo trabalhadores para as economias locais e os países industrializados, além de mercadorias baratas destinadas à exportação. (FEDERICI, 2019, p. 139 - 140)

Reconhecer que o corpo feminino é encarado como mercadoria produtiva e reprodutiva é parte importante da reflexão artística e analítica para debater o feminismo. Quando consideramos as avenidas identitárias onde estes corpos se situam, percebemos a violência ocorrendo de modo ainda maior e mais frequente.

PÉ PELO PÉ, A ENCRUZILHADA JÁ ME CHAMA

Ao reivindicar a interseccionalidade compreendendo-a pela via das encruzilhadas, situo a perspectiva de compreensão das avenidas identitárias como parte de um problema maior, relacionado ao sistema patriarcal e capitalista, legado de tradições imperialistas. O fato de estarmos no Brasil, escolhendo ou não, a nação colonizada a qual pertencemos, estabelece posições para todas, todes e todos nós. Há uma tendência de apropriação do conceito de interseccionalidade ao reivindicar o *topo*, um lugar de destaque, sem considerar o *topo* como um lugar inacessível para a coletividade. Os lugares destinados para a maioria de nós são as bases; sermos aqueles que trabalham para enriquecer alguém privilegiado; sermos aquelas que se reproduzem e produzem mão de obra para atender às necessidades do capitalismo.

Com base nos estudos apresentados, compreendo o conceito de encruzilhada como uma grande contribuição para produção de conhecimentos e obras de arte antirracistas e feministas. Infelizmente, a perseguição às mulheres, aos corpos femininos e racializados, ainda faz parte da manutenção do patriarcado capitalista. Gostaria de lembrar da menina de dez anos, a qual os *cidadãos de bem* tentaram impedir de realizar um aborto, do termo *estupro culposo* e do menino Miguel. Esses fatos ocorreram em 2020, durante o processo criativo da performance audiovisu-

al *Zona Contaminada*. Situações como estas tornam urgente o debate sobre quais corpos estão sendo violentados pelo sistema.

Como artista e performer, mantenho-me em busca pela compreensão e criação de um procedimento artístico mais próximo da minha realidade, reconhecendo meu lugar nessa encruzilhada e consciente das necessidades de levantar discussões e criar espaços de escuta, debate e troca entre as pessoas interessadas em promover mudanças para evitar que contextos distópicos como o de *Zona Contaminada* continuem se repetindo.

FIGURA 3

CIA. DO SANTO FORTE

*Ventre Esperançoso de Vera em
Zona Contaminada*



REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. **Teatro Completo**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ALAMINO, Tauane. **Zona Contaminada**. São José do Rio Preto: Cia. Do Santo Forte, 2020. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=UwWZ-sHhDxg> >. Acesso em: 14 de dezembro de 2021.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

FEDERICI, Silvia. **Mulheres e a caça às bruxas: da idade média aos tempos atuais**. São Paulo: Boitempo, 2019.

FEDERICI, Silvia. **O Ponto Zero da Revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. São Paulo: Elefante, 2019.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatoba**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

1

JIMÉNEZ, Carla. Menina de 10 anos violentada faz aborto legal, sob alarde de conservadores à porta do hospital. El País, 2020. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/brasil/2020-08-16/menina-de-10-anos-violentada-fara-aborto-legal-sob-alarde-de-conservadores-a-porta-do-hospital.html>>. Acesso em: 14 dez. 2021

2

ALVES, Schirlei. Julgamento de influencer Mariana Ferrer termina com tese inédita de 'estupro culposo' e advogado humilhando jovem. The Intercept, 2020. Disponível em: <<https://theintercept.com/2020/11/03/influencer-mariana-ferrer-estupro-culposo/>>. Acesso em: 14 dez. 2021.

3

CARTA CAPITAL. Morte de menino que caiu do 9º andar no Recife gera revolta nas redes. Carta Capital, 2020. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/morte-de-menino-que-caiu-do-9o-andar-no-recife-gera-revolta-nas-redes/>>. Acesso em: 14 dez. 2021.

EU, A CASCA E A COISA

Devir-monstro:
de onde vêm
os desejos e
onde moram
as práticas?

MONIQUE C. HUERTA

Bacharel em Artes Visuais pela Belas Artes de São Paulo. Sua pesquisa gira em torno de objetos de encaixe em suas conectividades não binárias e a possibilidade da escultura como potencial vivo de contato. Investigações acerca da passivo agressividade e do embate de forças são lugares pensados dentro da linguagem da instalação, escultura, vídeoarte e performance.

RESUMO

ESTE ARTIGO é uma reflexão sobre a vídeo-performance *Eu, a casca e a coisa*, que busca aprofundar conceitos sobre o corpo em estado de devir-monstro e o objeto enquanto criatura. Tanto o corpo humano, passando por conceitos de biopolítica, quanto o corpo-objetual são discutidos nesse texto. O corpo-monstro habita em locais semelhantes à criatura que toma vida, ambos na borda da consciência.

PALAVRAS-CHAVE

Performance; vídeo-performance; devir-monstro; objeto-criatura.

ABSTRACT

THIS ARTICLE is a reflection on the video performance *Me, the crust and the thing*, which seeks to deepen concepts about the body in a state of becoming-monster and the object as a creature. Both the human body, going through biopolitical concepts, and the object-body are discussed in this text. The monster-body inhabits places that are similar to the creature who comes to life, both on the edge of consciousness.

KEYWORDS

Performance, video performance, becoming-monster, creature object.

INTRODUÇÃO

NESTE ARTIGO, reúno alguns pensamentos que se desdobram a partir de minha poética. Assim como a vídeo- performance *Eu, a casca e a coisa* (2021), estes escritos trazem questões abertas, talvez mais do que respostas. Acredito que a forma redonda de uma questão potencializa aqueles que se permitem abrir-se para ela.

Este artigo surge porque estou no processo de me reconhecer enquanto um corpo não binário. Começar a se entender enquanto corpo trans é questionar este corpo: o lugar do corpo é, então, o local do corpo-devir, que é a lacuna, o espaço entre. Para explorar outras formas de vivenciar a corporalidade, busco o grotesco, o animalesco, para afirmar que meu corpo é mamífero, é voraz. Interessa-me muito mais, então, que ele seja percebido assim, enquanto corpo animal, do que percebido na caixa do gênero. Apesar do ser humano ser um animal, identificar-se com características que historicamente são consideradas mundanas e afastadas do homem-intelecto, como uma polaridade, nos conduz a uma não-humanidade que escuta e valoriza seus desejos e vontades, em um lugar de aproximação com o essencial. O não-humano constrói novas possibilidades de existência em seus aspectos mais fundamentais, como em seus desejos, vontades, gêneros e fazeres, processo esse que gera disruptões e ruídos em todas as camadas subjetivas.

Que meu corpo seja percebido por suas práticas e por suas ações, pelo vir a ser. Interessa-me que essas práticas regurgitem uma certa noção de normatividade, que elas não abracem, mas que as estranhem. A mim interessa pensar no objeto inanimado como criatura, apropriar-me de sua força vital, devorá-lo e assim transmutar sua vida. Penso nesse corpo alheio ao meu como uma possibilidade de acoplamento. Toda e qualquer ação em cima disso, resultará em um híbrido.

Em *O corpo*, verso sucintamente a respeito das definições, implicações e limitações de um corpo, amparado por obras e pensamentos de Espinosa, Jota Mombaça, Michel Foucault, Carlos Augusto Peixoto Júnior e Paul B. Preciado, contextualizando esse recorte de pesquisa, pois o corpo é um dos personagens prin-

cipais da narrativa da vídeo-performance *Eu, a casca e a coisa*. Discorro, ainda, acerca da mesma vídeo-performance utilizando as ideias que a permeiam, a poética e minhas experiências próprias para debater a extensão e as significâncias do ato de ser.

Ao longo de *O afeto e o ímpeto da destruição*, fundamentado pelas ideias de Gilles Deleuze e Félix Guattari a respeito do desejo, dos afetos, das intensidades e do Corpo Sem Órgãos, amplio o que estabeleci previamente quanto ao corpo e construo a imagem do que é o corpo-monstro. Alçando uso desse mesmo repertório teórico, aprofundo a discussão iniciada na seção a respeito da vídeo-performance que é objeto do artigo; comento suas estéticas, referências, simbologias e tramas.

No desenvolver da terceira seção deste artigo, *O corpo monstro*, discuto, em primeiro momento, o elo entre o criar e o destruir, o eu e o objeto-que-criei e, então, com esse alicerce, quais são os significados que permeiam o ato presente na vídeo-performance de destruir o objeto criado e devorá-lo. Em um segundo momento, a partir do corpo híbrido que nasce do acoplamento entre eu e a casca que habito no momento, dialogo, com as ideias de Lucio Agra, José Gil, Jeffrey Cohen e Preciado sobre o monstro – o que tem de humano, bestial; o que tem de divino, sagrado –, as nuances culturais que rodeiam a ideia do corpo monstruoso, passando a entender o monstro como um híbrido entre polaridades, uma das muitas vias de exploração de existência, gênero, etc.

No segmento final, *O objeto como criatura*, transcorro sobre a ideia de objetos que também são criaturas, a partir da noção de agente apresentada por Bruno Latour. Trato e caracterizo corpos inanimados como agentes que desencadeiam reações e são dotados do poder para canalizar energia ao mesmo passo que os corpos animados, vivos. A partir dessa noção de vida, entendo o ato performático de devorar o barro como a criação de um ser híbrido por meio da junção desses dois corpos (a casca e a coisa). Destruir para criar torna-se um exercício para a criação de novas formas de existência. Utilizo-o como metáfora especialmente dentro dessa vídeo-performance para tratar sobre minha própria exploração de gênero.

O CORPO

O que pode o corpo? É um questionamento levantado por Espinosa e citado por Deleuze na obra *Espinosa e o problema da expressão* (1968). Para começar a tratar desse tema, trago uma definição de corpo por Jota Mombaça (2015):

Ficção 1: corpo é topos. Lugar do mundo que habitamos e construímos. É com o que nos movemos e para onde vamos.
Ficção 2: corpo é ficção. E não existe fora dos regimes técnicos e discursivos que o elaboram.
Ficção 3: corpo é faixa de gaza. Território em disputa, onde múltiplas forças imperiais coatuam contra a potência de vida.
Ficção 4: corpo é colônia. Terra saqueada e mapeada pela colonialidade de médicos, sistemas de identificação, nanopolíticas genéticas, redes de vigilância, indústrias farmacêutica, de alimentos, pornográfica, midiática + estado policial, narcopolítica e crime como paradigma de governo.
Ficção 5: corpo é quilombo. Comunidade dissidente para onde convergem as gentes despossuídas.
Ficção 6: corpo é xamã. Ser-em-conexão com as redes de coisas e gentes, que se move entre espécies e gêneros, entre o místico e o material, o ancestral e o contemporâneo.
Ficção 7: corpo é ocupação. Temos que tomá-lo ou não deixá-lo permanecer tomado pelo império racista, cis+supremacista, heterocapitalista e corpo-colonial.
Ficção 8: corpo é drag. Montação, apenax.
Ficção 9: corpo é transformer. Androide de guerra, com farda da polícia ou com capucha negra.
Ficção 10: corpo é ciborgue. Máquina tecno-orgânica, cheia de próteses e extensões conectadas à informática da dominação, mas também às informáticas da resistência.
Ficção 11: corpo é monstro e escapole para fora dos cercados, desconcerta ficções, resiste às tentativas de definição, cruza fronteiras e está sempre em via de tornar-se outrx. (MOMBAÇA, 2015)

Para falar de corpo, é necessário contextualizá-lo. É necessário pontuar as amarras em que os corpos estão inseridos, os acordos invisíveis. Corpo é ação, desejo, vontade, contextualizado pelo sistema em que está inserido.

Foucault (1976) disserta sobre relações de poder entre corpos em seus escritos, cunhando o termo biopolítica para abordar o controle sobre os corpos que se inicia num campo médico e é amplificado em um poder institucional perante o exercício da vida. Biopolítica, *política da vida* ao pé da letra, são as políticas sistêmicas que exercem poder sobre a vida dos indivíduos e a forma como esses corpos existem. Poderia, então, ser definido como o controle institucionalizado/social dos corpos em esferas que passam do micro social-individual para alcançar o macro institucionalizado e expandido. O poder institucionalizado, logo englobado pela sociedade, possui modelos previamente construídos do que seriam corpos aceitáveis ou corretos: tais padrões podem ser físicos, comportamentais, sexuais ou culturais. Aqueles que fogem das regras de normalidade são considerados muitas vezes disfuncionais e conseqüentemente patologizados ou marginalizados.

O sexo, ao longo de todo o século XIX, parece inscrever-se em dois registros de saber bem distintos: uma biologia da reprodução desenvolvida continuamente segundo uma normatividade científica geral, e uma medicina do sexo obediente a regras de origens inteiramente diversas. Entre uma e outra nenhum intercâmbio real, nenhuma estruturação, a primeira desempenhou apenas, em relação à outra, o papel de uma garantia longínqua e, ainda assim, bem fictícia: de uma caução global sob cujo disfarce os obstáculos morais, as opções econômicas ou políticas, os medos tradicionais podiam-se reescrever num vocabulário de consonância científica. Tudo se passaria como se uma resistência fundamental se opusesse à enunciação de um discurso racional sobre o sexo humano, suas correlações e efeitos. Um tal desnivelamento seria o sinal de que se buscava, nesse gênero de discurso, não mais dizer a verdade, mas impedir que ela se produzisse nele. Por trás da diferença entre a fisiologia da reprodução e a medicina da se-

xualidade seria necessário ver algo diferente e a mais do que um progresso desigual ou um desnivelamento nas formas da racionalidade: uma diria respeito a essa imensa vontade de saber que sustentou a instituição do discurso científico no Ocidente, ao passo que a outra corresponderia a uma vontade obstinada de não-saber. (FOUCAULT, 1976, p. 54)

O poder aplicado pode ser visto quando os corpos desviam da norma de saúde, de beleza, de gênero, de raça, de sexualidade e até mesmo do imaginário subjetivo em que as sensibilidades normativas são pautadas, passando a não serem inseridos ou reconhecidos em suas totais potencialidades, mas lidos como indivíduos com defeitos, falhas, faltas ou excessos. Possui-se direito a uma identidade, mas quanto mais dentro de um aspecto binário ou normativo, mais bem aceita e validada ela é. Aquele que habita subjetividades híbridas e fomenta disrupções é considerado monstruoso.

Dentre as principais figuras no domínio das teorias médico-jurídicas sobre as anomalias daquele período, destacava-se a do monstro humano. Foucault nos mostra como, no quadro de referência legal do saber jurídico, o que definia o monstro humano, tanto na sua existência como na sua forma, era não apenas a violação das leis da sociedade, mas também a violação das leis da própria natureza. Neste contexto, a existência do monstro enquanto tal já era suficiente para considerar as infrações às leis. Apesar de ser considerado um fenômeno extremo e extremamente raro no domínio biológico-jurídico, no limite, o monstro teria sido transformado num ponto central para a avaliação de diferentes aspectos de subversão das leis. Ainda de acordo com Foucault, “até a metade do século XVIII, havia um estatuto criminal da monstruosidade, no que ela era transgressão de todo um sistema de leis, quer sejam leis naturais, quer sejam leis jurídicas. Portanto, era a monstruosidade que, em si própria, era criminosa” (FOUCAULT, 1999, p. 69 apud PEIXOTO JR, 2010, p. 3)

Muitos atravessamentos da performance *Eu, a casca e a coisa* (2021) surgiram a partir de questões sobre gênero e poder. E algumas dessas questões surgiram como uma forma de reivindicar o poder sobre o corpo, criando um mascaramento, acoplado-me a uma veste que cobriria minhas formas e devorando um Outro. O poder de escolha de destruir esse outro corpo, a escolha de dar afeto a ele, de querer ele dentro de mim – tudo estaria sob meu controle. Mas pode-se de fato controlar a vontade? Canalizá-la em sua forma essencial me ajudaria a mapear os lugares de onde partem meus desejos? Seria interessante instrumentalizar o desejo? Aqui, opero do pressuposto do desejo não como falta a ser preenchida ou lugar a ser alcançado, mas como prática ativa de um inconsciente maquínico¹ que é habitado por máquinas desejantes, e que caminha sempre em constante transformação. O inconsciente se torna fábrica responsável pelo desejo como intensidade capaz de produzir realidade.

O lugar do meu corpo não binário seria a lacuna do performar? O que performo? Não há possível linha de chegada satisfatória para um desejo que não pede por ser cessado, que não é uma falta a ser preenchida. São acoplamentos de vontades, transformações de querereres que permitem a exploração. O monstro nasce de metamorfoses, e aqui utilizo a metamorfose como metáfora para o estado de transicionar ou sair do casulo². O ponto é que não há um lugar de chegada, tampouco de partida nesses processos. O corpo-devir é sempre mutação, acoplamentos, desejos, vontades.

Eu sou “metamorfose impossível”, situando-me, segundo a maioria de suas teorias, além da neurose, à beira ou mesmo na psicose, incapaz, segundo você, de resolver corretamente um complexo edipiano ou tendo sucumbido à inveja do pênis. Bem, é a partir dessa posição de doente mental da qual você me manda embora que eu me dirijo a você como o símio-humano de uma nova era. Eu sou o monstro falando com você. O monstro que você construiu com seus discursos e suas práticas clínicas. Eu sou o mons-

1

Ideia apresentada e explorada por Deleuze e Guattari na obra *O Anti-Édipo*, de 1972.

2

Metáfora utilizada dentro da comunidade trans para se referir ao processo de transição.

tro que se levanta do sofá e fala, não como paciente, mas como cidadão, como seu monstruoso igual. Eu, como um corpo trans, como um corpo não binário, ao qual nem a medicina, nem a lei, nem a psicanálise, nem a psiquiatria reconhecem o direito de falar com conhecimento especializado sobre minha própria condição, nem a possibilidade de produzir um discurso ou uma forma de conhecimento sobre mim mesmo, aprendi, como Pedro Vermelho, a língua de Freud e Lacan, a língua do patriarcado colonial, a sua língua, e estou aqui para falar com você. (PRECIADO, 2020)³

O corpo no vídeo, numa tentativa de camuflar suas formas ao criar um mascaramento alegórico, na verdade, cria uma criatura outra. A roupa, com seus adereços faciais (pedras que simulam dentes, e bordados) se torna também um dos personagens dessa narrativa. Tratando da temática corpo, ainda que ele seja metafórico, objetual, espiritual ou físico, nos confrontamos com a ideia do *ser* conectado historicamente como produto cultural de uma sociedade em modificação.

Para Foucault, a técnica é uma espécie de micropoder artificial que não opera de cima para baixo, mas que circula em cada nível da sociedade (do nível abstrato do Estado ao da corporalidade). [...] Compreender o sexo e o gênero como tecnologias permite remover a falsa contradição entre essencialismo e construtivismo. [...] Se prestarmos atenção às práticas contemporâneas da tecnociência, veremos que seu trabalho ignora as diferenças entre o orgânico e o mecânico, intervindo diretamente sobre a modificação e a fixação de determinadas estruturas do ser vivo. Foucault, no último período de sua vida chamou de “biopolítica” exatamente essa nova fase das sociedades contemporâneas na qual o objetivo é a produção e o controle da própria vida. A nova biotecnologia está ancorada, trabalha simultaneamente sobre os corpos e sobre as estruturas sociais que controlam e regulam a variabilidade cultu-

3

Citação obtida a partir de um discurso de Paul B. Preciado perante a Escola da Causa Freudiana, na França.

ral. De fato, é impossível estabelecer onde terminam os “corpos naturais” e onde começam as “tecnologias artificiais” [...]. Trata-se então de estudar de que modos específicos a tecnologia “incorpora” ou, dito de outra forma, “se faz corpo”. (PRECIADO, 2000, p. 156)

A massa que seguro em meu colo durante o vídeo é de barro. Aproximadamente seis quilos de massa de argila crua, moldada em uma forma que lembra um bebê. Nino-o e o amo. Este corpo escultórico é um dos personagens da narrativa, mas não há um começo ou um final. Crio e destruo, me aproprio deste poder sobre um corpo que eu mesmo criei, talvez com alguma intenção antropofágica. Arranco a dentadas nacos desse corpo, amasso com minhas mãos até que seus pedaços estejam espalhados pelo chão e sua forma desintegrada. Reúno as peças em uma tentativa quase inocente de trazer essa vida de volta.

FIGURA 1
MONIQUE HUERTA
Still da vídeo-performance
Eu, a casca e a coisa, 2021
Fonte: acervo pessoal.



O AFETO E O ÍMPETO DA DESTRUIÇÃO

O conceito de desejo por Deleuze (1972) pode ser entendido como produção ou ação. A ação perpassa o sujeito, transmutando sua ordem agenciadora, e criando a lacuna do entre. Este espaço entre é uma das práticas do corpo-devir. O corpo que virá a ser, o corpo que acopla, o corpo que não habita mais como

sujeito ou como vontade, mas sim enquanto constante transformação pela ação de suas práticas. O corpo não é o sujeito, e o corpo não é sua vontade, mas o corpo é a ação que engloba ambos. Tal é o espaço do corpo-devir, no qual podem ser cultivadas subjetividades do desejo.

Esse desejo que se torna materializado também pode ser entendido como a plasticidade de sua libido. O corpo-devir, isto é, o corpo que vem a ser, nunca é: por ser como pressuposto sua ação, está em constante mutação entre a própria criação e a própria destruição.

Práticas de destruição, práticas de desconfiguração, de expansão de sua imagem: é o corpo que possui vontades e as devora, é o corpo-monstro. É no grotesco que mora o sublime. Essa vídeo-performance é também uma exploração para abrir espaço para que o corpo seja voraz, seja firme, seja feio, seja grotesco, seja feio. Para que o corpo se acople com aquilo que criou ou para que ele o rejeite. Para que ele ame e proteja aquilo que traz para dentro de si.

No âmbito do contrato contrassexual, o corpo não quer ser homem, tampouco mulher: ele é criatura – corpo falante que expressa suas subjetividades em práticas que o enunciam enquanto sujeito no mundo, mirando suas construções simbólicas em diferentes níveis de tecnomagia não binária.

FIGURA 2
MONIQUE HUERTA
Still da vídeo-performance
Eu, a casca e a coisa, 2021
 Fonte: acervo pessoal.





FIGURA 3

MONIQUE HUERTA*Still da vídeo-performance**Eu, a casca e a coisa, 2021*

Fonte: acervo pessoal.

Deleuze (1972) expressa que o corpo é definido pelos afetos que é capaz de provocar e criar, não pela forma de seus órgãos ou sua função orgânica, nem como substância ou sujeito. As intensidades são lidas como fluxos energéticos, nos quais a quebra da divisão de sujeito e mundo é operada pela desierarquização da lógica de produção do que é um organismo, em que cada órgão teria uma função pré-datada. O corpo sem órgãos se encontra no plano de relação entre o sujeito e as coisas, e seria, então, uma oposição à organização dos órgãos (e, aqui, leia-se elementos e não necessariamente físicos) que compõem um organismo/estrutura.

Um Corpo sem Órgãos é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o Corpo sem Órgãos não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O Corpo sem Órgãos faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau — grau que corresponde às

intensidades produzidas. Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = 0, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias. (DELEUZE; GUATTARI, 1972. p. 13)

Ávila e Ferla (2016. p. 2) .discorrem sobre a destruição da estrutura do Corpo Sem Órgãos “Desfazer o organismo não significa o mesmo que se matar. Significa, ao contrário, abrir o corpo a conexões que supõem agenciamento, passagens e distribuições de intensidade, assim os autores ressaltam a importância da prudência na busca desejante do CsO ”.⁴

Há uma certa estética de fetiche que permeia o vídeo. A veste, que chamo de casca, foi inspirada estruturalmente em macacões de zentai. Há algo misterioso e apelativo no rosto que se esconde atrás de tecidos e só revela para o mundo um único orifício. Neste, o orifício é a boca. O orifício opera na lógica do corpo como uma porta para o mundo exterior. Deleuze e Guattari se referem a esses sistemas como máquinas desejantes. Deleuze, ao apropriar-se de questionamentos de Espinosa sobre o corpo, disserta sobre as potências do corpo enquanto máquina de desejos. O corpo-devir é sempre um corpo em ação, movido a vontades.

Isso respira, isso aquece, isso come. Isso caga, isso fode. Mas que erro ter o isso. Há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões. Uma máquina-órgão é conectada a uma máquina-fonte: esta emite um fluxo que a outra corta. O seio é uma máquina que produz leite, e a boca, uma máquina acoplada a ela. A boca do anorético hesita entre uma máquina de comer, uma máquina anal, uma máquina de falar, uma máquina de respirar (crise de asma). É assim que todos somos “bricoleurs”, cada um com suas pequenas máquinas. Uma máquina-órgão para uma máquina-energia, sempre fluxos e cortes. (DELEUZE; GUATTARI, 1972, p. 11)

Moldo o objeto-corpo com minhas mãos. Ele encaixa em meu colo, encaixa em meus braços, meus seios e pescoço. O encaixe

é afetuoso, e o afeto assusta. Devoro aquilo que criei, destruo a vontade e permito que ela me inunde por instantes. Deslumbra-me a autonomia de um corpo e suas estratégias de deseducação. O afeto e o ódio residem em polos diferentes da mesma escala.

Como uma referência aos objetos transicionais teorizados por Winnicott em *O brincar e a realidade* (1971), afeiçoo-me a esse objeto, que suportará (mesmo que em sua destruição) os avanços de ódio e carinho. Creio no potencial de agente de um objeto inanimado. Devoro minha criação como Saturno devorou seus filhos.

CORPO-MONSTRO

Acredito na vida que um objeto pode guardar. Acredito que o potencial da criação pode abrir caminhos dos mais diversos em um ser. A canalização de potência é a transferência de força vital. Criar é destruir. O nascedouro é apenas uma das pontas da morte, ambas na mesma escala.

Quando proponho-me a destruir um objeto que criei, estou também recobrando sua força vital. Estou retomando para mim todo o poder que depositei naquela obra. Estou transmutando energias. Meu objetivo é matar o objeto para absorver seu poder. Objeto esse que para mim não é indiferente. As esculturas são carregadas de energia emocional que deposito ao me afeiçoar às obras. Cuido como quem cuida de um filho, o que se torna em alguns momentos até obsessivo. A relação que estabeço com esse ser inanimado se reflete em suas formas, que, muitas vezes, passam a lembrar bebês ou criaturas que pedem um afago. “Qual é mesmo a natureza daquilo que anima o que é animado?” (HARAWAY, 2019).

Crio outros corpos, estranhos, não-humanos, que beiram o grotesco e o fofo. A construção de um corpo alheio ao meu supre minhas necessidades mais internas de modificação/controla corporal e disforia de gênero. Ao depositar essa energia modificadora em outro corpo, canalizo as mudanças e desejos que se materializam e manifestam em suas próprias formas.

O cadáver escultórico (não mais corpo escultórico) se torna dismórfico, despedaçado, dilacerado. O objeto ina-



FIGURA 4
FRANCISCO DE GOYA (1746-1828)
Saturno devorando um filho,
 1819-1823
 Óleo s/reboco transladado à tela
 146 x 83 cm
 Fonte: © Madrid,
 Museo Nacional del Prado

nimado passa a ser um dos personagens da narrativa do vídeo e reflete a humanidade que deposita nele.

Coisas são feitas para falar – geralmente submetendo-as a uma violência adicional. O campo forense pode ser entendido como a tortura de objetos, os quais são esperados que digam tudo, assim como quando humanos são interrogados. Coisas com frequência tem de ser destruídas, dissolvidas em ácido, cortadas, ou desmanteladas com a demanda de que revelem a história completa. [...] Coisas condensam poder e violência. Assim como uma coisa acumula forças produtivas e desejos, ela também acumula destruição e decaimento. (STEYERL, 2010. p. 4)

Esse novo corpo que devora, que destrói, mas que também se afeiçoa e nina é um corpo mascarado, que acopla a nova casca de tecido em si, e, depois, numa tentativa quase inocente, tenta acoplar o corpo de barro com a boca, deparando-se com o impedimento da própria materialidade. A casca afeta seu funcionamento: a veste me tapa os olhos e tira a visão, o tecido grosso das luvas me impede o tato, a grossa máscara que cobre minha cabeça e tapa minhas orelhas diminui minha audição. Com os sentidos tapados, mergulho dentro de mim. Sinto que estou no fundo de um novo corpo que habito, com suas particularidades próprias.

Construir uma casca é perder a noção de onde começa você e onde começa o mundo, ou possivelmente ressignificá-la. A junção entre o eu e a roupa cria esse corpo híbrido, mascarado. Um corpo com novas possibilidades de acoplamentos. O devir-monstro, por sua construção, não é um conceito fechado, mas o vir-a-ser resultante de subjetividades construídas beirando a norma do não-humano. O monstro não possui a noção de gênero que é normativamente imposta aos humanos, o monstro é resultado híbrido de seus acoplamentos, é a profanação do sagrado. Lucio Agra (2010), citando Gil, nos traz a ideia de que o monstro é para além de humano: é o cruzamento perigoso entre a sua humanidade e o animalesco, o que o aproxima de um contato direto com a natureza e seus deuses. O monstro é a ponte entre o humano e o divino, onde os rituais são deixados de lado ou estão a tal ponto incorporados à sua natureza com-

portamental que esse desregramento cultural o concede acesso à sua espiritualidade de criatura de forma direta e espontânea. Unir-se à sua bestialidade mundana é, de uma certa forma, se tornar um com sua Essência, contrariando o homem-intelecto como máxima elevação a ser alcançada. Portanto, transmutar, transicionar ou virar criatura seriam formas de encontro com sua não-humanidade.

Esse é o universo da alteridade “o outro forma no intervalo que vai do Ego-homem ao animal e aos deuses”. Para Gil, o monstruoso é expressão desse limite antropológico, portanto referenciado pela cultura, no qual o outro, a diferença máxima, ganha tal configuração, pois nem pertence à bestialidade (código previsto da natureza) nem tampouco à condição humana (código previsto da cultura). O monstro, assinala, “não se situa *fora* do domínio humano: encontra-se no seu limite.” A monstruosidade é, nesse sentido, um sintoma da própria oposição natureza/cultura: “Uma aproximação excessiva entre a natureza e o homem resulta - nessa perspectiva antropológica - num desregramento da cultura, tal como o contato direto, sem mediações (rituais ou sacrificiais), entre os homens e os deuses”. Prossegue acrescentando: “Assim o monstro surge por aproximação do

FIGURA 5
MONIQUE HUERTA
Still da vídeo-performance
Eu, a casca e a coisa, 2021
Fonte: acervo pessoal.



que deve ser mantido à distância (divindade/homem; natureza/homem)”. O monstruoso, pois, representa a profanação do “sagrado”, a aproximação perigosa do homem à sua estrutura animal, o desafio à sua mais profunda espiritualidade. (GIL, 2006 apud AGRA, 2010, p. 24) Em todas estas vertentes, o que poderemos notar é que o monstro sempre desestabiliza a representação e a identidade em suas diversas formas de apresentação. Segundo José Gil, o monstro mostra mais do que tudo o que é visto, pois mostra o irreal verdadeiro. O transbordamento que ele veicula ultrapassa o conteúdo representado, e está para além de sua origem e de sua causa. O monstro é, ao mesmo tempo, absolutamente transparente e totalmente opaco. Quando o encaramos, nosso olhar fica paralisado e absorto em um fascínio sem fim. Ao exibir a sua deformidade, a sua anormalidade – que normalmente se esconde – o monstro oferece ao olhar a sua aberração para que todos a vejam. [...] Para Gil, o que fascina é que o interior do monstro se corporifica que e que não seja realmente um corpo porque não é dotado de alma. Mostrando o avesso de sua pele, é sua alma abortada que o monstro exhibe: seu corpo é o reverso de um corpo com alma. “Ao revelar o que deve permanecer oculto, o corpo monstruoso subverte a mais sagrada das relações entre a alma e o corpo: a alma revelada deixa de ser uma alma, torna-se, no sentido próprio, o reverso do corpo, um outro corpo, mas amorfo e horrível, um não-corpo (GIL, 2006 apud PEIXOTO, 2008).

Cohen (2000) afirma que o monstro nasce nas *encruzilhadas metafóricas*, como a corporificação de um certo momento cultural, de uma época, de um sentimento, de um lugar. O corpo pertence e reflete também o lugar que habita, a forma como se relaciona, aquilo que o transpassa, que o fere, que o sangra. Ficcionalizar uma fantasia, um fetiche, ou apenas deixar com que algum lugar do subjetivo tome corpo e forma: coisificar o desejo.

O corpo do monstro incorpora — de modo bastante literal — medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica ou incendiária), dando-lhes uma vida e uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura. Um

constructo e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido: o *monstrum* é, etimologicamente, “aquele que revela”, “aquele que adverte”, um glifo em busca de um hierofante. Como uma letra na página, o monstro significa algo diferente dele: é sempre um deslocamento; ele habita, sempre, o intervalo entre o momento da convulsão que o criou e o momento no qual ele é recebido — para nascer outra vez. (COHEN, 2000. p. 27)

Meus filhos de barro são minhas extensões corporais. É onde junto meu corpo com outro, hibridizando suas formas numa tentativa de vida. Ao devorá-lo, assumo a liberdade de destruir aquilo que criei. Eu também sou a coisa. Talvez essa performance seja sobre criação, sobre vida e sobre morte. Sobre um ciclo que não possui realmente um final, mas que se repete incansavelmente.

O monstro é para além de humano, mas ao mesmo tempo carrega sua humanidade quase escancarada. Por essa ironia, habitar simultaneamente lugares tão animais pode causar um choque. Na vídeo-performance, o flerte entre o humano e o monstro está para além de meu corpo, mas também para o corpo de barro que devoro. A etimologia da palavra humano vem de *humus*, termo em latim que significa *chão, terra*. Essa ligação etimológica baseia-se no constructo de que o ser humano é um ser terreno, por oposição fundamental ao ser divino, aos deuses. Comer a terra, destruir, portanto, o humano terreno, seria uma metáfora para a transmutação do devir-monstro. Ao me alimentar do bebê de barro, figura à qual concedo humanidade, me distancio-me da minha própria e me aproximo de algo para além disso. Degluto, assim, constructos que me fazem habitar binarismos e cerceamentos do meu corpo terreno e emaranhado pelo sistema, caminhando a pequenas mordidas para o monstro, ou o quase sagrado.

Devorar. O ímpeto da destruição é também apenas uma tentativa de me conectar com essa coisa. De transferir a energia vital que ela possui de volta para mim. Sinto sua vida, sinto sua morte. Esgoto esse ser, essa coisa. Torno-me um corpo deglutinante.

Há de se pensar em extensões corporais, novos estados e sentires que se apropriem das próprias construções materiais para clamar

espaço, em biomecanismos de alteração e sabotagem, mecanismos sofisticados de ocupação e até mesmo a utilização de magia. Tendo como rasgados os mecanismos que separam a *coisa* do *ser*, parafraseio Preciado (2020): “Prefiro minha nova condição de monstro à de homem ou mulher, porque essa condição é como um pé que avança no vazio, apontando o caminho para outro mundo.”

Os caminhos do devir-monstro apontam para uma confusão de fronteiras, um território de ambiguidade e marginalização da lógica. A natureza do monstro é híbrida, nascedoura de subjetividades, angústias e fantasias que assombam o indivíduo. Cohen diz que o monstro é o arauto da crise de categorias, que surge em tempos angustiados e de crises.

Essa recusa a fazer parte da “ordem classificatória das coisas” vale para os monstros em geral: eles são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática. E, assim, o monstro é perigoso, uma forma — suspensa entre formas — que ameaça explodir toda e qualquer distinção. Por sua limiaridade ontológica, o monstro aparece, de forma notável, em épocas de crise, como uma espécie de terceiro termo que problematiza o choque entre extremos — como “aquilo que questiona o pensamento binário e introduz uma crise” (GARBER, 1991, p. 11). Este poder para se esquivar e para solapar tem corrido pelo sangue do monstro desde a época clássica, quando, a despeito de todas as tentativas de Aristóteles (e, mais tarde, Plínio, Agostinho e Isidoro) para incorporar as classes monstruosas a um sistema epistemológico coerente, o monstro sempre escapou para retornar à sua habitação às margens do mundo (que, mais do que um *locus* geográfico, é um *locus* puramente conceitual). (COHEN, 2000, p. 30)

O OBJETO COMO CRIATURA

*Todas as coisas estão cheias de deuses.*⁵

Interessam-me o corpo e me interessa o objeto. A mim interessa pensar em outros corpos, mesmo e principalmente os inanimados como *agentes* ou *actantes*, que possuem funções e desencadeiam reações, na mesma intensidade do que os que possuem vida.

O termo é de Bruno Latour: um actante é fonte da ação, que pode ser tanto humana quanto não-humana; é aquele/aquilo que possui eficácia, pode fazer coisas, têm coerência suficiente para fazer a diferença, produzir efeitos, alterar o curso de eventos. É “qualquer entidade que modifica outra entidade em um sistema”, algo cuja “competência é deduzida pela (sua) performance”, ao invés de postular antes da ação. Alguns actantes são melhor descritos como protoactantes, pois suas performances ou energias são muito pequenas ou muito rápidas para serem “coisas”. (BENNETT, 2009, p. 8)

Ao olhar para tudo aquilo que é inanimado como privado de vitalidade, assume-se que aquilo ou aquele é impossibilitado de sustentar fluxos energéticos. No entanto, cercamo-nos de objetos e nos afeiçoamos a eles, depositamos energia emocional, queremos consumi-los. No vídeo, aproprio-me do objeto/corpo de maneira voraz, com o desejo de consumi-lo, regenerá-lo em sua destruição. O que pode um corpo?

Vivemos em uma sociedade que venera o consumo, que precisa se apropriar desses fluxos de uma maneira voraz, e da mesma forma descartá-los, cegos pela não-percepção. Somente em nossa infância somos capazes de reconhecer o corpo inanimado em sua dignidade plena. A brincadeira para a criança não é um ato de fingir, mas de *ser* e *existir*. A criança, quando simula que é um tigre, ou quando imagina que a pedra é um coelho, não está fingindo que o é, mas *sendo*, dentro de seu transe. Ao brincar, damos *vida* e acordamos tudo aquilo que nos cerca.

5

A frase é atribuída ao filósofo antigo Tales de Mileto, porém, o conhecimento escrito que tem-se se tem a respeito de suas obras é somente a partir de escritos de Aristóteles e Hesíodo.

O espírito dorme na pedra / sonha no vegetal / agita-se no animal / e desperta no homem.⁶

Na primeira infância, Winnicott (1971) defende o termo *objeto transicional* para descrever o objeto ou brinquedo que a criança escolhe como seu favorito para ajudá-la na transição do desmame, um dos primeiros traumas da psique, e o primeiro contato com a individualização. Esse objeto, inconscientemente, ajuda a criança a começar a entender que é um indivíduo separado da mãe. A criança se apega emocionalmente ao objeto, que muitas vezes é mal tratado e muitas vezes amado profundamente. A primeira noção de indivíduo no mundo, então, se dá por meio dessa interação de nosso corpo humano na infância com o corpo inanimado. A partir de tais reflexões, minhas obras se desenvolveram através do pensamento do corpo escultórico como *ser*, e do corpo em um constante estado de devir.

Escrevendo sobre os surrealistas, Walter Benjamin enfatiza a liberação da força dentro das coisas. Na mercantilização do fetiche, impulsos materiais se cruzam com o afeto e o desejo, e Benjamin fantasia sobre acionar essas forças comprimidas, para despertar o “coletivo adormecido do sonho repleto de sonhos de produção capitalística” para explorar essas forças. Ele também acha que as coisas podem falar umas com as outras por meio dessas forças. A ideia de participação de Benjamin - uma visão parcialmente subversiva do primitivismo do início do século XX - afirma que é possível juntar-se a esta sinfonia da matéria. Para ele, objetos modestos e até abjetos são hieróglifos em cujo prisma escuro as relações sociais se encontram congeladas e em fragmentos. Eles são entendidos como nós, nos quais as tensões de um momento histórico se materializam em um lampejo de consciência ou se transformam grotescamente no fetiche da mercadoria. Nessa perspectiva, uma coisa nunca é apenas um objeto, mas um fóssil no qual uma constelação de forças está petrificada. As coisas nunca são apenas objetos inertes,

6

Há divergências acerca da autoria da frase, que embora muitas vezes seja atribuída a Léon Denis, é por outros considerada um dizer popular de origem hindu.

itens passivos ou cascas sem vida, mas consistem em tensões, forças, poderes ocultos, todos sendo constantemente trocados. Embora essa opinião beira o pensamento mágico, segundo o qual as coisas são investidas de poderes sobrenaturais, também é uma abordagem materialista clássica. Porque a mercadoria também é entendida não como um simples objeto, mas como uma condensação de forças sociais. De uma perspectiva ligeiramente diferente, os membros da vanguarda soviética também tentaram desenvolver relações alternativas com as coisas. Em seu texto “Cotidiano e a cultura das coisas”, Boris Arvatov afirma que o objeto deve ser libertado da escravidão de sua condição de mercadoria capitalista. As coisas não devem mais permanecer passivas, não criativas e mortas, mas devem ser livres para participar ativamente da transformação da realidade cotidiana. “Ao imaginar um objeto que é animado de forma diferente do fetiche da mercadoria. Arvatov tenta devolver uma espécie de agência social ao fetiche. ” Na mesma linha, Aleksandr Rodchenko pede que as coisas se tornem camaradas e iguais. Ao liberar a energia armazenada nelas, as coisas se tornam colegas de trabalho, potencialmente amigas, até mesmo amantes. (STEYERL, 2010, p. 5)

O objeto, a coisa, o corpo, o monstro, são sempre agentes canalizadores de forças, partindo de uma visão em que o terreno não é oposto ao sagrado. O objeto, em alguns contextos, pode agir como criatura. O objeto canaliza, abriga sua força vital, dispersa. Não se trata especificamente de uma antropomorfização da coisa, pois a coisa não é humana. O devir-monstro ultrapassa o conceito de humano. Ele é aquilo que não cabe, que morre, que se regenera.

Não o homem como rei da criação, mas antes como aquele que é tocado pela vida profunda de todas as formas ou de todos os gêneros, que é o encarregado das estrelas e até dos animais, que não para de ligar uma máquina-órgão em uma máquina energia, uma árvore no seu corpo, um seio na boca, o sol no cu: o eterno encarregado das máquinas do universo. Este é o segundo sentido do processo; homem e natureza não são como

dois termos postos um em face do outro, mesmo se tomados numa relação de causalção, de compreensão ou de expressão (causa-efeito, sujeito-objeto, etc.), mas são uma só e mesma realidade essencial do produtor e do produto. A produção como processo excede todas as categorias ideais e forma um ciclo ao qual o desejo se relaciona como princípio imanente. (DELEUZE; GUATTARI, 1972, p. 15)

CONCLUSÃO

Em uma performance quase antropofágica, brinco de matar minha criação. Com a boca, devoro meu bebê de barro, absorvo sua força, coisifico meu desejo, caminho para o além do meu corpo.

Através da experimentação performática em *Eu, a casca e a coisa*, passo a elaborar meus desejos como rituais fundamentais para a construção da poética. O que se encontra neste artigo vai além de referenciais teóricos: são teceduras provenientes de processos artísticos. Esmiuçar subjetividades é tarefa que somente a arte em seu estado de transe pode proporcionar. Utilizo com frequência a palavra devir, como um estado de constante locomoção do ser, como quem quer dizer que é possível caminhar e ocupar novos lugares, querer, experiências e desejos em seus mais profundos estados. É preciso existir até que as coisas tornem-se seres e humanos tornem-se criaturas. Abraçar o não-humano, o devir-monstro, como possibilidade de realidade aqui é o princípio para aceitar a criação de novas formas de experienciar o mundo e o corpo.

REFERÊNCIAS

AGRA, Lucio. **Monstrutivismo**: reta e curva da vanguarda, São Paulo. Editora Perspectiva, 2010.

ÁVILA, Mayna Yaçanã Borges de; FERLA, Alcindo Antônio. O que pode o corpo? Corpografias de resistência. **Interface – Comunicação, Saúde, Educação**, v. 21, n. 62, p. 731-748, set. 2017. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/icse/a/KRkKq8SkP5GWJS-Gzyc3Tvbw/?lang=pt>> . Acesso em: 13 nov. 2020.

BENNETT, Jane. **Vibrant Matters**: a political ecology of things. Duke University Press, 2009.

COHEN, Jeffrey. **Pedagogia dos Monstros**: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Espinoza e o problema da expressão**. São Paulo: Editora 34, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**, São Paulo: Editora 34, 2010.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. São Paulo: Editora Paz & Terra, 2014.

HARAWAY, Donna. “**A cyborg manifesto**: science, technology and socialist-feminism in the late twentieth century”. In:_____. **Simians, cyborgs and women**: the reinvention of nature. Londres: Free Association Books, 1991.

MOMBAÇA, Jota. Curso “Perspectivas Mestiças” aborda o corpo terceiro-mundista em São Paulo. Entrevista concedida a Vinicius Siqueira. **Colunas Tortas**. Disponível em: <<https://colunastortas.com.br/curso-perspectivas-mesticas-aborda-o-corpo-terceiro-mundista-em-sao-paulo/>> . Acesso em 30 nov. 2020.

PEIXOTO JÚNIOR, Carlos Augusto. Sobre corpos e monstros: algumas reflexões contemporâneas a partir da filosofia da diferença. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 15, n. 1, p. 179-187, jan./mar. 2010. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/pe/v15n1/a19v15n1.pdf>> . Acesso em 24 nov. 2020.

PEIXOTO JÚNIOR, Carlos Augusto. O corpo e o Devir-Monstro. **Lugar Comum – Estudos de Mídia, Cultura e Democracia**. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Laboratório Território e Comunicação – LABTeC/ESS/UFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ, n. 25-26, p. 245-256, mai-dez 2008. Disponível em: <http://uninomade.net/wp-content/files_mf/1108101211120%20corpo%20e%20o%20devir-monstro%20-%20Carlos%20Augusto%20Peixoto%20Junior.pdf> . Acesso em 20 nov. 2020.

PRECIADO, Paulo. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo: N1 Edições, 2015.

PRECIADO, Paul B. **Eu sou o monstro que vos fala**. 2020. A Palavra Solta. Disponível em: <<https://www.revistaapalavrasolta.com/post/eu-sou-o-monstro-que-vos-fala>>. Acesso em: 19 ago. 2021.

STEYERL, Hito. A Thing Like You And Me. , **e-flux Journal**, n. 15, abr. 2010. Disponível em <http://worker01.e-flux.com/pdf/article_134.pdf>. Acesso em 28 nov. 2020.

WINNICOTT, Donald Woods. **O brincar e a realidade**. São Paulo: Editora Ubu, 2019

A ERA PÓS-PORNÔ

Os
corpos livres

THALIA VIELMO BIANCHINI

Psicóloga, pós-graduanda em
neuropsicopedagogia clínica e institucional
- UNINTER, pesquisadora na área de gênero,
sexualidade, raça e educação.

RESUMO

ESTETRABALHO tem o intuito de abordar a temática do pós-pornô a partir da pesquisa bibliográfica, propondo, com isso, discorrer sobre obras já publicadas, buscando refletir para além daquilo que já conhecemos do cinema pornô. Com foco nas relações de poder que se estabelecem no âmbito das sexualidades não-normativas, aquelas que estão à margem da hetero cisnormatividade. Para isso, o texto se constitui a partir de vertentes pós-estruturalistas, que procuram justamente rejeitar e superar ideais fixos como os de gênero, que serão discutidos no presente artigo.

PALAVRAS-CHAVE

Sexualidade; Pós-pornô; Corpos.

ABSTRACT

THIS WORK intends to approach the theme of post-porn from the bibliographical research, proposing, with that, to talk about works already published, seeking to reflect beyond what we already know about porn cinema. Focusing on power relations that are established in the scope of non-normative sexualities, those that are outside hetero cisnormativity. For that, the text is constituted from post-structuralist strands, which seeks precisely to reject and overcome fixed ideals such as those of gender that will be discussed in this article.

KEYWORDS

Sexuality; Post-porn; Bodies.

INTRODUÇÃO

A PORNOGRAFIA vem se tornando foco de estudos de diversas áreas do conhecimento, sendo construídas múltiplas críticas acerca do seu percurso histórico e suas produções, as quais, além de objetificarem mulheres, trazem também modos coercitivos de práticas sexuais. Essas práticas são heranças das sociedades disciplinares e de controle – assunto que Michel Foucault já havia estudado em diversas de suas obras –, as quais, a partir de suas imposições e ordenamentos, trancaram-nos em uma lógica homogeneizante onde as práticas e condutas devem obedecer a uma norma ou lei. Não se trata de excluir a função de comunicação e ensino dada à imagem, estigmatizada pela expressão Bíblia dos iletrados (repetida exaustivamente na literatura), mas, como bem afirma Baschet, renunciar à facilidade dessa definição, compreendendo-a no seu contexto, e considerando a expansão de um “campo imenso e bastante complexo à reflexão sobre as funções das imagens” (BASCHET, 2006, p.2).

Assim sendo, em conformidade com Nunes (2014), a pornografia consiste em uma reprodução de fantasias sexuais que são veladas pelo campo social, e é fabricada e moldada conforme a cultura em que está inserida. Desse modo, os filmes pornográficos, introduzidos no cotidiano, ao mesmo tempo que questionam os valores sociais, também os afirmam.

Na cultura ocidental a qual pertencemos, afirma Galt (2015) que o cinema comercial vai privilegiar um certo padrão do que é belo para a produção de um tipo de prazer visual, construindo corpos desejáveis e jovens a serem postos em cena. Discorrendo sobre a criação do prazer visual, Loponte (2002) trata sobre a pedagogia do feminino. A pedagogia afirmada por Loponte, naturaliza o corpo feminino como contemplação, criando em torno deste, um visual particular como uma única verdade, padronizando o que é belo (LOPONTE, 2002). O veículo de propaganda transforma o corpo da mulher em um produto a ser modelado pela via do capitalismo, onde Frizzera e Pazó (2017) reconhecem que, é a partir da propaganda, que está vinculado todo o aparato social tecnológico. Isso resulta em um imaginário coletivo, e, assim, essa imagem modulada a partir da mídia é uma imagem a ser comprada.

Dessa maneira, o pós-pornô nasce como uma prática transgressiva de corpos, gêneros e sexualidades que desviam e resistem àqueles padrões que foram estipulados e produzidos pelas vias do capitalismo e reproduzidos dentro do pornô *mainstream* como forma dominante de prazer visual, padrões estes que seguem uma regra geral do se tornar igual, ou seja, tornar-se o espelho da sociedade *eurobrancofalocisheterocêntrica*. É a partir de suas próprias experiências, ficções, autobiografias, ou seja, a partir da sua própria experiência, que busca-se busca essa ruptura com os códigos hegemônicos da pornografia tradicional, criando um tipo de arte que transcende o gozo e performa para além das sexualidades dissidentes. Criam-se, também, críticas teórico-políticas que servem para olharmos para as sexualidades de modo, não tão arcaico, para que possamos identificar todas as relações de poder que se estabelecem não só no âmbito público, mas também no privado, no mais íntimo.

A partir dessas considerações sobre a pornografia tradicional, vinculada aos meios de comunicação e criada a partir de uma imagem de objetificação e normalização das sexualidades ligadas a um ideal, vemos aparecer uma nova proposta de viver a sexualidade no meio midiático, que será exposta neste trabalho a partir da pesquisa bibliográfica, a qual propõe analisar, interpretar e sintetizar trabalhos que já foram publicados contando com revistas, artigos, resumos, livros, ou seja, todo o material de apoio disponível à pesquisa sobre determinado assunto, que neste trabalho é a pós-pornografia como resistência teórico-política, liberdade e visibilidade dos gêneros e corpos não-padro-nizados.

PÓS-PORNOGRAFIA COMO UMA NOVA FORMA DE VIVER A SEXUALIDADE

A pós-pornografia como conhecemos, destaca Sarmet (2014), foi construída e definida a partir de discursos de liberdade e censura relacionados com os processos formadores da própria modernidade. A autora caracteriza o pós-pornô como movimento político-artístico, focado nas corporeidades não-normativas, as quais abrangem todas aquelas sexualidades rejeitadas pelo pornô *mainstream*, ou usadas como sexualidades marginalizadas onde os personagens e os atores fogem daquela con-

templação do belo, criado pela pedagogia do feminino. São as pessoas trans, os travestis, as pessoas portadoras de deficiência, são as hermafroditas, são as gordas, enfim, todos aqueles personagens sobre os quais o capitalismo e o pornô *mainstream* investem contra seus desejos e sobre a valorização de seus corpos. Pereira (2008) ressalta que a pós-pornografia é uma ruptura dos códigos sexuais tradicionais e que propõe uma inversão de papéis, onde diretoras e atrizes funcionam como agentes da produção sexual. Souza (2017) explica que a ideia principal do movimento pós-pornô é a de performatividade do corpo e sexo. Ainda segundo o autor, se no pornô *mainstream* os corpos são preparados para reproduzirem cenas que estejam de acordo com as regras-padrão de beleza e corpo, ou seja, daquele corpo magro, firme, depilado, sem estrias, sem celulites, branco e cis, o qual o capitalismo molda a sua dominância, no pós-pornô essas práticas sexuais procuram fugir dessa regra.

Segundo Sarmet (2014), o conceito de pós-pornô foi criado na década de 1980, nos Estados Unidos, pelo crescimento de artistas e ativistas que estavam localizados ao redor do mundo. A pós-pornografia é difícil de ser definida por ser um assunto muito recente, suas obras e performances têm o objetivo de desconstruir a pornografia vigente, esta que cria e representa nas suas telas tudo aquilo que a sociedade branca cisheteronormativa moldava a seus respectivos desejos, criando um duplo, um espelho, representado na esfera mais íntima da vida privada. A pós-pornografia, representa, deste modo, os corpos, gêneros, práticas sexuais marginalizadas e também os discursos tradicionais da pornografia, estes que ditam o que é aceito socialmente como a prática sexual, isto é, a heteronormatividade como base integrante tanto do pensamento quanto do comportamento sexual. A expressão pós-pornô foi cunhada, conforme Freitas (2016), pelo artista Wink Van Kempen, para se referir ao conjunto de fotografias explícitas, mostrando órgãos genitais, mas não com o objetivo de causar excitação, e sim um aspecto periódico e crítico. De acordo com Souza (2017), a década de 1980 foi marcante para os descentramentos dos sujeitos, inclusive dentro do próprio feminismo, o qual adotava discursos hegemônicos, que viam a mulher como sujeito universal, ignorando mulheres que se encontravam à margem do gênero, sexualidade, raça e etnia.

O conceito de pós-pornografia, nascido dentro do pensamento feminista, foi usado como uma crítica à indústria pornográfica, a qual reproduz em seus filmes as condutas de uma sociedade machista na qual a mulher é tratada como objeto de satisfação sexual para e pelos homens. O pós-pornô é um meio de empoderamento da mulher, pensando o sexo como um ato político e performático, descobrindo outras formas de prazer para além daquelas apresentadas pela pornografia tradicional (SOUZA, 2017).

No âmbito de vertentes feministas antipornografia, surgiram movimentos, nos quais, como discorrem Freitas & Leite (2016), as feministas que se encontravam nessa vertente, argumentavam que a pornografia era um modo de oprimir as mulheres. As feministas anti-pornografias eram oriundas da segunda onda do feminismo, a qual realizou uma grande problematização e politização da vida social, discorrendo sobre as noções de família, sexualidade e sujeição à vida doméstica. Por outro lado, havia outro grupo, do qual faziam parte as feministas liberais anti-censura que defendiam a ideia de que a mulher possuía a liberdade de buscar os seus prazeres sexuais como bem entendesse, inclusive através da pornografia (FREITAS & LEITE, 2016).

Destacamos Annie Sprinkle (Filadélfia/Pensilvânia, 1954) artista e sexóloga estadunidense, considerada como principal precursora do movimento, que, em um de seus shows, apresenta sua performance conhecida como *Anúncio público de uma cérvix*, na qual ela convida o público para explorar o interior de sua vagina com um aparelho ginecológico (SILVA, 2020). Sobre a outra performance intitulada como *Post-Porn Modernist* (1989), “ela relatava e explorava sua evolução sexual, contava sobre sua carreira como atriz pornô, como prostituta, como *stripper*, como dominatrix e, por fim, como produtora, roteirista e diretora de seus próprios filmes” (MACEDO & NOGUEIRA, 2015, pg. 5).

Sarmet (2014) caracteriza o pós-pornô como uma forma de redefinir os imaginários sexo - políticos vigentes, usando os corpos, as sexualidades e identidades historicamente marginalizadas, como representação desses deslocamentos estéticos que foram criados pela indústria pornográfica tradicional, sendo que tais obras e discursos servem para refletir acerca dos limites entre corpo e máquina.

Conforme Freitas & Leites (2016), no início do século XXI diferencia-se os pós-pornôs do pornô para mulheres; o primeiro passa a ter engajamento político alinhado à teoria *queer*, que busca uma forma de contestação política frente à normatização dos corpos do pornô tradicional. Nessa perspectiva, o pós-pornô é transpassado por diversas abordagens da maquinaria sexual, diversas manifestações da sexualidade, que podem, na maioria das vezes, ser expressas através de performances urbanas ou curtas-metragens; e o pornô para mulheres ou pornô feminista, centrado na produção de prazeres, que contém aspectos relacionados a desempenhos de papéis sexuais, ou seja, segue a mesma lógica do pornô *mainstream* sendo criado para o prazer das mulheres, porém ainda reproduzindo padrões de beleza, papéis sexuais, fantasias, pela mesma racionalidade dominante que encontramos na pornografia tradicional. (FREITAS & LEITE, 2016).

Em conformidade com Freitas, Leites & Silva (2016), o pós-pornô ganhou uma enorme visibilidade no início deste século. Isso devido às performances teatrais invadindo as ruas e as instituições de Barcelona, através do principal grupo do país que produz pós-pornografia chamado *Post-Op*, que surgiu em uma maratona pós-pornô realizada em 2003, na mesma cidade – o nome se refere ao estágio em que pessoas transgêneros se encontram depois da cirurgia de redesignação sexual. O coletivo propõe discutir e problematizar os gêneros e as sexualidades em lugares públicos e privados, fazendo uma crítica aos discursos normativos. Ainda segundo os autores, esse coletivo conta com algumas características da pós-pornografia *Post-Op* que são:

Prática da desconstrução do gênero como algo fixo; variação dos espaços, públicos e privados, de expressão da sexualidade; estímulo e produção de zonas corporais que foram “esquecidas” em prol da sexualidade centralizada nas regiões genitais; o uso de dildos, não como aparelhos que viriam a preencher uma falta, mas como objetos ressignificáveis por excelência na produção de novos desejos. (FREITAS, LEITES & SILVA, 2016, p. 7).

A ideia central do grupo é, conforme explica Freitas, Leites & Silva (2016), produzir sexualidades artísticas visando a prática sexual como alavanca micropolítica: o grupo não tem o objetivo

de produzir gênero pornográfico, nem ser uma nova categoria pornográfica. De acordo com Moreira de Oliveira (2013,) o termo *post-op* é usado pelos médicos para nomear os corpos das pessoas transgênero que passaram por cirurgias recentes. O grupo usou esse termo por acreditar que as pessoas são construídas e constituídas por tecnologias de caráter definitivo, como de gênero, raça, sexo e classe social.

RESISTÊNCIA E MOVIMENTO POLÍTICO ATRAVÉS DA PERFORMANCE PÓS-PORNOGRÁFICA

O pós-pornô, como já caracterizado na seção anterior, é uma produção anti-pornografia de caráter político e artístico que busca transgredir as normas sociais de identidades e práticas sexuais preexistentes em um cenário construído a partir de estruturas específicas como as de raça, classe e gênero. Partindo dessa premissa e em concordância com Louro (2000), toda cultura a que somos expostos, marca nossos corpos e os modela a partir de ideais e dispositivos fixos de sexualidade, os quais são aprendidos e construídos ao longo de toda a nossa existência. Aceita-se, desse modo, que a sexualidade é um fenômeno natural da humanidade, sendo tratada com caráter universal (LOURO, 2000).

Michel Foucault, filósofo francês, compreende a sexualidade à luz da lei, em *História da sexualidade 1: A vontade de saber* (1999), discorrendo sobre o dispositivo da sexualidade, este que transforma o sexo em discurso e busca incessantemente a sua verdade que vai dizer a verdade sobre o indivíduo. No ocidente, esses discursos penetram as camadas mais individuais dos sujeitos de modo a, a partir deste ponto, sabermos quem somos para transformar toda a prática da sexualidade e do sexo em uma norma regida como lei. O poder sobre o sexo, na narrativa do autor, seguiria as engrenagens reproduzidas pela lei, interdição e pela censura, as quais faziam o jogo entre lícito e ilícito, transgressão e castigo; aqui, o sujeito “é constituído como sujeito, – , - que é sujeitado -- é aquele que obedece” (FOUCAULT, 1999, p. 82).

Judith Butler (2000), ao encontro da perspectiva foucaultiana, coloca que a categoria do sexo é uma norma regulatória que vai além da materialidade, onde se produz o discurso e também as relações de poder no sentido de demarcar, fazer circular e dife-

reenciar. A norma regulatória do sexo impõe a materialidade não sendo resultado desta, e, desse modo, o sexo se traduz como construção social, pois, por mais que existam as normas que governam os corpos, estes nunca se conformam com tais maneiras enraizadas e imposição materializada. Na verdade, é a partir da lei regulatória do sexo que nascem as potencialidades, as instabilidades e as rematerializações, as quais se voltam contra a própria lei regulatória do sexo (BUTLER, 2000).

Partindo do princípio exposto acima, em *Os anormais* (2001), Foucault apresenta a arqueologia da anomalia que conta com três tipos de indivíduos: o monstro que contradiz a lei através de sua própria existência, sendo ele originado da própria natureza e ao mesmo tempo contra a natureza; o indivíduo a ser corrigido originado a partir do seio familiar, que está no jogo entre os sistemas de apoio (família, escola, oficina, rua, bairro, igreja), e o que o define é o incorrigível, pois ele resiste a todas aquelas técnicas educacionais das instituições que o rodeiam; e o masturbador, que se origina de um espaço muito mais estreito, é a cama, o quarto, os médicos, a família em torno de seu corpo, e a sua prática [masturbação] é aquela que fica em segredo, a qual todos praticam, mas ninguém fala nada sobre..

É a partir desses três indivíduos que busca-se partir para o entendimento de como a pós-pornografia se configura como uma ferramenta de resistência, tanto à normalidade, quanto à lei que rege os prazeres, desejos e práticas sexuais. Se antes, de acordo com Foucault (2001), a monstruosidade era caracterizada como sendo contra a natureza devido às suas imperfeições, deslizos, esquisitices, agora é devido ao desejo que ela ascende no corpo de quem habita, o que se transforma em condutas criminosas. O autor exemplifica a partir do caso de Anne Grandjean, hermafrodita que expressa seus desejos homossexuais considerados perversos, ou seja, acaba saindo da esfera da natureza (hermafrodita) para a do comportamento (expressão de desejos). Anne Grandjean, de acordo com Costa (2015), foi condenada por sentir atração por pessoas do sexo feminino, então começou a se vestir de maneira masculina, mudou-se para Lyon e casou-se com uma mulher. A partir de uma denúncia, foi levada a um cirurgião, o qual concluiu que a mesma era mulher, e foi condenada por ser profanadora do sacramento do matrimônio. (COSTA, 2015).

É nessa normalidade regida por uma lei que a pós-pornografia vai intervir. Borges (2011) demonstra que o pós-pornô é uma transformação da sexualidade que busca reivindicar o corpo como experiência, e não como propriedade. Libertá-lo dessas amarras às quais o corpo foi e é submetido, é “Reinventar o desejo e o prazer. Reinventar o corpo. Talvez seja essa a utopia do pós-pornô, o corpo livre!” (BORGES, 2011, p. 3). A autora caracteriza o pós-pornô da seguinte forma:

É uma revolução micropolítica, absolutamente estética que tem por objetivo mudar a visão sobre a história do corpo. O estilo literário do movimento pós-pornô tensiona esse espaço íntimo com uma honestidade angustiante, já que não aponta a grande saída, mas fica remexendo os micropontos, dissecando-os, produzindo pensamento sobre a cena mais cotidiana e tida como dada, como as fantasias sexuais de penetração ou cenas que provocam a masturbação, o sentimento de culpa por se ter tendências dominadoras ou submissas no sexo, adicção a hormônios sexuais, relação afetiva com o dildo, ou ainda prostituição, estupro, rape/revenge (vingança de estupro), etc. O desejo sexual é o ninho da religião. É nessa espacialidade íntima que a neurose, a culpa, o sofrimento são germinados. O pós-pornô tenta arejar esses espaços para que sejam fortalecidos com outra ética, com menos sofrimento aos gêneros não padronizados (BORGES, 2011, p. 3).

É a partir desse corpo marginalizado, monstruoso ou anormal que a pós-pornografia vai se produzir, segundo Macedo & Abreu-Nogueira (2015) não apenas como movimento artístico e político, mas também um *em movimento* que está sempre buscando um modo de desestabilização do discurso pornográfico vigente, sendo característica principal do movimento essa subversão através das modificações de enunciação. Se antes o termo *queer* era usado pelos considerados *normais* para se referir àqueles que escapavam à heteronormatividade, o termo foi adotado pelos *anormais* como modo de transgredir aqueles corpos, discursos e prazeres que eram adotados como práticas dominantes que buscam responder “à lógica de dualidade contida nas diferenciações entre desejável/indesejável, homem/mulher,

masculino/feminino, pênis/vagina, heterossexual/homossexual” (MACEDO & ABREU-NOGUEIRA, 2015, p. 5).

De acordo com Nunes, Seffner, Méndez (2019), a pós-pornografia como ocupante de espaços heterogêneos é germinadora de diversos âmbitos, sejam eles literários, performáticos- artísticos, ações na rua e audiovisuais. Busca criar um devir experimentador, o qual reapropria-se dessas artes e causa uma subversão quando as mesmas são ligadas à pornografia tradicional, ou seja, retirando o homem cis-heteronormativo branco da apropriação das filmagens e produções visuais de performances sexuais, abrindo mão da lucratividade em detrimento de reflexões teórico-políticas (NUNES, SEFFNER, MÉNDEZ, 2019).

Se na pornografia tradicional busca-se a construção da imagem do prazer visual, a qual, de acordo com Agamben (2007), passa a todo momento por uma transformação ficando dependente do olho de quem vê, onde a imagem a ser vista é elaborada a cada instante de acordo com o movimento e a presença daquele que a contempla,; na pós-pornografia, o objetivo é desnudar o corpo, é abaixar o véu, como retrata Agamben: “conhecendo a nudez, não se conhece um objeto, mas somente ausência de véus, somente uma possibilidade de conhecer” (p. 96, 2009). É conhecer o que está para além da normalidade dos corpos, é tensionar o desejo para transcender o gozo, é sair daquela suposta plenitude edênica, a qual Agamben (2009) entende como uma forma de deixar de lado a sua essência e, desse modo, faltar o saber,; o que pecado revela não é a falta nem o defeito, mas sim como falta a plenitude do ser.

É necessário que nos tornemos especiais, conceito adotado por Agamben (2007) para explicar o pecado na nossa cultura. A necessidade de personalizarmos algo é um sacrifício à especialidade; um ser especial é aquele que não se assemelha a nenhum, se assemelha a todos, se oferece ao uso comum, mas não se torna propriedade. É o indivíduo da pós-pornografia que boicota, que desvia, expropria e recria os corpos, práticas e desejos, formando um lugar de abertura onde os corpos se entendem e se experimentam, onde “cada hormônio engolido, é um código que se rompe” (NUNES; SEFFNER; MÉNDEZ, 2019, p. 111).

A partir dessas considerações é possível pensar a pós-pornografia como movimento político e transgressivo que busca sempre fugir e contradizer essa lei e o discurso do sexo enraizado em uma perspectiva de normalidade causadora de impotência, como nos revela Giorgio Agamben (2010) citando Deleuze, ao dizer que o poder de potência do homem se transforma em impotência na medida em que suas forças e seus exercícios são impedidos em nome de uma proibição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do exposto no presente texto, a pós-pornografia se traduz como um movimento de transgressão ao pornô *mainstream* e se propõe, não apenas a subverter normas de gênero e sexualidade, mas também marcadores de classe, etnia, raça, nacionalidade, entre outros. É um cinema *queer*, é estranho, é transgressivo, foge da norma e se apresenta como um ato político do desejo e prática sexual, desviando das redes de subordinação e normalização, expressando os modos de sexualidade considerados *anormais* e que são excluídos do pornô *mainstream*. Aqui, essas práticas são vistas como resistência, revolução, indo sempre além.

Além disso, a pós-pornografia se apodera da própria experiência do indivíduo enquanto produtor de desejo, ou seja, o desejo não é imposto a ele nem a ele moldado como acontece na pornografia tradicional, muito pelo contrário: é a partir de seu próprio corpo, imaginação e performance que a pós-pornografia torna os sujeitos livres de amarras regulatórias, fantasmas inconscientes e práticas colonizadas de viver a sexualidade. É alinhar a teoria da sexualidade juntamente com a crítica social feita aos meios de produção subjetiva que carecem de criação. Apoiando-me nos pensamentos de Michel Foucault (2003), o que quero dizer é que, talvez o ocidente não seja mais capaz de produzir prazer, mas define novas regras no jogo dos poderes e dos prazeres.

A presente pesquisa visou uma revisão de bibliografia sobre o conceito de pós-pornografia, discutindo sobre as relações de poder e dominação dos corpos, percebendo, assim, o caráter descentralizador das práticas. Refletindo sobre as diversas maneiras pelas quais somos marcados e modelados na cultura oci-

dental, por um padrão construído e produzido através de dispositivos fixos de gêneros e de lugares específicos onde o desejo se encontra. Buscar quebrar essas regras pré-estabelecidas entre desejo, lei e norma regulatória dos prazeres, é fundamental para obter-se uma maior liberdade no que diz respeito às práticas sexuais, para que o corpo não se torne uma propriedade a ser adquirida, mas que se estabeleça como um processo sempre em movimento e em constante transformação, ou seja, produzir a partir do que sou como uma livre política dos corpos.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Lisboa: Editora Relógio D'Água, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

SILVA, Beatriz Bianca Barbosa da. Olhar desviante: Os cinemas pornô e o desenvolvimento da pós-pornografia como linguagem alternativa. In: XIII ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA: HISTÓRIA E MÍDIAS: NARRATIVAS EM DISPUTAS, 13, 2020, Pernambuco. **Anais Eletrônico do XIII Encontro Estadual de História**. Pernambuco: Câmara Brasileira do Livro, 2020. Disponível em: <<https://cutt.ly/DIPXcMZ>>.

BORGES, Fabiane. Sobre o Movimento Pós-porno (pós-pornografia ou pornografia livre). **Revista Na Borda**, dez. 2011. Disponível em: <<https://cutt.ly/KIPNBei>>. Acesso em: 29 set. 2021

COSTA, Leonard Christy Souza. **Saussure**: entre o poder acadêmico e a saber científico. 2015. 272 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/158386>>. Acesso em: 29 set. 2021.

FOUCAULT, Michel. **Os Anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade: A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro:, Edições Graal, 2003.

FREITAS, Suelem Lopes de; LEITES, Bruno Bueno Pinto. Da pornografia à pós-pornografia: práticas contrassexuais no audiovisual. In: XVII CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL, 17., 2016, Curitiba. **Anais** [...]. Curitiba: Sem, 2016. p. 1-15. Disponível em: <<https://www.portalintercom.org.br/anais/>>

sul2016/resumos/R50-0471-1.pdf>. Acesso em: 29 set. 2021.
FREITAS, Suellem; LEITES, Bruno; SILVA, Alexandre Rocha da. Pós-pornografia e as Ressignificações do Sexo no Audiovisual. In: XXXIX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39., 2016, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: Sem, 2016. p. 1-14. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1889-1.pdf>>.

FREITAS, Suellem Lopes de. **Pós-pornografia**: a multiplicidade do corpo no audiovisual. 2016. 68 f. TCC (Graduação) - Curso de Comunicação Social - Habilitação Jornalismo, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/157294>. Acesso em: 29 set. 2021.

FRIZZERA, Mariana Paiva; PAZÓ, Cristina Grobério. Erotismo e beleza do corpo feminino objetificado: a publicidade de lingerie na construção das identidades das mulheres na história. In: XXIX SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - CONTRA OS PRECONCEITOS: HISTÓRIA E DEMOCRACIA, 29., 2017, Brasília. **Anais** [...]. Brasília: 2017. p. 1-16. Disponível em: <<https://cutt.ly/KISCCwk>>.

GALT, Rosalind. Lindo: teoria do cinema, estética e a história da imagem incômoda. **Revista EcoPós**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 3, p. 42-65, dez. 2015. Tradução de: Camila Vieira da Silva.. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/2762/2339>. Acesso em: 29 set. 2021.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. **Estudos Feministas**, v. 10, n. 2, p. 283-300, jul. 2002. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ref/a/ZDRh9p5xg7bZbCTGC6fS6c/?lang=pt>>. Acesso em: 29 set. 2021.

LOURO, Guacira. Lopes. (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

MACEDO, Camila; ABREU-NOGUEIRA, Juslaine. Pós-pornografia e a produção discursiva das sexualidades dissidentes: um estudo sobre a heteronormatividade nas representações de gênero. In: 6º SEMINÁRIO BRASILEIRO / 3º SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS CULTURAIS E EDUCAÇÃO: EDUCAÇÃO, TRANSGRESSÕES, NARCISISMO, 6 / 3., 2015, Canoas. **Anais** [...]. Canoas: 2015. p. 1-10. Disponível em: <<https://cutt.ly/dISBNZh>>. Acesso em: 20 set. 2021.

MOREIRA DE OLIVEIRA, Thiago Ranniery. Hardcore para um sonho: Poética e Política das performances pós-pornô. **Repertório**, Salvador, n. 20, p. 235-252., 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/8766>>.

NUNES, Ébano. O Cinema Obsceno em Conflito: a história diante das fontes de pornografia e erotismo. **Caderno do Tempo Presente**, Sergipe, n. 17, p.55-60, 2014. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/tempo/article/view/2984>>..

NUNES, Hariagi Borba; SEFFNER, Fernando; MÉNDEZ, Natalia Pietra. “O corpo histórico: meu dildo goza terrorismo” Pós-pornografia e pornoterrorismo na contemporaneidade - Uma análise de ruptura. **Aedos**, Porto Alegre, v. 11, n. 24, p. 103 - 126, 2019. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/aedos/article/view/92861>>.

PEREIRA, Pedro. Paulo Gomes. Corpo, sexo e subversão: reflexões sobre duas teóricas queer. **Interface -- Comunic., Saúde, Educ.**, v.12, n.26, p.499-512, jul./set. 2008. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/icse/a/mhS5Gmzs7PGdZy9SG-35vsCq/?format=pdf&lang=pt>>.

SARMET, Érica. Pós-pornô, dissidência sexual e a, situación cuir latino-americana: pontos de partida para o debate. In. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 1, maio-out. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/10175>>.

SOUZA, Daniel Nolasco de. **Cinema, sexo e homoerotismo: uma reflexão sobre o pós- pornô**. 2017. 52 f. Monografia (Especialização) -- Curso de Cinema e Audiovisual, Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017. Disponível em: <<https://app.uff.br/riuff/handle/1/5124>>.

UTOPIAS PERFORMÁTICAS, FUTUROS IMPOSSÍVEIS

Escritos
sobre atuais
perspectivas
da arte da
performance

THIGRESA ALMEIDA

É pessoa não binária, performer, professora, e+. Graduada em Comunicação das Artes do Corpo (PUC/SP), mestra em Comunicação Social (UERJ), atualmente é doutoranda do Programa em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA/UFF) - sob orientação de Ricardo Basbaum e Jorge Vasconcellos. Pesquisa as genealogias da arte da performance (as perfortografias) e as relações [im]possíveis com ações políticas, dissidências/dissonâncias de gênero/estéticas e implicações estético-políticas. Se interessa pela indisciplina - como crítica à normatividade. À prática da devoração, da fuga, incaptura... Suas ações - artísticas[políticas] - se dão a partir de objetos cortantes: lâminas, arames farpados, cacos e a palavra. Atualmente investiga ações como artista residente do SomaRumor. Colabora com os grupos de pesquisa: CAC (UERJ); Juvenália (ESPM); Práticas estético-políticas na arte contemporânea (UFF); e, Sistemas de revezamento plástico-sonoro-discursivo (UFF).

RESUMO

ESTE ARTIGO pretende um estudo sobre as atuais perspectivas da arte da performance, mais especificamente uma perspectiva de corpos dissidentes que tensionam os fazeres e os territórios da linguagem. Partindo da ideia de utopias, radicalidade, fracasso e ações estético-políticas, o texto propõe uma ampliação ao olhar para o caso de alguns artistas atuais e coletivos que acionam esses vetores da arte da performance. O texto está ancorado nas idéias do Coletivo 28 de Maio, Renato Cohen, Pedra Costa e José Esteban Muñoz.

PALAVRAS-CHAVE

Performance; Utopias; Dissidências; Gênero.

RESUMEN

ESTE ARTÍCULO pretende estudiar las perspectivas actuales del performance art, más específicamente una perspectiva de cuerpos disidentes que tensan los hechos y territorios del lenguaje. Partiendo de la idea de utopías, radicalismo, fracaso y acciones estético-políticas, el texto propone esta expansión mirando el caso de algunas artistas actuales y colectivas que desencadenan estos vectores del performance art. El texto está anclado en las ideas del Colectivo 28 de Maio, Renato Cohen, Pedra Costa y José Esteban Muñoz.

PALABRAS CLAVE

Performance; Utopias; Disidencias; Género.

INTRODUÇÃO

AARTE da performance, esse é o eixo de investigação deste texto. Refletir sobre questões que estão nos entremeios da linguagem, olhando e investigando verticalmente as suas dobras e desdobras desde uma perspectiva das dissidências de gênero – a partir da produção de artistas e coletivos, que, atualmente, desenvolvem as suas ações de forma substancial para fomentar a linguagem.

É evidente que a performance vem se estabelecendo, como uma linguagem que propõe reflexões atuais, políticas e estéticas sobre os momentos sociopolíticos pelos quais passamos. Também é evidente que a linguagem – que se desenvolveu desde os anos 1980, a partir das vanguardas, atravessou o *happening*, a *body art* (COHEN, 2011) – e a performance, sempre apresentaram novas formas de se estar no mundo, novas leituras dos mundos atuais por uma perspectiva política. Entende-se por essas novas formas: novas estéticas, novas dinâmicas organizações/sistemáticas, etc.

E é sobre os atravessamentos entre a linguagem da performance e as novas formas de se estar no mundo que quero me debruçar. Porém, não basta à performance apresentar essas novas formas de se estar no mundo. Seja por meio das ações que os corpos acionam – as artísticas que acionam performances, os performers –, a performance vem tangenciando e proporcionando reflexões sobre futuros impossíveis.

Tendo isso como dado, o artigo se desenvolve por questões que apresentam possibilidades, ou o que venho pensando enquanto impossibilidades, de se colocar no mundo de forma estética e política. Este artigo se apresenta em algumas frentes, tentando articular bibliografias que discutem os futuros, a performance, a ação de corpos dissidentes e dissidências estéticas. Tenta-se, de alguma forma, uma projeção do que podem vir a ser os debates da performance, ou o que a performance vem enunciando enquanto possibilidade/impossibilidade de futuro.

PERFORMANCE EM PERSPECTIVA

Fronteira, limite, liminaridade, borda, fissura, e, impreterivelmente, radicalidade. Não saberia qual dessas palavras, a meu ver,

delimitariam melhor os limites da linguagem e da arte da performance. Talvez não só uma, já que limitar a performance a uma única conceitualização seria, no mínimo, evidenciar a antirradicalidade pela qual a própria linguagem se pauta e se desenvolve.

Ao mesmo tempo, defendo a radicalidade – e o ponto disparador da radicalidade como desenvolvedora dos limites e liminares da linguagem –, concordando veementemente com Renato Cohen, autor do livro *Performance como Linguagem* (2011), que, ao pautar a radicalidade, diz que:

[...] o discurso da performance é o discurso radical. O discurso do combate (que não se dá verbalmente, como no teatro *engagé*, mas visualmente, pelas metáforas criadas pelo próprio sistema) da militância, do *underground*. Artistas como [Joseph] Beuys e o Grupo Fluxus fazem parte da corrente que trouxe os dadaístas, os surrealistas e a contracultura entre outros movimentos que se insurgem contra uma sociedade incosequente (e decadente) nos seus valores e também contra uma arte que de uma forma ou outra compactua com esta sociedade (COHEN, 2011, p. 88).

Fica evidente, para o autor, que a performance se coloca no contradiscurso de algo que está dado, do que ele mesmo chama de “sociedade incosequente (e decadente)” (Ibid.). A performance chega radicalmente para produzir algumas desestabilizações e tensionar a forma com que se pensa, ou da forma com que esta sociedade compactua – a contra decadência.

Complemento a ideia de Cohen dizendo que a performance busca uma fissura radical também no comportamento, nas visualidades e nas organizações de políticas. Por isso, ao adentrar os campos da performance, me interessam demasiadamente as relações que possam existir entre performance e radicalidade, ou, ainda mais, como a performance é uma ação radical. Nesse sentido, retomo as questões postas pelo autor sobre essas relações.

Renato Cohen aponta três frentes por onde as ações da performance se tornam radicais. E, pensando que a primeira edição do livro foi publicada em 1989¹, podemos enxergar os traços

dessas radicalidades nas ações que são feitas na atualidade. É diante da radicalidade que se dá a projeção de possibilidades impossíveis de futuros emergentes. Primeiro, me permito uma digressão: apenas por uma contextualização, a dissertação, que se realizou em 1987, foi resultado de uma pesquisa que se deu durante o processo de redemocratização do Brasil. Renato Cohen falará nos trechos a seguir sobre a *mídia*, deve-se entender que o artista e teórico da performance está se referindo a uma mídia específica que passou a ganhar força durante o processo ditatorial e que se sustenta, até hoje, de golpes sistemáticos e recorrentes.

A primeira emergência da radicalidade se dá pela *collage* – técnica vanguardista de seleção, picagem e colagem, que busca a aproximação de elementos que não seriam formalmente relacionados, assim como uma não linearidade das narrativas. Para Cohen, a performance como linguagem artística assume a *collage* como estrutura conceitual². A radicalidade se dá na produção de novas formas de criar discursos imaginários e imagens.

O uso da *collage*, da imagem subliminar, do som eletrônico são propostas estéticas de releitura do mundo. Da mesma forma que a mídia ‘cria realidades’, na arte de performance vão se recriar realidades através de outro ponto de vista. Resistente. Vai se jogar, sensivelmente, com as armas do sistema. A linguagem da performance é uma reversão da mídia. (COHEN, 2011, p. 88)

A não linearidade e recriação de discursos a partir da *collage* desencadeia na segunda radicalidade conceitual da arte da performance, colocada por Cohen como a manipulação. O autor coloca essa recriação de realidades como possibilidade de criação de no-

1

A primeira edição do livro *Performance como Linguagem* resulta da sua dissertação de mestrado, feita na ECA/USP, sob orientação do Prof.º Dr.º Jacó Guinsburg, em 1987, que tinha por título original: *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaco de experimentação*. A dissertação completa pode ser acessada pelo repositório da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/000715511>. Acesso em: 22 abr. 2021.

2

Como esse artigo não pretende dedicar-se ao conceito e a estrutura da *collage*, indica-se a leitura do segundo capítulo do livro de Renato Cohen, *Da linguagem: performance-collage como estrutura* (p. 47-89).

vas formas de combate e de acesso a espaços. Assim, produzem-se novas histórias, novos padrões, que podem nos levar à compreensão do que são as impossibilidades de realidades futuras.

A mídia manipula o real (artificialmente se criam padrões, mitos, imagens etc. que passam a ser vistos como verdade). O que se faz na performance é, utilizando-se essas mesmas 'armas' (incluindo-se tecnologia e eletrônica), manipular também o real para se efetuar uma leitura sobre outro ponto de vista. (Ibid.)

Por último, mas não menos importante, há a linguagem. A ideia de fragmentação e de transformação dos suportes por onde criamos, que altera incisivamente por quais linguagens queremos produzir e recriar as nossas ações, a destruição, as novas mediações e meios que conduzem à efemeridade da sociedade e dos suportes.

A linguagem fragmentada diz respeito ao nosso tempo. O século XX (segunda metade) é o século do fragmento. As tentativas unificadoras do século XIX, de se entender o mundo através do cientificismo racionalista, já não cabem mais. Se o século XIX produziu a fotografia, e depois o cinema que trabalham com o registro, a documentação; o século XX introduz a televisão, o vídeo, que trabalham com a imagem efêmera, fragmentada, sem memória. Qual a unidade que existe entre uma emissão e outra? Como bem coloca J. C. Ismael, após Hiroshima, o que nos sobra são os cacos, as peças do quebra-cabeça. (COHEN, 2011. p. 88).

Renato Cohen é crítico e ácido e, muitas vezes, radical também na palavra – como alguns artistas da performance o são – e, por outras vezes, coloca desafios. É sobre esses desafios que agora me debruçarei, olhando para produções atuais, compreendendo a radicalidade, e para artistas da performance que têm se espelhado nos futuros que Cohen projetou. E, mais do que isso, que também vem projetando futuros, os quais, quem sabe, viveremos.

O FRACASSO: COIOTE COLETIVO

Antes de iniciar, quero, assim como Jack Halberstam (2020), incitar o fracasso, não como opositor ao sucesso, mas o fracasso como estratégia anticapitalista, anticolonial das opressões das estéticas dissidentes. Antes de adentrar o mundo do fracasso, e das relações possíveis entre essa ação política e as propostas de revolta do Coiote Coletivo, apresento um texto/conversa-ação entre Pêdra Costa e Fernanda Nogueira acerca de práticas dissidentes.

De la ‘porno chanchada’ al post-pornoterrorismo en Brasil: desde las cangaceiras eróticas al Colectivo Coiote (COSTA; NOGUEIRA, 2018) apresenta um panorama de um fazer dissidente nas artes do Brasil. O texto, que parte das produções do jornal *O lampião da esquina*, atravessa as produções sexodissidentes nos períodos ditatoriais e desemboca no cenário atual da performance, tomando o Coletivo Coiote como propulsor de reflexões, e, mais especificamente, evidenciando a radicalidade da ação do Coletivo. De acordo com Costa e Nogueira:

As ações do grupo representam algo completamente conflituoso mesmo dentro de um campo de construção estética, política e experimental como o Marrana Show, referência internacional para a comunidade pós-pornô. O Coletivo Coiote gera um particular espaço real e simbólico de denúncia no Brasil, e ousa engajar-se em um confronto que atua no cerne das estruturas coloniais de dominação. Através da ação performativa direta, Coiote promove uma das propostas artísticas mais radicais do Brasil, tentando demonstrar como essa colonialidade persiste no corpo social. (COSTA; NOGUEIRA, 2018, tradução nossa)³.

Essa radicalidade da ação, enunciada pelas autoras no texto, refere-se a uma produção de ação direta associada às práticas da performance. E, assim como pontua Re-

3

“Las acciones del grupo representan algo completamente confrontador incluso dentro de un campo de construcción estética, política y experimental como la Muestra Marrana, referencia internacional para la comunidad post-porno. El Colectivo Coiote genera un espacio particular real y simbólico de denuncia en Brasil, y osa trabar un enfrentamiento que actúa en el núcleo de las estructuras coloniales de dominación. A través de la acción performática directa, el Coiote promueve una de las propuestas artísticas más radicales en Brasil, tratando de demostrar cómo esta colonialidad persiste en el cuerpo social”



FIGURA 1

COIOTE, COLETIVO

Performance na Marcha das Vadias em Copacabana, Rio de Janeiro, 2013.

Fonte: Marcelo Santos Braga

nato Cohen, as ações do Coletivo Coiote seguem no desejo de reconstrução das narrativas, das histórias, também focalizando os métodos de criação dessas narrativas.

Não à toa, pela radicalidade de suas ações, a produção do Coletivo Coiote, por muitas vezes, esteve/está associada à criminalidade. Diversos setores conservadores da sociedade – inclusive aquele que emergiu após as manifestações que ficaram conhecidas como as Jornadas de Junho – se incomodam com as ações do coletivo e tentam reiteradamente criminalizar as artistias que as fazem.

A projeção de futuro de Renato Cohen, que hoje em dia se espelha nas ações radicais do Coletivo Coiote, se dá, como já disse, nesse desejo de produzir fissuras nas formas e formalidades das narrativas. Sob esse viés, retomo o texto de Pêdra e Fernanda:

Se estiver errado, querem nos imprimir a imagem de uma criatura estranha/rara que aparece nos circos e come nos museus, ou se a questão é ignorar, invisibilizar, subjugar, apontar a diferença para matar, basta! Porque já invadimos território com todas as nossas “armas e munições. (COSTA; NOGUEIRA, 2018, tradução nossa)⁴.

4

“Si erritó nos quieren imprimir la imagen de bicho/a extraño/rara que aparecen com los circos comen los museos, o si la cuestión es ignorar, invisibilizar, subyugar, señalar la diferencia para matar, ¡basta! Porque ya hemos invadido territorio con todas nuestras “armas y municiones”.

Ou seja, é sobre a invasão, sobre penetrar nos lugares e, por meio da intervenção e da manipulação, tensionar e fissurar as narrativas e as práticas que dizem sobre as dissidências. O Coiote também aciona, a partir de sua radicalidade e sua revolta, o desejo da fragmentação, que foge, veementemente, da intenção da completude. Algo que está diretamente relacionado com aquilo que abre a seção desse artigo: o fracasso. Cabe reiterar que o fracasso foge dos binarismos – que, por sua vez, produzem e sustentam os saberes e as lógicas coloniais. Portanto, o fracasso não está em oposição ao sucesso, o fracasso é um desejo de fugir das lógicas de dominação coloniais.

Diria, então, talvez uma afirmação diante da ideia de fracasso, que a performance, enquanto prática artística, política e conceitual – tomando aqui como exemplo os fazeres do Coiote – é um fazer estético e político, que busca produzir uma fratura nas estratégias coloniais.

Por isso, o fracasso se coloca nessa contranarrativa que permite produzir outras formas de se estar no mundo, como o Coletivo Coiote: novas formas de se produzir narrativas, novos corpos, novas visualidades. O fracasso do coletivo poderia ser, a meu ver, a recusa de um cânone, que gera a indisciplina. Para Halberstam, isso se dá numa direção em defesa da antidisciplinaridade. Essas direções nos levam a um desejo:

De fato, talvez queiramos pensar sobre como enxergar produção de conhecimento, padrões estéticos diferentes para ordenar e desordenar espaços, formas de engajamento político que sejam diferentes daquelas invocadas pela imaginação liberal. Por fim, talvez queiramos um saber mais indisciplinado, mais perguntas e menos respostas. (HALBERSTAM, 2020, p. 31)

Na esteira de produzir menos respostas e mais perguntas, a proposta estética da performance do coletivo, considerando a ideia de fracasso apresentada neste texto, é produzir um campo de experimentação que permita, em alguma medida, uma ampliação de horizontes das novas formas de existir e produzir subjetividades. Assim como em Cohen, que propõe a complexidade da fragmentação, o fracasso associado à radicali-

dade/revolta do Coiote coloca em xeque a ideia de realidade.

Levando o fracasso e as fricções que se estabelecem com este elemento e a partir dele, posto e experimentado pelo Coletivo Coiote, vemos na performance que se realizou na Marcha das Vadias de Copacabana a exemplificação do que Jack Halberstam apresenta no trecho anterior. A performance trabalha com novos ordenamentos de símbolos preestabelecidos – como as cruzes –, produzindo novos olhares e possibilidades de leituras, ampliando e questionando os limites desses símbolos.

O fracasso tangenciado pelos corpos dissidentes assumindo, recriando, enunciando e disputando narrativas. Todos esses pontos disparadores colocam em questão estéticas impossíveis para os corpos dissidentes do Coiote e dos novos olhares fracassados. Fricciona-se realidade: produzem-se realidades. Fricciona-se estética: produzem-se estéticas. Fricciona-se possibilidade: criam-se impossibilidades. E, na mínima tentativa de captura: criam-se fugas!

UTOPIAS: BRUNA KURY

Parece uma incoerência ter uma sessão para o Coletivo Coiote, e, em sequência, ter uma outra para Bruna Kury. Digo, Bruna já trabalhou e integrou, dentre os diversos grupos e coletivos, o Coiote. Escolho Bruna Kury por alguns motivos: primeiro, pela sua extensa produção relacionada ao pornoterrorismo e póspornopirata; segundo, por ela ser a fundadora da Coletiva Vômito, que tem um dos manifestos mais interessantes, relacionando-se diretamente com a produção de performance emergente do atual momento; e, por último, e não menos importante, o recente texto publicado por Bruna Kury e Walla Capelobo, outra artista da performance. Corpos dissidentes – transvestigeneres – produzem, para a sua sobrevivência,



FIGURA 2
BRUNA KURY

Registro da performance
*A fronteira do corpo é o próprio
corpo e/ou próteses.*

Fonte: Paulx Castello, 2018.

novas formas de existências, ou ainda, novas epistemologias, que permitem a permanência da existência. É sobre isso que se trata o primeiro ponto que trago sobre a produção de Bruna Kury, mais especificamente, o recente texto publicado junto com a artista e pesquisadora Walla Capelobo⁵.



FIGURA 3
WALLA CAPELOBO
Pele diamante, 2018
 Fonte: EAV Parque Lage,
 Rio de Janeiro

Não morrer, ou melhor, manter-se em projeções de possibilidades impossíveis de futuros é o que está em pauta no texto *Desejo que sobrevivamos pois já sobrevivemos* (2020). O título do texto já daria um debate longo, já que o verbo direciona a intenção e o desejo pulsante, marcando uma temporalidade em descontinuidades.

No texto em questão, as autoras dizem que “É hora de mais uma vez reinventar as formas de se fazer vida nesse presente pouco propício à existência ‘humana’” (CAPELOBO; KURY, 2020). Criar novas formas de vida, novas práticas autônomas e de revolta que coloquem em emergência à existência dissidente. Nesse sentido, o trabalho de Bruna diz sobre novas estéticas, que, por sua vez, são aquelas produzidas a partir da perspectiva da montagem. Assim como a performance, que está conceitualmente pautada pela *collage*/montagem, as novas perspectivas impossíveis de mundo, a partir das práticas dissidentes, também estão em ação, colocadas na estrutura da montagem e da *collage*.

Produzimos novas formas de existência que fogem – e transbordam – das práticas da normalidade. O texto ao qual venho me

5

Disponível em: <https://www.glacedicoes.com/post/desejo-que-sobrevivamos- pois- ja- sobrevivemos-bruna-kury-e-walla-capelobo>. Acesso em: 26 abr. 2021.

referindo diz sobre uma normalidade pós-pandemia, e as autoras questionam essa possibilidade de normal. Para Bruna e Walla:

Existe um desejo pela volta do normal, a vida que sempre tivemos. Mas que normal é esse? O normal são as velhas construções coloniais que corroboram para a dizimação de determinadas corpas, afinal estamos inseridas há séculos em práticas genocidas às populações pretas, indígenas, travestis, trans, boycetas, bichas, sapatonas, pessoas com diversidade funcional, soropositivas e demais dissidências. Sociedades que têm como estrutura dicotomias e binariedades, manipuladas de acordo com os interesses das hegemonias globais e locais. O novo normal, ou o pós pandemia, talvez não seja nem melhor nem pior do que já ocorria antes, apenas diferente, resultado de séculos de supressão bem sucedida de resistências e necropoder pulsante. Aos que se autodeclararam, por meio de suas máquinas de guerra, donos de tudo, o normal do futuro parece próspero. (CAPELOBO; KURY, 2020).

A questão que deve ser respondida: que normalidade é essa? Ou: que desejo de normalidade é esse? Ou ainda: de onde surge esse desejo normativo de normalizar as possibilidades de mundo?

É sabido que a estrutura em que vivemos tem um desejo profundo pela normatização. Em consonância, existem corpos que produzem a fricção com esse desejo, projetando possibilidades impossíveis de mundos. E, nessa estrutura, os novos mundos se dão pela montagem, remontagem e desmontagem.

O texto-manifesto da Coletiva Vômito⁶ também coloca em pauta esse desejo da produção do desvio pela montagem/desmontagem, bem como pela construção/destruição/entulhos. Em relação aos *entulhos* do texto, Kury destaca:

Não reivindicamos aceitação, queremos a destruição e a ruína do heterocapitalpatriarcal, por outras conjunções nas relações, por afetos livres e sinceros; queremos

6

O texto pode ser acessado na página da artista Bruna Kury, onde também estão os outros trabalhos da artista. Disponível em: <https://brunakury.weebly.com/coletivavomito.html>. Acesso em: 26 abr. 2021.

com nossos corpos-bomba e desobedientes a detonação dos gêneros. O queer já não nos é suficiente, queremos revolução trans, sudaka, mestiça, pobre e precária. Arte com excrementos, desprogramações sociais, guerrilha e subpolíticas desviantes no cotidiano. (KURY, s/d)

A imagem do entulho é evocada por Bruna na abertura do texto *Entulhos e Acúmulos Coletiva Vômito* (Ibid.). É sobre escombros e entulhos que se recria, monta-se e se produz a *collage*. A destruição e ruína para depois reconstruir algo impossível, algo a vir, em outras formas, que, de alguma maneira, não são aquelas que estão postas nessa organização vigente. Sobre os escombros recriamos regras – fazemos o nosso jogo. Como diz Bruna, é sobre os escombros que se entende novas formas de ações, e todas elas se relacionam com o que eu disse em “o atual momento da performance”, e que complementaria com: que projetam futuros. Nas palavras da artista:

Contracondutas e trocas dentro da nossa rede de afeto! Subvertemos seu evangelho e fazemos nossa anti igreja, psicomagias inventadas e rituais que conjuram prazeres (teatralidades anti coloniais e performances grotescas onde fazemos nossas revoluções pessoais e coletivas) (Ibid.)

Essas propostas de revoluções, não entendidas na forma moderna, então, podem ser, talvez, contrarrevoluções. Diz-se sobre os futuros impossíveis. O impossível como possibilidade: utopias.

O QUE É IMPOSSÍVEL É POSSÍVEL: UTOPIAS

Há um tempo, a ideia de impossibilidade vem se tornando uma emergência em meus trabalhos teóricos e práticos; não a impossibilidade como algo limitador, mas a impossibilidade como forma de dissidência.

Sempre que penso em dissidência, estou me referindo não apenas à dissidência de gênero, mas a uma dissidência estética, que, ao mesmo tempo, é ética e antiética. O que pauta a impossibilidade – como possibilidade – é a sua impermanência; melhor dizendo, o que pauta a impossibilidade é a sua impossibilidade de

ser capturada. Por isso, quando penso e aciono a performance, imagino que criamos tais espaços autônomos que são pautados pela emergência, e não pelo imediatismo – tal qual Hakim Bey⁷.

Produzimos utopias, possibilidades de futuros para romper com as lógicas espaço-temporais ultraliberais, ao passo que abrimos espaços, campos e territórios para ações que ainda virão. Assim como Renato Cohen projetou um futuro emergencial e radical da performance – que hoje é evidente nas ações que aqui foram apresentadas –, as artistas e os coletivos, que serviram de suporte para esse olhar, estão projetando futuros impermanentes e impossíveis.

Impermanência e impossibilidade. Como disse, pautadas pela incaptura, criam-se corpos indomesticados, fraturados, futuristas e utópicos. A utopia, pensada nesses eixos, permite que a dissidência antiética não seja lançada aos campos deterministas, rígidos e únicos. Para ilustrar, nas palavras de José Esteban Muñoz: “O queer, além disso, é performativo, porque não é simplesmente um ser, mas um fazer, por e para o futuro. O que é queer é, essencialmente, a rejeição de um aqui e agora, e uma insistência na potencialidade concreta de um outro mundo (MUÑOZ, 2020, p. 48, tradução nossa)”⁸. Utopia como algo que, ao mesmo tempo que é impossível, é tangível pela performance.

7

Aqui, refiro-me aos dois livros de Hakim Bey: *TAZ – Zonas Autônomas Temporárias* (2018) e *Imediatismo* (2019).

8

“Lo queer, además, es performativo, porque no es simplemente un ser, sino un hacer, por y para el futuro. Lo queer es, esencialmente, el rechazo de un aquí y un ahora, y una insistencia en la potencialidad concreta de otro mundo.”

REFERÊNCIAS

BEY, Hakim. **Imediatismo**. São Paulo: Cozinha Experimental e Oficina do Prelo, 2019.

BEY, Hakim. **TAZ – Zona Autônoma Temporária**. São Paulo: Veneta, 2018..

CAPELOBO, Walla; KURY, Bruna. **Desejo que sobrevivamos pois já sobrevivemos**. Disponível em: <https://www.glacedicoes.com/post/desejo-que-sobrevivamos-pois-ja-sobrevivemos-bruna-kury-e-walla-capelobo>. Acesso em: 26 abr. 2021.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COSTA, P.; NOGUEIRA, F. **De la ‘pornoanchada’ al post-pornoterrorismo en Brasil**: desde as cangaceiras eróticas al Coletivo Coiote. Disponível em: <https://terremoto.mx/revista/from-pornoanchada-to-post-porn-terrorism-in-brazil/>. Acesso em: 25 abr. 2021.

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Pernambuco: Cepe, 2020.

KURY, Bruna. **Manifesto Coletiva Vômito**. Disponível em: <https://brunakury.weebly.com/coletivavomito.html>. Acesso em: 26 abr. 2021.

MUÑOZ, José Esteban. **Utopía Queer**: el entonces y allí de la futuridad antinormativa. Buenos Aires: Caja Negra, 2020.

AUTOGESTÃO, INTERNET E EXIBICIONISMO

Processo
de criação
de uma
pornografia
amadora
desviante

BRUNO RIBEIRO

Mestre em Cinema e Artes do Vídeo (PPGCINEAV) pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR/FAP). Graduado em Licenciatura em Artes Visuais (UNESPAR/FAP). Membro do grupo de pesquisa “Kinedária: arte, poética, cinema, vídeo”. Artista-pesquisador com interesse em pornografia, arte e tecnologia. Produz trabalhos com representações explícitas de corpos e sexualidades desviantes em linguagens digitais mediadas pela distribuição online.

RESUMO

ESTE TRABALHO apresenta fragmentos da pesquisa em processos de criação desenvolvida pensando a pós-pornografia a partir da problematização do pornô gay comercial. Busco analisar minha produção artística, em que as obras aparecem como dispositivo de pensamento e pesquisa. Com esse objetivo, foi realizada uma contextualização histórica da pornografia no audiovisual, a transição para o modelo de produção industrial e as novas possibilidades de produção amadora trazidas pelo avanço tecnológico.

PALAVRAS-CHAVE

Autogestão; Exibicionismo; Internet; Pós-pornografia; Processo de criação.

RESUMEN

EL PRESENTE presente trabajo expone fragmentos de una investigación sobre procesos de creación, desarrollados pensando en la pospornografía a partir de la problematización del porno gay comercial. Busco analizar mi producción artística, en que las obras aparecen como dispositivo de pensamiento e investigación. Con este objetivo, se llevó a cabo una contextualización histórica de la pornografía en el audiovisual, la transición al modelo de producción industrial y las nuevas posibilidades de producción amateur que traen los avances tecnológicos.

PALABRAS CLAVE

Autogestión; Exibicionismo; Internet; Pospornografía; Proceso de creación.

INTRODUÇÃO

A PORNOGRAFIA comercial se desenvolveu a partir dos anos 1970 sob uma estrutura específica de códigos visuais e narrativos que permanecem até a atualidade. Produzidas por homens e para homens, as obras direcionadas ao público heterossexual tendem a reforçar uma série de padrões corporais idealizados e comportamentos problemáticos de violência à mulher, representada de maneira objetificada, cumprindo a única função de satisfazer o prazer masculino. O pornô gay realizado no circuito industrial não foge a essa premissa, reiterando os binarismos ativo/passivo, dominador/dominado, macho/efeminado. Desse modo, é possível afirmar que, além de cisgênero¹, a pornografia gay é essencialmente heteronormativa, impondo não necessariamente a heterossexualidade em si, mas seu modelo às relações entre pessoas do mesmo sexo (MISKOLCI, 2014, p. 14).

Como reação a esse modelo limitado de representar o desejo, o pós-pornô surgiu no final da década de 1980 promovendo uma ressignificação do texto pornográfico a partir da experiência dos sujeitos abjetos, que, através de um desvio discursivo, “passam a tornar visível sua resistência à heteronormatividade” (MILANO, 2014, p. 23, tradução nossa). Inicialmente mais próximo do arcabouço teórico do feminismo, no início dos anos 2000 o pós-pornô ganhou novos contornos ao incorporar questões associadas aos estudos *queer*, consolidando-se como um movimento artístico e político através da atuação de artistas, ativistas e teóricos concentrados principalmente na cidade de Barcelona, na Espanha. Posteriormente, a pós-pornografia se expandiu para a América Latina com a crescente produção de “textos, reportagens, vídeos, performances e festivais sobre o tema” (SARMET, 2014, p. 11).

O *queer* é um termo que pode ser traduzido do inglês literalmente como *estranho*, sendo originalmente empregado de forma pejorativa contra pessoas marginalizadas por não se adequarem aos padrões cisgêneros e heterossexuais hegemônicos. Atualmente, foi ressignificado, sendo utilizado com orgulho para representar esses sujeitos desviantes. Desse modo, “o *queer* é o que escapa,

1

O termo é relativo a pessoas que se identificam com o gênero lhes foi atribuído ao nascer com base nas genitais que apresentam: vagina: mulher; pênis: homem.

significa uma diferença, que não quer ser integrada ou assimilada” (LOURO, 2004, apud. FREITAS; LEITES, 2016, p. 8). O *queer*, então, vai além da fixidez dos papéis binários tradicionalmente estabelecidos como homem/mulher, pênis/vagina, penetrador/penetrado, dominador/dominado. Nesse sentido, as fronteiras do gênero e da sexualidade se borram, de modo que as sapatas não são mulheres, as *bichas* não são homens e há trans que não são homens nem mulheres (PRECIADO, 2011, p.15).

No campo teórico, sua difusão se deu a partir do final dos anos 1980 e início dos anos 1990, através do trabalho de autoras como Teresa de Lauretis, Judith Butler e Eve Sedgwick. Mais recentemente, a partir do início dos anos 2000, o filósofo espanhol Paul Preciado passou a ser considerado um dos nomes mais relevantes na produção intelectual sobre o assunto. Seu primeiro trabalho a ganhar destaque foi o *Manifesto Contrassexual* (2014), que exerceu grande influência sobre o desenvolvimento dos conceitos discutidos pela pós-pornografia. Na obra, Preciado compreende o gênero e a sexualidade como tecnologias que podem ser reconfiguradas, abrindo a possibilidade para repensar o do desejo, tradicionalmente *genitalizado* pelos discursos médicos e pela pornografia dominante. Para essa afirmação, o autor se baseia principalmente na obra de Foucault, que aponta a influência dos discursos médicos e científicos do final do século XIX sobre a noção hegemônica de sexualidade (1999). Nesse sentido, o sexo é tradicionalmente fundamentado por sua funcionalidade reprodutiva, de modo que a penetração pênis/vagina se estabeleceu como o modelo idealizado de relação. A contrassexualidade proposta por Preciado promove, então, uma desterritorialização do prazer, opondo-se às práticas relacionadas a esse sexo reprodutivo cisgênero e heterossexual. Com isso, as relações sexuais são pensadas para além das práticas *coitocentradas*, dando vazão a outras possibilidades de saber-prazer (MILANO, 2014, p. 89).

Outra característica essencial para a pós-pornografia é a autogestão, conforme comenta a pesquisadora argentina Laura Milano no livro *Usina Posporno: disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía* (2014). Fundamentada pela obra de Foucault em relação à produção de verdade através do discurso, a autora afirma que, ao se colocar em posição de protagonismo,

o sujeito dissidente toma a palavra para si, subvertendo a marginalização promovida pelo pornô hegemônico (2014, p. 18). A autogestão está, então, associada ao *DIY*, o *faça você mesmo* amplamente debatido nas produções artísticas e acadêmicas sobre pós-pornografia. É nesse sentido que o avanço tecnológico entra em cena como principal ferramenta, permitindo – ou pelo menos facilitando – a produção e distribuição de conteúdos pornográficos amadores potencialmente disruptivos.

O acesso a câmeras de vídeo e softwares de edição audiovisual, junto da facilidade e amplitude infinita que a difusão pela Internet permite, marcam uma ruptura nos modos de produção do atual sistema capitalista. Se até recentemente as indústrias culturais detinham o monopólio da produção e distribuição, hoje é possível pensar em modalidades mais horizontais, como observamos na pós-pornografia. Indivíduos que antes eram somente consumidores agora têm a possibilidade de se tornar produtores de sua própria pornografia. (MILANO, 2014, p. 64, tradução nossa).

É sob essa premissa que desenvolvi minha pesquisa de mestrado², articulando uma produção artística a partir da relação entre a autogestão e a internet. Nesse processo, considera-se que a pós-pornografia pode ampliar as formas de representar o desejo, beneficiando o protagonismo de corpos desviantes. Explorando referências associadas à minha insatisfação pessoal com o pornô gay comercial, busquei expandir meu repertório prático-teórico para, por fim, traduzir as sobreposições desses temas em uma série de experimentos artísticos. Tendo o trabalho de Cecília Almeida Salles no livro *Gesto Inacabado: processo de criação artística* (1998) como base metodológica, considere o texto como suporte para expandir meu repertório e organizar o pensamento criativo. Mais do que um mero registro, o texto constituiu parte do próprio processo de criação. Não se trata, então, apenas de um relato da feitura do trabalho plástico, mas de utilizar a escrita como um modo de estruturar as ideias que fazem parte dele.

2

Dissertação desenvolvida entre 2019 e 2021 no Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná, Campus de Curitiba II, na linha de pesquisa de Processos

TEORIA E EXIBICIONISMO: DA PELÍCULA À INTERNET

Optei por iniciar a pesquisa realizando um breve resgate histórico da representação do sexo gay no audiovisual, em que identifiquei uma recorrência do exibicionismo em detrimento do intercuro sexual propriamente dito. Esse modelo fílmico se mostrou especialmente evidente entre os anos 1940 e 1960, com os *physique*, que consistiam em filmes vendidos nos Estados Unidos pelos correios disfarçados de filmes de fisiculturismo para driblar a censura homofóbica da época. Similares aos experimentos pré-cinematográficos de Eadweard Muybridge e ao cinema de mostração de Thomas Edison na virada do século XIX para XX (GERACE, 2015, p. 51), os *physique* eram centrados na espetacularização do corpo através de poses desportivas, danças e encenações de luta greco-romana (figura 1). Essas obras estimularam o espectador sexualmente através do simples prazer em ver o corpo retratado em tela, se distanciando da intenção de emular o coito conforme ocorreu posteriormente no pornô dominante.

Eventualmente, as leis de censura se tornaram mais brandas, permitindo cenas mais explícitas e possibilitando que esses filmes exibissem *close ups* genitais, ereção, ejaculação e penetração, tornando o argumento dos *physique* obsoleto (BENSHOFF e GRIFFIN, 2006, p. 115). Com a expansão da indústria pornô nos anos 1970, esse modelo exibicionista foi ofuscado pelo coitocentrismo cisheteronormativo, deixando o exibicionismo para priorizar cenas de penetração entre performers que reproduzem o modelo binário hegemônico.

Os filmes heterossexuais desse período estabeleceram uma estrutura replicável, facilitando a produção em massa almejada pelo formato industrial. É notável a recorrência de uma sequencialidade específica composta por preliminares (masturbação e sexo oral), penetração e a finalização com o *money shot*, termo que se refere à ejaculação mostrada em tela, em um *close up* do pênis ereto. Conforme Linda Williams descreve em *Hard Core: Power, pleasure, and the “frenzy of the visi-*



FIGURA 1
BOB MIZER (1922-1992)
Richard Thayer posing, 1966.
 Frame de um filme
physique mostrando um
 modelo posando.

ble” (1989, p. 101), a prática do *money shot* se estabeleceu como um dos recursos mais representativos do pornô dominante, servindo como “comprovação de verdade” do ato. Outro objetivo desse recurso é demarcar o fim do ato, sinalizando ao espectador o momento dele próprio gozar, pois “o espectador não se sente apenas um *voyeur*, mas, fundamentalmente, o protagonista da história que vê na tela” (MILANO, 2014, p. 45, tradução nossa).

Distante do passado subversivo dos *physique*, as produções direcionadas ao público gay posteriores aos anos 1970 se desenvolveram seguindo os padrões estabelecidos pelo pornô cis-gênero e heterossexual, tanto *imitando* a atribuição dos papéis de gênero quanto reproduzindo o modelo coitocentrado. Desse modo, é comum que o ativo cumpra o *papel do homem* na relação, exibindo marcadores de masculinidade como o corpo musculoso, uma maior quantidade de pelos corporais e um pênis notavelmente maior que o do passivo. Este, por sua vez, apresenta uma aparência mais jovial, com uma menor quantidade de pelos corporais e nádegas mais definidas, fazendo alusão ao corpo *feminino* que representa na lógica heteronormativa.

Em ocasiões nas quais não ocorre uma distinção tão evidente dos marcadores de masculinidade/feminilidade entre os atores, é possível notar uma constante exacerbação da masculinidade. Quando não há uma definição clara de hierarquização, o padrão vigente é o da hipermasculinidade. Ou seja, dois *machos* podem ser eventualmente retratados em intercurso sexual, mas duas *bichas* não. Os *scripts* sexuais atuam, então, como “prescrições coletivas que dizem o que é possível fazer, mas também o que não deve ser feito em matéria sexual” (BOZON, 2004, p. 131, apud. SOUZA JR., 2011, p. 1). Através disso, o pornô gay dominante ajuda a promover uma adequação dos corpos e relações homossexuais ao modelo cisheterossexual que é, mais do que uma forma de desejo, “um sistema regulador do desejo de maneira geral” (SIERRA, 2017, p. 146).

Partindo dessa contextualização do pornô comercial, acrescentei ao debate a minha experiência com o Tumblr, site que tem como principal característica um sistema dinâmico de compartilhamento de imagens, GIFs³ e vídeos em páginas personalizadas criadas por seus usuários. Até o final de 2018, a plataforma per-

mitiu a publicação de conteúdo explícito, de modo que foram recorrentes os perfis dedicados a imagens de nudez e pornografia. Estas se destacaram pela preocupação técnica, perceptível através das escolhas de poses, enquadramento, iluminação e composição. Com isso, o Tumblr facilitou a experimentação de seus usuários com relação à exposição de seus corpos através do compartilhamento de *nudes*⁴ produzidos em um contexto artístico. A possibilidade de tomar o protagonismo do discurso sobre a própria sexualidade foi especialmente marcante entre a comunidade LGBTQ+⁵ pela capacidade de representar uma diversidade de corpos e identidades costumeiramente negligenciada pela pornografia comercial. Além das questões de gênero e sexualidade, o Tumblr também contou com a presença expressiva de produções pornográficas associadas ao movimento *body positive*⁶, relacionado ao incentivo e à apreciação de corpos fora do padrão de beleza hegemônico perpetuado pela mídia. A interseccionalidade dos temas nas páginas da plataforma carrega diversas similaridades com os principais conceitos propostos pela pós-pornografia, semelhança que se estende inclusive ao modelo de produção amador, autogerido:

Esses Tumblrs, dedicados a nós, homens gays e gordos, permitem-nos experimentar intensamente nossas próprias pornotopias, muitas vezes encenadas no conforto e intimidade de casa, inspiradas pelos cenários ordinários e o próprio grau de amorismo e espontaneidade que atravessa a maioria desses registros. (VIEIRA JR; 2018, p. 481).

Com a censura do site em 2018, parte dos criadores de conteúdo que nele prosperaram migrou para o Twitter. No entanto, a pornografia dominante na plataforma é, ao contrário do Tumblr,

3

Acrônimo de Graphics Interchange Format (formato de intercâmbio de gráficos), formato de arquivo digital de imagem que permite animações de curta duração, costumeiramente de forma cíclica

4

Do inglês *nus*, se refere a produção e compartilhamento online de autorretratos nus.

5

Sigla para Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Queer e demais dissidências de gênero e sexualidade.

6

Do inglês “positividade corporal”, se refere a um movimento de resistência à imposição de padrões corporais por parte da mídia e dos discursos médicos, valorizando principalmente os corpos gordos.

um pouco mais próxima do pornô comercial. Apesar de muitas vezes priorizar o exibicionismo em lugar das práticas coitocentradas, há uma predominância de corpos e expressões de gênero dentro das expectativas hegemônicas (figura 2). A popularização das plataformas de comercialização de conteúdo, como o Cam4 e, mais recentemente, o Only Fans, tornou no Twitter uma espécie de vitrine em que vídeos de curta duração são compartilhados com fins de divulgação, atraindo o espectador a buscar o conteúdo completo externamente, pagando por ele.

Logo, assim como ocorre na pornografia comercial, os corpos que se adequam ao padrão normativo *vendem mais*, o que explica a atual predominância de imagens e vídeos de corpos brancos, de porte atlético e com pênis de tamanho acima da média. Também é expressiva a adequação à masculinidade hegemônica, norteadas tanto pela cisgeneridade quanto pela heterossexualidade. Com isso, a produção amadora online pode não representar necessariamente uma subversão ao padrão dominante, mas carrega potencial para romper com esse modelo (MILANO, 2014, p. 133), conforme observado no Tumblr.



FIGURA 2
SAM MORRIS
Sem título
 Frames de um vídeo do performer Sam Morris exibindo o corpo.
 Fonte: Twitter Sam Morris

PROCESSO DE CRIAÇÃO DESVIANTE

Na última etapa da pesquisa, dediquei-me a relatar a produção dos experimentos artísticos desenvolvidos a partir da sobreposição dos temas. Antes de adentrar o processo plástico, listei uma série de referências que fazem parte de meu repertório, como o trabalho do fotógrafo Carlos Darder; o curta *Putito* (2014), dos

diretores Leo Mena e Alvaro Puentes; o videoclipe *Front Load* (2016), da artista musical Arca e do diretor Jesse Kanda; os filmes do diretor canadense Bruce LaBruce; e algumas obras da pornografia gay comercial produzidas por estúdios menores que atendem a públicos específicos. Essas referências não necessariamente rompem com o padrão hegemônico, mas apresentam elementos que servem de inspiração para a criação da minha própria pornografia.

Na sequência, descrevi as técnicas e adereços adotados para produzir obras pós-pornográficas autogeridas em vídeo e em GIF. Optei pelo uso de um smartphone Samsung Galaxy J5 Pro em detrimento de uma câmera profissional devido a questões como mobilidade, facilidade de manuseio, acesso a uma câmera frontal e integração com diversos aplicativos de edição. Também foram realizados testes com o auxílio de suportes, tripés, luminárias e efeitos de pós-produção de programas como GIF Shop e YouCut - Video Editor (figura 3). A publicação das obras ocorreu através da criação de um perfil no Twitter⁷ dedicado tanto a uso pessoal quanto para a produção relacionada à pesquisa (figura 4). Nesse sentido, foi considerado apenas o processo de criação e distribuição, não havendo a intenção de realizar uma análise sobre a recepção por parte do espectador.

Durante o desenvolvimento desses experimentos práticos, deparei-me com um sentimento de estranheza em relação ao meu corpo. Para Coessens (2014, p. 9), a pesquisa em artes pode ser comparada à sala de espelhos idealizada por Leonardo da Vinci, pois permite que o artista olhe para si e observe sua produção através de ângulos e poses antes não vistos. Embora a autora utilize o conceito como uma metáfora, em minha experiência pessoal essa analogia funciona de maneira quase literal. Acostumado a observar os corpos hegemônicos sendo retratados tanto pelo pornô comercial quanto pelo pornô amador do Twitter, fui confrontado por uma espécie de constrangimento em me observar através das poses e ângulos proporcionados pelo vídeo.

7

Disponível em: https://twitter.com/bruno_archie. Acessado em: 04 de nov. de 2021.

FIGURA 3
Testes de efeitos
com o aplicativo
YouCut Video Editor
Fonte: autor

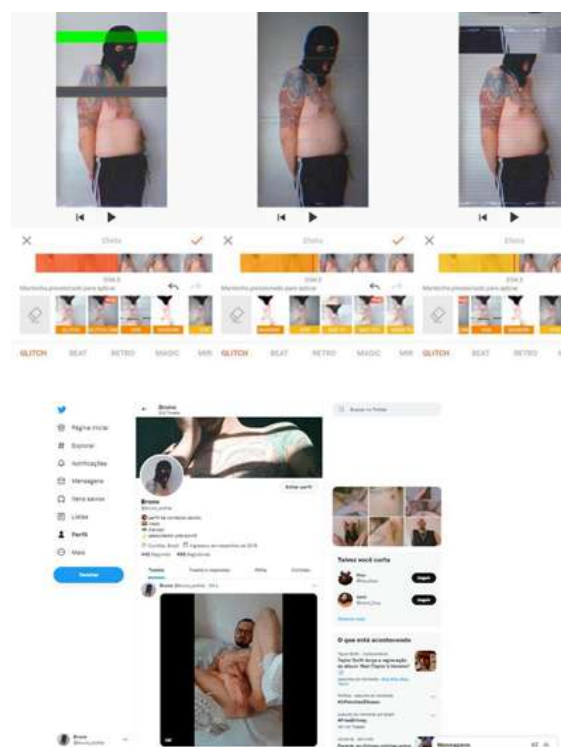


FIGURA 4
Captura de tela da
interface do perfil
acessado através do
navegador.
Fonte: autor

Meu corpo exibe uma maior concentração de massa no abdômen e quadril, mas sem que ocorra uma distribuição considerada proporcional para regiões como o busto e os braços. Junto de uma quantidade relativamente baixa de pelos corporais, estou distante tanto do padrão corporal magro hegemônico quanto do arquétipo *bear*. Do inglês urso, o termo se refere a uma subcultura dentro da comunidade gay, indicando também um tipo físico específico: robusto e coberto de pelos, características que podem ser consideradas como marcadores de uma masculinidade cisheteronormativa. A textura áspera da minha pele devido a uma condição genética conhecida como ictiose também me afasta do padrão de beleza dominante. Por fim, observar a imagem da minha genitália retratada em vídeo também me provocou desconforto. Mais do que a medida do pênis, foi o tamanho reduzido dos meus testículos que me causou essa insegurança.

Entendo que o incômodo que sinto em relação à minha aparência tem origem na ausência de corpos similares sendo representados nas obras audiovisuais que compõem meu repertório. Do pornô comercial aos trabalhos amadores publicados no Twitter, os corpos observados são sempre magros, atléticos e, como era de se esperar, com paus e bolas de tamanho expressivo. Tenho consciência de que esse padrão está associado a questões de consumo, de modo que o *sexo que vende* é o idealizado, influenciado por questões relacionadas à cisheteronormatividade hegemônica. Contudo, a compreensão desse contexto não diminui a maneira como essa *desidentificação* me afeta ao ponto de ter me provocado tamanho desconforto em me expor através do vídeo.

Buscando um mínimo de conforto para dar continuidade à produção, realizei testes posando como o faria na fotografia, linguagem artística com a qual possuo maior familiaridade. Esse processo se deu através da gravação de vídeos retratando poses sequenciais na intenção de fragmentá-las na pós-produção, para então gerar múltiplos GIFs e vídeos de menor duração. Ao observar alguns dos resultados, identifiquei uma certa similaridade com alguns dos registros presentes nos *physique* e no cinema de mostraçã, mas reinterpretados com um corpo fora do padrão corporal comum a essas produções (figura 5).

Nesse processo prático e reflexivo, considerei o exibicionismo como uma forma de produção de desejo *contrassexual* por seu caráter não-reprodutivo, promovendo o prazer em ver, onde o cunho essencialmente masturbatório do modelo retratado contraria a simulação do coito comum à pornografia comercial. A mostração representa ainda uma espécie de retorno às raízes da pornografia gay, reinterpretando os *physique* através de um corpo desviante, fora do padrão atlético e hipermasculinizado predominante tanto nesse tipo de produção quanto no pornô comercial posterior. Em associação a isso está a dinâmica autogestiva atravessada pelo contexto de distribuição online. Nesse sentido, o potencial disruptivo é concretizado através da produção de obras *conscientemente* pós-pornográficas (MILANO, 2014, p. 133). Nos vídeos e GIFs trabalhados, meu corpo desviante ressignifica a mostração, questionando quais corpos têm o direito de se expor.

FIGURA 4
Frames de um
experimento em vídeo
com poses que remetem
aos filmes *physique*.
Fonte: autor



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da pesquisa, o texto atuou como uma forma de teorização do pensamento artístico. Mais do que um registro, constituiu parte do próprio processo de criação. Assim, a escrita não correspondeu a uma simples documentação da prática, ao mesmo tempo, o trabalho prático não se limitou a ilustrar a teoria. A pesquisa foi fruto de uma combinação de gesto e pensamento, na qual “o que estava oculto na experiência da própria criação, além do objeto de arte, revela-se pela investigação e reflexão” (COESSENS, 2014, p. 10).

Observando as produções em retrospecto, é possível notar um certo deslocamento na atenção que dou ao meu corpo através da câmera. O foco sai da preocupação excessiva com a genitalização, dando espaço para que eu me expresse através do corpo em sua totalidade. Não que ocorra uma superação completa dos códigos visuais do pornô hegemônico. O pau aparece e é importante no espetáculo exibicionista, mas deixa de ser fundamental para que ele aconteça, permitindo a criação de obras mais variadas. Abre-se a possibilidade para que o corpo todo seja percebido como um dispositivo produtor de desejo, não se limitando aos órgãos tradicionalmente classificados como genitais pelos discursos médicos e pela pornografia comercial.

Considero ter cumprido o objetivo de refletir sobre o potencial criativo de minha experiência individual enquanto artista queer, articulando uma série de referências artísticas e teóricas para dilatar as bordas dos conceitos já estabelecidos pela contrassexualidade e pela pós-pornografia. As obras resultantes da pesquisa não encerram a discussão. Ao contrário disso, elas abrem a possibilidade de continuar experimentando e construindo saberes (MILANO, 2014, p. 124). O trabalho prático e teórico teve o objetivo de articular o processo criador a partir da minha insatisfação com o pornô gay comercial, tradicionalmente cisheteronormativo. Com o auxílio dos dispositivos digitais de registro e distribuição, reivindico o direito de expressar minha sexualidade e meu corpo bicha se torna um suporte artístico de resistência à norma.

REFERÊNCIAS

BENSHOFF, H. M; GRIFFIN, S. **Queer Images**: a history of gay and lesbian film in America. Estados Unidos: Rowman & Littlefield Publishers, Inc, 2006.

COESSENS, K. A arte da pesquisa em artes - traçando práxis e reflexão. **Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**, v. 1, n. 2, p. 1-20, ago. 2014.

FREITAS, S.L.; LEITES, B.B.P. Da Pornografia à Pós-pornografia: práticas contrassexuais no audiovisual. **Intercom**. São Paulo, 2016.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade I**: a vontade de saber. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FRONT Load. Produção: Jesse Kanda (videoclipe para Arca). 2016. 2:40 min.

GERACE, R. **Cinema Explícito**: representações cinematográficas do sexo. São Paulo: Perspectiva, 2015.

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

PRECIADO, P. B. **Manifesto Contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições. 2017.

_____. Multidões Queer: notas para uma política dos “anormais”. Trad. Cleiton Zóia Münchow e Viviane Teixeira Silveira. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, jan.-abril 2011.

PUTITO. Direção: Leo Mena e Alvaro Puentes. 2016. 3:39 min.

RIBEIRO, B. **Processos de Criação Pós-pornô**: autogestão, exibicionismo e internet. 2021. 143f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) – Campus de Curitiba II - FAP, Universidade Estadual do Paraná, Paraná.

SANDOW: Strong Man. Produção: Thomas Edison. Estados Unidos: Edison Manufacturing Co; 1894. 56 seg. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/00694298/>. Acesso em: 18 jan. /01/2020.

SALLES, C. A. **Gesto Inacabado:** processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 1998.

SARMET, E. Pós-pornô, dissidência sexual e a situación cuir latino-americana: pontos de partida para o debate. **Revista Periódicus**, Salvador: Grupo de Pesquisa CUS, v. 1, n. 1, p. 258-276, 2014.

SIERRA, Jamil Cabral. Que quer o queer? Sobre o contexto de emergência e suas contribuições aos deslocamentos pós-identitários. In: FONSECA, Angela C. Machado; GALANTIN, Daniel Verginelli; RIBAS, Thiago Fortes (org.). **Políticas Não Identitárias**. São Paulo: Editora Intermeios, 2017. p. 137-160.

SOUZA JR., Edilson Brasil. O Desprezo Funcional: reflexões sobre a produção de discursos hierarquizantes e homofóbicos em vídeos pornôs gays. In: **III Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais:** olhares diversos sobre a diferença, 3, out. 2011.. João Pessoa:, 2011.

VIEIRA JUNIOR, Erly. Desejos carnudos: corpos gordos, háptico e pornô gay amador. **Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual**, Buenos Aires, n. 17, p. 479-498, abril 2018. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/228/219>. Acesso em: 01 maio 2020.

WILLIAMS, L. **Hard Core:** Power, pleasure, and the “frenzy of the visible”. Los Angeles: University of California Press, 1989.

MOVIMENTO E REPRESENTAÇÃO

Agência
sobre o
espaço urbano
como
resistência à
(auto-)objetificação

GABRIELA JAHN

Formada em Teatro Licenciatura pela
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

RESUMO

ESTE TRABALHO atrabalho aborda a relação entre movimento, representação e subjetividade para corpos feminizados ocupando o espaço urbano. Tal análise parte dos desdobramentos sócio-políticos de videoarte realizada durante o período de isolamento social em 2020. O estudo se desenvolve a partir de noções da teoria da objetificação (Frederickson & Roberts, 1997) e da teoria performativa de assembleia (Butler, 2018), bem como dos conceitos de auto-objetificação (Calogero, Tantleff-Dunn & Thompson, 2011), automonitoramento corporal (Fredrickson & Roberts, 1997) e assédio sexual urbano (Bowman, 1993).

PALAVRAS-CHAVE

Desenho; Animação; Vídeo; Espaço urbano; Teoria queer.

ABSTRACT

THIS PAPER approaches the relation between movement, representation and subjectivity for feminized bodies occupying the urban space. Such analysis stems from socio-political themes unraveled by a piece of video art created during the period of social distancing in 2020. This study is based upon notions consolidated by the Objectification Theory (Fredrickson & Roberts, 1997), the Performative Theory of Assembly (Butler, 2018), as well as the concepts of self-objectification (Calogero, Tantleff-Dunn & Thompson, 2011) habitual body monitoring (Fredricksen & Roberts, 1997) and street harassment (Bowman, 1993)

KEYWORDS

Drawing; Animation; Video; Urban space; Queer theory.

INTRODUÇÃO

O AFASTAMENTO coercitivo dos espaços urbanos é corrente para sujeitos marcados por signos de feminilidade. Neste trabalho, designar-se-á como sujeitos ou corpos *feminizados* pessoas que portam, em diferentes graus, signos de feminilidade: mulheres cis e trans, pessoas que foram identificadas com o sexo feminino ao nascimento ou nascidas com vulva, pessoas não-binárias, pessoas intersexo, travestis, bichas afeminadas, dentre outras. Quanto mais marcados ou maior a quantidade desses signos interseccionados, maior é o rechaço sofrido por essas pessoas no espaço urbano e em espaços públicos em geral. Assim como uma pessoa marcada pela racialização carrega símbolos que, semiotizados nas relações interpessoais, resultam na sua exclusão, de formas específicas, de espaços públicos, a dita feminilidade tem essa característica excludente a seu próprio modo, principalmente através da sexualização. Isso é aferido através do formato do corpo e do rosto, comprimento do cabelo e das unhas, vestuário, tom de voz, assinatura gestual etc. Portanto, não é apenas a performance social do sujeito, seja ela intencional ou não¹, que determina sua leitura social. Há fatores materiais (alguns inalteráveis mesmo através de cirurgia plástica, como as dimensões dos quadris) que orientam, apesar de nem sempre determinarem, leituras e, portanto, interações sociais.

Na rua, todos aqueles elementos imagéticos e sonoros implicam semiotização. Uma pessoa será mais bem vinda em espaços públicos quanto mais próxima ela estiver do padrão masculino eurocêntrico cisgênero, que é interpretado como a neutralidade. Todos os corpos que carregam signos que fogem a essa suposta neutralidade masculina, eurocêntrica e cisnormativa estão sujeitos a algum tipo de exclusão. Tal fenômeno vem sendo estudado desde a década de 1990, principalmente a partir do termo *street harassment*, cunhado na área do direito à cidade e traduzido aqui como assédio sexual urbano. Trata-se de “um tipo de assédio sexual que afeta profundamente as vidas das mulheres: o assédio de mulheres em espaços públicos por homens estranhos a elas” (BOWMAN, 1993, p. 519; tradução da autora).

1

Mesmo que eu, por exemplo, não me identifique como mulher, estou consciente de que existem signos da minha aparência que “traduzem” feminilidade.

O objetivo do presente artigo, bem como da obra sobre a qual reflete, é acessar experiências íntimas de sujeitos feminizados em tempos de isolamento domiciliar. O que acontece quando corpos historicamente marcados pela exclusão de espaços públicos voltam ao ambiente doméstico de forma mais ou menos compulsória, como é o caso na crise de saúde pública que enfrentamos em 2020 e 2021? O assédio sexual urbano informa agressivamente que o meu lugar, como pessoa feminizada, é em casa ou no trabalho e que só posso usar a rua quando em trânsito entre esses lugares, nunca de forma contemplativa ou criativa. Assim, o que significa estar novamente restrita ao ambiente doméstico no que tange aos processos de subjetivação cidadã e reivindicação política que desafiam a precariedade da ocupação do espaço urbano por sujeitos feminizados?

FIGURA 1
IC9_AMANHECER

Frame da animação inicial da videoarte *colagem_9*. Ilustra o amanhecer no Centro da cidade de Porto Alegre, sobrevoada por um falcão, as luzes da cidade ainda acesas, brilhando ao longe, em despedida da noite. Nanquim e canetas marca-texto sobre papel, tratada e animada digitalmente quadro a quadro.



A OCUPAÇÃO DE ESPAÇOS PÚBLICOS POR SUJEITOS FEMINIZADOS

A objetificação de corpos é a percepção de sujeitos de direitos como objetos: alguém sem percepção, sem sensações, sem desejos, sem história, sem a capacidade de tomar decisões e agir sobre elas. No caso de sujeitos marcados pela feminilidade, identificando-se como mulheres ou não², essa desumanização

vem atrelada à sexualização (BOWMAN, 1993, p. 532). A sexualização em espaços públicos é geralmente objetificante, pois lê-se sexo em alguém que não está expressando desejo sexual, impondo a ela, enquanto objeto, uma projeção. O sujeito que objetifica perde a capacidade de identificar uma resposta na pessoa objetificada, principalmente quando a resposta é não.

A rua é um ambiente estruturado a partir do poder patriarcal. O assédio sexual não serve para expressar desejo, mas como mecanismo de controle de quem pode acessar espaços de exercício de cidadania. O assédio e a violência sexual urbana têm sua origem, não na falácia da atração, mas no exercício de poder simbólico (BOWMAN, 1993). Ele serve, primordialmente, para mostrar a determinados sujeitos que aquele não é o seu lugar e, portanto, que não devem se sentir seguros ali. Pessoas marcadas por signos de feminilidade têm alguma liberdade de acessar o espaço urbano no trânsito entre casa e trabalho, dois lugares cuja ocupação é permitida para esses sujeitos. Mas a ocupação contemplativa ou criativa da rua é prerrogativa exclusiva de corpos neutralizados pela masculinidade e pela branquitude³.

Bowman (1993, p. 524) elabora o fenômeno da *importunação de mulheres* na rua a partir da ótica jurídica. Parte do conceito antropológico de assédio sexual urbano, segundo o qual homens desconhecidos abordam mulheres em lugares públicos, que não são seu ambiente de trabalho, através de olhares, gestos e palavras, como modo de demarcar um território não apenas geográfico, mas principalmente sócio-político. Através dessas abordagens, o homem exerce o que acredita ser um *direito natural* de tomar atenção do sujeito feminizado, tratando-o como objeto sexual e forçando uma interação (DI LEONARDO, 1981, p. 51). Neste artigo, diferimos das autoras de referência apenas na expansão da ideia de mulheres como alvo do assédio sexual urbano, como já explicitado pela escolha do termo *sujeitos feminizados* para designar as vítimas de exclusão e violência no espaço urbano.

2

Aqui não importa a auto-identificação pois estamos no plano do objeto.

3

Ainda que não seja o foco deste trabalho, a branquitude, assim como a masculinidade, é um aspecto fundamental para ocupar o espaço urbano de forma contemplativa e criativa.

A partir da teoria queer, Butler (2018, n.p) analisa a ocupação de espaços públicos enquanto atos políticos de resistência, especialmente no contexto de minorias sexuais, vinculados a questões de corpo e performatividade. O que propõe como Teoria Performativa de Assembleia deriva da noção de Hannah Arendt de *espaço de aparecimento*. Trabalha a ideia de *corpos precarizados*, ou seja, corpos que não têm direitos garantidos em determinados espaços, estando suscetíveis à violência. A reivindicação do direito de aparecer em espaços de tomada de decisão política, como é o caso da rua, está relacionada a uma performatividade coletiva, que cria espaços marginais nesses locais regidos por normatividades políticas excludentes. Assim, o aparecimento desses corpos em lugares públicos é tido como exercícios performativos dissidentes, que colocam em evidência a não representatividade dos mesmos tanto no espaço em si quanto na arena política, ao mesmo tempo que criam esses contra espaços de utopia.

Essas duas fontes teóricas tratam da ocupação de espaços públicos, cuja hostilidade para com corpos feminizados e minorias sexuais em geral é normatizada pelo poder cultural e estatal. Debruço-me sobre elas para analisar e praticar a representação desses corpos e espaços enquanto ato de resistência através do desenho, da animação, da videoarte e de seu embasamento conceitual desenvolvido neste artigo. A rua é um campo de batalha contra a objetificação, onde se pode resistir à exclusão, exigindo garantia de direitos e aparecendo na e para a esfera pública. Apesar de ser um espaço hostil para sujeitos tratados a partir de signos de feminilidade, o espaço urbano é também arena pública de exercício de cidadania e de afetos, criando e desenvolvendo relações a todo o momento, produzindo processos de subjetivação a cada esquina (BUTLER, 2018, n.p). No momento em que somos afastadas desse ambiente e nos resguardamos ao ambiente doméstico, mesmo que por questões de saúde pública, buscamos novos exercícios performativos dissidentes que nos representem no espaço urbano, ao mesmo passo que enfrentamos batalhas íntimas que espelham a luta por cidadania e pelo amplo direito de ocupar as ruas e habitar nossos próprios corpos de forma digna.



FIGURA 2
IC9_FUMAÇA

Frame da animação final da videoarte *colagem_9*, ilustrando o limiar entre dor e prazer de um rosto marcado pela feminilidade sobre fumaça branca em fundo branco, como em um limbo de solidão e autoconsciência mutante. Desenhos em nanquim sobre papel, animados digitalmente quadro a quadro, sobre recorte de vídeo também tratado digitalmente.

AUTO-OBJETIFICAÇÃO E AUTOVIGILÂNCIA

Sujeitos feminizados também reproduzem o olhar masculino objetificante que fundamenta a exclusão de minorias sexuais em espaços públicos, particularmente para com seus próprios corpos. A auto-objetificação, uma das consequências da internalização desse olhar, é caracterizada por uma percepção de si a partir de um observador externo, priorizando a imagem em relação às próprias sensações, necessidades e desejos do sujeito. Já a auto-vigilância ou automonitoramento corporal engloba práticas de controle internalizado que visa à manutenção de corpos feminizados enquanto corpos pequenos, fracos e frágeis. A auto-objetificação e a autovigilância são fenômenos especialmente ligados à feminilidade e têm consequências graves para a saúde mental e física de quem as experimenta, encontrando-se na raiz de distúrbios de imagem e transtornos alimentares (CALOGERO et al, 2011, p. 9; FREDRICKSON & ROBERTS, 1997, p. 192). Então, além de oferecer resistência à objetificação e consequente violência sofridas materialmente na rua, a sobrevivência desses sujeitos prescinde de resistência íntima ao seu próprio olhar objetificante.

A teoria da objetificação surge no campo da psicologia social e de gênero como uma perspectiva socio-cultural e não essencialista do estudo de corpos feminizados integrados à sociedade patriarcal, a uma cultura misógina e à representação midiática desses sistemas.

Qualquer um que conhece, é ou foi uma mulher jovem prontamente reconhece que mensagens socioculturais

sexo-específicas miram incansavelmente em corpos de mulheres e meninas adolescentes. Em termos práticos, corpos femininos são há muito tempo imãs de atenção e avaliação ante ideais rígidos e irrealistas. E tais atenção e ideais são quase sempre, de alguma forma, sexualizados. A teoria da objetificação aponta que a primeira consequência psicológica de ser impregnada por contextos objetificantes é a auto-objetificação. (FREDRICKSON, HENDLER, NILSEN, O'BARR & ROBERTS, 2011, p. 690, tradução da autora).

A auto-objetificação se manifesta em sujeitos feminizados através de práticas de automonitoramento corporal designadas globalmente pelo termo *autovigilância*. Tais práticas envolvem o monitoramento constante da própria aparência, aferição de partes do corpo em detrimento do todo, restrições alimentares, dentre outras. Suas consequências para a autopercepção de sujeitos feminizados incluem ansiedade com a própria aparência, vergonha do próprio corpo e redução da percepção de sensações físicas internas como fome e cansaço, podendo causar problemas psicológicos como depressão, transtornos alimentares e dismorfia corporal (MCKINLEY & HYDE, 1996, p. 182). Esta última é uma disfunção específica compreendida no espectro dos distúrbios de imagem, os quais são particularmente relevantes para este trabalho e para a obra de arte em análise.

OSCILAÇÃO E PERTURBAÇÃO

A prática de autorretrato, por exemplo, continuamente revisitada ao longo do vídeo *colagem_9*, integra e é integrada por diversos elementos relacionados à autovigilância. Primeiramente, a prática de autovigilância, quando aplicada ao desenho, deixa o plano do automonitoramento passivo, tirando a artista do lugar de objeto ao privilegiar a prática do desenho de observação, da autorrepresentação e do estudo estético e poético de seu trabalho enquanto táticas de resistência subjetivantes. Além disso, o olhar auto-objetificante é extremamente crítico e minucioso, ou seja, o sujeito feminizado que se autovigia acaba por desenvolver habilidades visuais rigorosas que, quando revertidas da ansiedade com a aparência para a prática artística, adquirem novos propósitos e dimensões, passando por uma virada criativa em seu caráter primordialmente destrutivo.

Em terceiro lugar, no âmbito da animação, a representação do próprio corpo em movimento proporciona aprofundamento em pesquisa técnica e poética que se vale especialmente da inconstância e inconfiabilidade do olhar autovigilante. É impossível confiar materialidade às constatações imagéticas adquiridas através do automonitoramento corporal. O olhar de sujeitos feminizados pela predeterminação sexista, cisnormativa e essencialista da cultura misógina em que está inserido será sempre enviesado. A dismorfia corporal acompanha de forma crescente o processo de auto-objetificação, tornando cada vez mais difícil ter noções objetivas a respeito do formato e aparência do próprio corpo. Tais fenômenos estão integrados à prática de animação quadro a quadro, especialmente nas técnicas usadas na obra ora analisada. Desenho meu corpo com traço preciso, mas assumidamente inconstante. No próximo quadro, desenho quase o mesmo corpo, mas já é um corpo totalmente diferente, não apenas pela representação do movimento, mas pela inconstância inerente ao traço em si. Em um quadro, um dedo é curto, no próximo, um pouco mais comprido. Há uma pequena curva na coxa, que no desenho seguinte se tornou uma linha quase reta. Essas variações gráficas transpõem para a prática artística a noção de que quanto mais atenção se dá ao próprio formato, mais formatos se criam, refletindo a oscilação do olhar autovigilante. A representação não é – nem se propõe a ser – fiel, assim como a aferição a respeito do próprio corpo é incerta.

Nesse sentido, as diferenças nos traços, sobre formas pretensamente idênticas, tornam o desenho interessante em sua pluralidade morfológica. Além de gerar a percepção de movimento, a animação desses autorretratos comenta a inconstância da relação entre o corpo e o olhar. A oscilação nos traços, de um quadro para o próximo, está na minha mão, como artista e como sujeito ativo e criativo que reage às circunstâncias à minhavolta. A singularidade dos desenhos está no frio que eu sinto ao desenhar no inverno com a janela aberta; no movimento que faço com o corpo para traçar uma determinada linha; no pensamento que desenvolvo enquanto desenho; nas emoções que informam as linhas do meu próprio corpo ali representado.

OBJETIFICAÇÃO VS. MOVIMENTO; EXCLUSÃO VS. REPRESENTAÇÃO

A reação, tanto ao assédio sexual urbano, quanto à auto-objetificação, parte principalmente do movimento e do som. No primeiro caso, se percebo que estou sendo assediada em um espaço público, tenho algumas alternativas de reação: posso encarar o homem de volta, me afastar, fazer um gesto inibidor, gritar. Sucessivamente, a auto-objetificação preconiza a imagem estática em relação ao desejo a às necessidades do próprio corpo. Assim, entende-se que a auto-subjetivação, como processo de resistência do sujeito culturalmente objetificado, está ligada ao movimento e à emissão de ruídos⁴. O movimento é aferido a partir da mudança de imagem à imagem. O corpo auto-objetificado é estático, pois preocupa-se com a aparência, enquanto o corpo potente e criativo ocupa-se da alteração do espaço, tanto interno, quanto externo a si. Tal mudança remete aos processos de subjetivação advindos das relações interpessoais e da agência sobre o espaço.

Em *colagem_9*, encontrei na representação de corpos feminizados e do espaço urbano uma forma de ocupá-los durante o isolamento social. O vídeo com duração de 1 minuto e 52 segundos é composto por animações quadro a quadro, feitas a partir de desenhos em nanquim e canetas marca-texto e de desenhos digitais. A trilha sonora é constituída por uma série de experimentações sonoras eletrônicas autorais que oferecem suporte rítmico e continuidade às narrativas representadas. As representações animadas de sujeitos feminizados perturbam a observação analítica do formato dos corpos em benefício da constante mudança de imagens. Assim, fomenta-se uma pedagogia do olhar que, aliada aos ritmos sonoros, o orienta à percepção do movimento e da expressividade em detrimento da forma, uma vez que esta se torna efêmera demais para sua verificação estética (e estática), típica do olhar masculino objetificante (*male gaze*) e da autovigilância (FREDERICKSON & ROBERTS, 1997, p.). Já as representações do espaço urbano tensionam a potência daqueles corpos no que tange à criação de narrativas sobre a rua. Se não posso estar na rua, transformo minha agência sobre

4

Seja pela fala, pelo grito, pela percussão, pela destruição e choque de objetos...

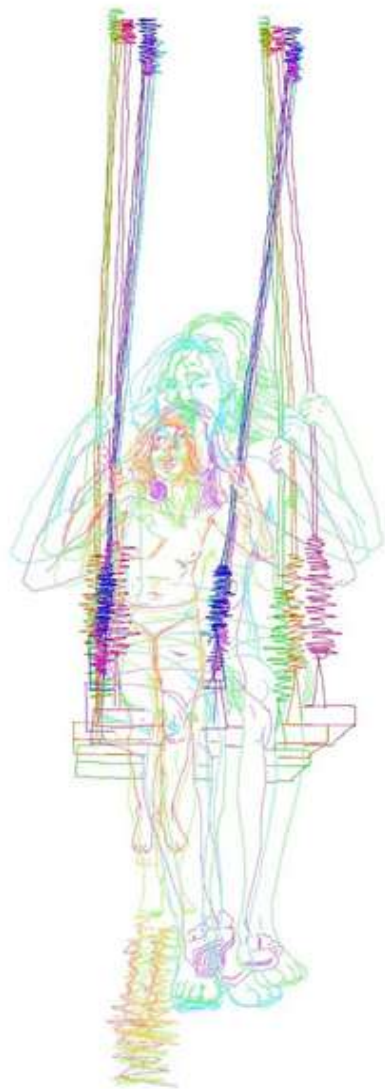


FIGURA 3
IC9_BRINA_BALANÇA

Frame em desenho digital da videoarte *colagem_9* com camadas sobrepostas. A representação de um corpo portando signos de feminilidade de forma desnudada, mas não sexualizada, se divertindo em um balanço, elemento lúdico representativo de espaços públicos, ilustra a ideia central deste trabalho.

ela, meu direito de ocupá-la e transformá-la, em imagem, som e movimento a partir da minha percepção afetiva sobre ela. A reivindicação política, inerente à ocupação do espaço urbano, torna-se também estética e afetiva na medida em que represento a rua, como a ocupo e como almejo que ela seja ocupada.

Outras questões estético-poéticas vinculadas às animações mencionadas e à videoarte como um todo emergem do tipo de representação estudada de corpos feminizados: frequentemente estes aparecem portando signos de feminilidade de forma desinibida em espaços quase vazios. Não há um cenário estático por trás do movimento dos corpos. A aferição da interação dos corpos com o espaço urbano se dá a partir da semiotização de um ou dois elementos no máximo, que fazem alusão a esses espaços, mas raramente representando-os de forma detalhada, direta e principalmente estática. Os signos que caracterizam o espaço da ação são geralmente representados como constituinte dela e dos corpos representados, portanto, também estão em movimento. Esse trabalho integra elementos conceituais, poéticos e estéticos, visando à construção de uma rede de ideias e linguagens *cuír*, que usam da tecnologia (corpo ciborgue) e das falhas na performance social dominante para sabotar as estruturas sociais, políticas e culturais generificadas e seus dispositivos de controle de forma furtiva.

PARA ONDE QUERO IR?

O olhar auto-objetificante beneficia o desenho, a linha e o olhar da artista. O automonitoramento corporal treina um olhar crítico, minucioso e atento, particularmente para com as linhas do próprio corpo e de demais corpos. Tomo o olhar culturalmente treinado para auto-objetificação e, conseqüentemente, as habilidades desenvolvidas a partir do automonitoramento corporal, oferecendo-lhes nova utilidade através do desenho. Em lugar de lutar contra si mesma, reduzindo o espaço ocupado pelo próprio corpo, ou mesmo contra a própria percepção auto-objetificante, abandonando aspectos da sua subjetividade que já estão em desenvolvimento, constróem-se novas práticas a partir

desse olhar detalhista. Encontram-se, no movimento dos desenhos, na representação do movimento de corpos feminizados e na representação de espaços públicos, elementos de resistência potentes contra a auto-objetificação e o assédio sexual urbano. Subjetiva-se o corpo feminizado através da representação dele em movimento, agindo sobre o espaço que ocupa e respondendo às transformações do ambiente.

Assim, as representações desses corpos e desse espaço geram narrativas sobre a rua, sobre meu próprio corpo, sobre outros corpos dissidentes e sobre as nossas relações com a rua e a cidade. Tais narrativas me dão agência sobre o espaço urbano, inclusive subjetivando a própria rua. Através das animações que compõem a obra, ponho a rua em movimento a partir do meu olhar. Assim, torno-me tão dona da rua quanto um homem que assedia na tentativa de mostrar que aquele lugar não é seguro para pessoas como eu. Crio narrativas de resistência que mostram que não estou ali só em trânsito, mas que posso contemplar, criar e aparecer naquele espaço como agente que o constitui e tem poder de alterá-lo. A mudança de imagem à imagem que representa o movimento, sempre imaterial, confere-me agência sobre meu corpo e dele sobre a rua.

REFERÊNCIAS

BOWMAN, C.G. Street Harassment and the Informal Ghettoization of Women. **Harvard Law Review**, v.106, n.3, p.517-580, jan. 1993.

BUTLER, J. **Corpos em Aliança e a Política das Ruas**. Notas sobre uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CALOGERO, R. M., TANTLEFF-DUNN, S.; THOMPSON, J. K. Objectification theory: An introduction. Em In: CALOGERO, R. M., TANTLEFF-DUNN, S.; THOMPSON, J. K (orgs.), **Self-objectification in women: Causes, consequences, and counteractions** (p. 3-21). Michigan: American Psychology Association, 2011.

DIEST, Ashley M. K. Van; PEREZ, Marisol. Exploring the integration of thin-ideal internalization and self-objectification in the prevention of eating disorders. **Body Image**, v. 10, n. 1, p.16-25., jan. 2013.

FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

FRANÇA, P. **Resíduo**. Ensaio em vídeo, 2020. Disponível em <<https://www.instagram.com/p/CEE-eKcnEqj/>>.

FREDRICKSON, B. L. & ROBERTS, T. Objectification theory: Towards the understanding women's lived experiences and mental risks. **Psychology of Women Quarterly**, v. 21, n. 2 p.173- 206, jun. 1997.

GOFFMAN, E. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. 20.ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

HEYES, Cressida J. Foucault Goes to Weight Watchers. **Hypatia** Vol. 21 n. 2, jan. 20096.

LEONARDO, Micaela Di. The Political Economy of Street Harassment. **Aegis**, 1981, p. 51-57.

MCKINLEY, Nita M. & HYDE, Janet S. The objectified body consciousness scale: development and validation. **Psychology of Women Quarterly**, v. 20, n.2, p.181-215, jun. 1996.

PORNOGRÁFICO COMO INSTÂNCIA DO ERÓTICO

Nos anais
do XXXVIII
Colóquio
do Comitê
Brasileiro de
História Da Arte

RICARDO H. A. ALVES

Professor da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Campus I da Universidade Estadual do Paraná. Doutor e Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

RESUMO

O PRESENTE trabalho analisa algumas concepções sobre o pornográfico presentes em comunicações de pesquisas apresentadas no XXXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (2018). Tendo como referência as pesquisas de Jorge Leite Jr. (2006), Nuno Cesar Abreu (2012), Fabián Giménez Gatto e Alejandra Díaz Zepeda (2017), foram investigados nove artigos publicados nos anais do evento. A análise de tais textos permitiu identificar tanto a dificuldade em estabelecer contornos precisos para diferenciar a pornografia do erotismo quanto diferentes concepções de pornografia.

PALAVRAS-CHAVE

Pornografia; Erotismo; História da Arte; Comitê Brasileiro de História da Arte.

RESUMEN

ESTE ARTÍCULO analiza algunas concepciones sobre la pornografía presentes en trabajos de investigación presentados en el XXXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (2018). Con base en las consideraciones de Jorge Leite Jr. (2006), Nuno Cesar Abreu (2012), Fabián Giménez Gatto y Alejandra Díaz Zepeda (2017), se investigaron nueve artículos publicados en las actas del evento. El análisis de dichos textos nos permitió identificar tanto la dificultad de establecer contornos precisos para diferenciar la pornografía del erotismo como las diferentes concepciones de la pornografía.

PALABRAS CLAVE

Pornografía; Erotismo; Historia del Arte; Comitê Brasileiro de História da Arte.

INTRODUÇÃO

EM 2018, realizou-se o XXXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte na cidade de Florianópolis, Santa Catarina. Tal edição do evento, ao reunir pesquisadores de todo o país para compartilharem suas pesquisas, organizou-se ao redor do tema *Arte e Erotismo: prazer e transgressão na arte*. Sem dúvida, diante da série de perseguições e censuras infligidas à arte no país em 2017, o Comitê procurou se posicionar. Diante da recorrência absurda de investidas contra a cultura que atingiu principalmente artistas, obras e exposições ligadas aos domínios do *eros*, tal debate era não só necessário, mas oportuno.

Com um relativo distanciamento temporal, é possível afirmar que tais iniciativas de perseguição procuraram mobilizar a opinião pública a partir de denúncias falaciosas que tinham como objetivo estabelecer articulações com vistas às eleições de 2018. Nesse sentido, as perseguições a artistas como Wagner Schwartz, Maikon K e Renata Carvalho constituíram um movimento pouco interessado em arte. O mesmo pode ser dito dos ataques a exposições como *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, com curadoria de Gaudêncio Fidelis, realizada no Santander Cultural, em Porto Alegre, que chegou a ser fechada prematuramente, e *Vestidos em Arte – Os Nus nos Acervos Públicos de Curitiba*, com curadoria de Stephanie Dahn Batista, realizada no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, que, apesar das perseguições, permaneceu aberta.

Após essas e diversas outras ocorrências semelhantes, a realização do seminário assinalou a preocupação em estabelecer no campo da História da Arte no Brasil um espaço privilegiado para a discussão do erótico e, por consequência, de aspectos a ele relacionados, como o próprio corpo e a dimensão pornográfica como instância no erótico. No entanto, ao longo da realização do evento e das sucessivas apresentações de trabalhos e subsequentes debates, percebi, junto de outros colegas pesquisadores, como os contornos e definições sobre o erótico e o pornográfico pareciam pouco explorados nas apresentações. Diante de tal situação, pensei que seria interessante aprofundar-me mais em tal debate, para então analisar os discursos sobre o erótico nos artigos publicados em decorrência do evento.

ENTRE O ERÓTICO E O PORNOGRÁFICO

Ao abordar as distinções entre o pornográfico e o erótico, Jorge Leite Júnior (2006) apresenta o termo grego *pornographos*, que trata de escritos sobre prostitutas, mencionando seus desdobramentos em momentos posteriores, como no século XVIII, quando se cunha o termo pornógrafo. Além disso, afirma que o termo erotismo surge no século XIX, sendo uma derivação adjetiva de Eros, deus do amor e da paixão carnal. Assim, o autor estabelece a origem de perspectivas que, apesar de abordarem o desejo sexual, operam em âmbitos distintos: o primeiro conceito está ligado à transformação do sexo em material de consumo, com um fim prático, associado à prostituição e ao explícito, enquanto o segundo flerta com o sublime e o sugestivo, algo que advém justamente de sua origem ligada a um deus e não às mulheres e à carne.

O antropólogo também afirma que, nessa dicotomia, o pornográfico é sempre o lado maldito, estando associado àqueles considerados *outsiders*, de forma que o erotismo costuma estar ligado aos grupos estabelecidos, evocando uma sexualidade refinada, elaborada e racional, não voltada ao prazer sexual em si mesmo, diferente da pornografia, instintiva e com fim prático. Seria possível, então, associar o erotismo ao campo da arte e identificar a produção de imagens para consumo sexual como pornografia. No entanto, Leite Júnior (2006) afirma que mesmo no interior da indústria cultural é possível identificar que os materiais consumidos por classes mais abastadas costumam ser identificados como eróticos, enquanto aqueles voltados aos mais pobres são chamados de pornografia, ainda que muitas vezes seus conteúdos sejam bastante semelhantes.

Ao longo do século XX, a indústria pornográfica irá se consolidar principalmente a partir de sua relação com a fotografia e as imagens em movimento, sendo estas últimas o objeto de estudo de Nuno Cesar Abreu (2012), que versa sobre o cinema e o vídeo pornográficos também conceituando sua relação com o domínio do erótico, destacando a impossibilidade de estabelecer precisamente sua divisão.

Recentemente, o campo da pornografia vem sendo reivindicado e discutido por grupos e indivíduos que apontam as limitações

de seus discursos hegemônicos, procurando construir outras formas de pensar a sexualidade na direção da pós-pornografia. Segundo Fabián Gatto e Alejandra Zepeda (2017, p. 11, tradução do autor), as iniciativas entendidas como pós-pornográficas “(...) compartilham uma semelhança familiar, uma espécie de impulso desconstrutivo diante da pornografia mais convencional, problematizando seus efeitos na sexualidade, nos corpos e nas corporalidades.”¹

Se costumeiramente o surgimento da pós-pornografia é associado ao trabalho da estadunidense Annie Sprinkle, no âmbito brasileiro é possível citar o pioneirismo do Movimento de Arte Pornô, articulado por Eduardo Kac (2013) no Rio de Janeiro no início dos anos 1980, a mesma década que comportaria o nascimento do termo pós-pornô por Sprinkle, em 1988. No entanto, para além das nomenclaturas, o esforço de Kac e de seus pares é contemplado pela posição de Gatto e Zepeda (2017), sendo caracterizado como uma apropriação de aspectos da pornografia para a produção de performances, textos e imagens que ultrapassavam a convencionalidade do que se entendia por pornô na época.

É diante da tensão entre tais temas que a presente pesquisa investiga como se desenvolveu o debate sobre o pornográfico no âmbito do XXXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Com este fim, conduziu-se uma investigação a partir dos anais² do evento, no qual constavam 99 textos de comunicações publicados. A busca pelo sufixo *porn* nos títulos, resumos e palavras-chave permitiu a seleção de 9 artigos, nos quais foram identificados termos como pornô, pornografia e pornochanchada. Tal estratégia procurou destacar em quais textos o tema poderia ter destaque, tendo em vista o caráter indexador de tais estruturas textuais em escritos acadêmicos. A partir de tal conjunto, foram realizadas análises que contemplaram a abordagem do aspecto pornográfico. Foi identificado que quatro deles se constituem a partir de discussões sobre correntes, movimentos e linguagens, enquanto os outros cinco abordam o erotismo a partir de sua relação com o trabalho de alguma ou algum artista específico.

1

No original: “(...) comparten un parecido de familia, una especie de impulso desconstrutivo frente a la pornografia más convencional, problematizando sus efectos en la sexualidade, los cuerpos e las corporalidades.”

2

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2018/anais/index.html>. Acesso em: 30 mar. 2021.

O PORNOGRÁFICO NOS TEXTOS DO XXXVIII COLÓQUIO DO CBHA

Entre os textos que têm como objeto perspectivas mais amplas, *Dispositivos licenciosos: o nu fotográfico entre o deleite erótico e a criação artística*, de Niura Ribeiro (2018), apresenta o contexto do nu fotográfico na França do século XIX, debatendo suas diversas acepções, o que inclui seu entendimento como pornografia e também como material de referência para a produção de pinturas. Assim, o estatuto do nu fotográfico desliza entre categorias, podendo ser entendido apenas como pornografia ou como imagem artística, tema sobre o qual é difícil definir critérios precisos, ainda que certamente exista um reforço sobre a questão do pornográfico como o explícito. Um exemplo seriam as definições sobre como deveria ser o corpo no nu artístico acadêmico: pele branca, ausência de pelos pubianos e uma configuração corporal que evocasse as formas de uma estátua, características também esperadas em uma fotografia que não fosse pornográfica.

Por seu turno, Patrícia Delayti Telles (2018), em *Segredos de bolso: a miniatura erótica*, debate trabalhos de proporções diminutas a partir do contexto europeu, dedicando especial atenção para os intercâmbios entre Portugal e Brasil, centrando seu interesse no período compreendido entre 1750 e 1840, quando tais objetos tiveram ampla circulação. Assim como Ribeiro (2018), a autora destaca a dificuldade no estabelecimento da diferença entre o erótico e o pornográfico, e menciona também os pelos corporais como elementos das representações pornográficas.

Victor Vigneron de La Jousselandière (2018), em *Nem pornografia, nem chanchada: a moral do erotismo em Paulo Emilio Sales Gomes*, discute a obra do crítico de cinema paulistano, compreendendo seu debate sobre a pornochanchada, problematizada em textos publicados na década de 1970. Gomes critica o fato de tais filmes não serem necessariamente pornográficos, condenando o exagero do apelo erótico presente em seus títulos, que, desvinculados do conteúdo da película, enunciavam uma pornografia que não se materializava nas imagens.

Em uma outra direção, *Ruin porn: o fetiche da ruína na era pós-industrial*, de Rafael Fontes Gaspar (2018), debate o conceito de

pornografia de ruínas, que seria um termo corrente na contemporaneidade para descrever o interesse e fascínio por imagens de ruínas.

O filósofo busca fazer justiça aos cantos escondidos e mofados da história da única forma possível: utilizando-os⁵. Sendo assim, é com a utilização dessas imagens formadas no passado em contraponto a essas imagens resgatadas no presente, o limiar entre elas, a intersecção por meio do choque temporal que trará a imagem dialética. “É o passado colocando o presente numa situação crítica”:

Com o aumento das buscas por fotografias de ruínas, as mídias sociais se encarregaram de intitular a expressão *ruin porn*, bem como, *food porn* e *travel porn*. Esse neologismo empregado atualmente através da concepção *porn*, expressa uma “glamourização” das fotografias nas redes sociais, como a proliferação do registro fotográfico de pratos de comidas, identificados pela expressão *food porn* (GASPAR, 2018, p. 930).

Assim, o autor discute o interesse por ruínas a partir de um termo recentemente utilizado no contexto das redes sociais que utiliza *porn* como indicador de desejo e não pertencente ao âmbito das imagens sexuais. É uma interessante perspectiva, na qual o termo parece ser esvaziado de seu sentido corrente. Para Kac (2013, p. 47), usos do termo como esse indicam a popularização do conceito de pornografia:

Um sintoma dessa mudança é que o uso do termo “pornô” expandiu-se para outras áreas da sociedade. As expressões *food porn* (pornografia gastronômica) ou *architecture porn* (pornografia arquitetônica), por exemplo, tornaram-se lugar-comum; elas não designam uma associação da sexualidade aberta com a gastronomia ou o ambiente construído, mas descrevem um certo estilo de apresentação visual, especialmente atraente, da culinária e dos espaços projetados.

No grupo composto por análises baseadas em trabalhos de artistas específicos, também se encontram importantes conside-

rações e posições diante do pornográfico. Sissa de Assis (2018), em *O prazer da mulher nas pinturas de Clarice Gonçalves*, debate a iconografia da artista incluindo algumas obras explícitas, que são associadas ao pornográfico e ao pornofeminismo. Assim, a obra de Gonçalves é inscrita no horizonte da releitura da pornografia hegemônica por artistas mulheres que se apropriam de seu caráter explícito em outras direções.

O artigo *O que há de subversivo no amor: o erotismo no cinema situacionista*, de Gabriel Zacarias (2018), se debruça sobre obras de Guy Debord e principalmente de René Viénet. O debate sobre o pornográfico aparece no comentário sobre um filme de Viénet, *Les Filles de Kamare* (1974). Produzido a partir de apropriações de outros filmes, atendendo à perspectiva do desvio situacionista, a obra em grande parte remonta o filme japonês *Terryfing Girl High Scholl* (1973), de Norifumi Suzuki, com outras legendas, incluindo algumas sequências ao material original.

Segundo Zacarias, Suzuki afirmara que procura fazer um pornô subversivo. Para o pesquisador, a obra é também mais pornográfica, pois inclui cenas de sexo gravadas por Viénet, o que desafiaria as convenções da indústria pornográfica. Por sua vez, o caráter subversivo da obra advém das legendas, que incluem debates feministas e críticas à violência colonial francesa inseridas em cenas de um filme que originalmente aborda sessões de tortura sádica entre mulheres.

Maraliz Christo (2018), em *O sátiro, a mulher, o gato e o incenso: a trajetória de um desenho de Calixto Cordeiro*, se detém sobre uma obra de contornos eróticos. No entanto, o comentário sobre o pornográfico ocorre quando se contextualiza a produção do artista, que atuou em diversas revistas ilustradas, incluindo as primeiras revistas consideradas pornográficas editadas no país: *O Rio Nu* (1898–1916), *O Riso* (1911–1912) e *A Maçã* (1922–1929). É interessante perceber que Christo apresenta brevemente o conteúdo de tais publicações, que parece bastante brando, ao mesmo tempo que enfatiza no texto o fato das revistas serem ‘consideradas’ pornográficas, o que parece uma tentativa da autora de se distanciar dessa classificação. Assim, ela procura ser fiel ao termo corrente na época, mas ao mesmo tempo desloca-se desse sentido na direção de uma outra classificação possível

na atualidade para tais trabalhos.

Bianca Andrade Tinoco (2018), em “*Eu sou o melhor que eles têm*”: a potência de Lyz Parayzo, puta-pornô-terrorista, aborda o trabalho *Parayzo Carioca* (2016), folheto da artista trans Lyz Parayzo. O uso do termo pornô ao lado de terrorista no título parece evocar o aspecto do pornoterrorismo, mas esse termo não é repetido no corpo do texto, apesar da produção da artista indicar tal perspectiva. Além disso, o termo pornográfico só aparece mais uma vez no artigo, quando, em sua conclusão, a autora discorre sobre o fato da obra ser quase pornográfica. Nesse sentido, o fato de Parayzo se inspirar em impressos de prostituição reforça a ligação do trabalho sexual com a pornografia, como postulado por Leite Júnior (2006).

Por fim, Carolina de Almeida Vecchio (2018), em *Nobuyoshi Araki e Ren Hang: Reflexões Sobre Estética, Erotismo e Pornografia*, analisa o trabalho fotográfico do japonês Araki e do chinês Hang, procurando discutir as diferenças entre a pornografia e o erotismo com maior profundidade, destacando-se dos outros artigos analisados neste trabalho. Sua principal referência é a diferenciação estabelecida por Roland Barthes a partir dos conceitos de *studium* e *punctum*, oriundos de sua teoria sobre a fotografia. Assim, o entendimento da imagem pornográfica como unitária e clara (*studium*) e da erótica como aquela na qual o sexo não é central e na qual existe atenção para outros elementos (*punctum*) é aproximado da teoria de autores como Hans Maes, que debate a discussão sobre o pornográfico como explícito e o erótico na direção da sutileza e da sugestão.

Importante salientar que a autora problematiza a teoria de Barthes a partir da fratura entre prazer estético e prazer sexual estabelecida pela teoria estética moderna ocidental, a qual prevê o prazer estético como aquele desprovido de interesse, diferente do sexual, que possui uma finalidade. Além disso, Vecchio (2018) comenta o entendimento de que o prazer estético seria pretensamente universal enquanto o sexual seria particular, outra diferença que afastaria a arte da sexualidade. Nesse sentido, ela problematiza tal concepção ocidental de estética baseada nos preceitos kantianos em oposição a perspectivas tradicionais orientais que não apresentam uma diferenciação entre arte e pornografia.

Por fim, para além da oposição entre erotismo e pornografia, Vecchio (2018) indica a dificuldade em trabalhar a partir das categorias de Barthes, tendo em vista como estes aspectos parecem ser instáveis para uma análise mais precisa. Tanto a simultaneidade entre aspectos eróticos e pornográficos em um mesmo trabalho quanto a subjetividade do entendimento dessa diferenciação seriam fatores que dificultam o estabelecimento de limites precisos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de apenas Vecchio (2018) apresentar uma investigação que aprofunda a discussão entre o erótico e o pornográfico, identificando a dificuldade em estabelecer seus limites, Ribeiro (2018) e Telles (2018) apresentam informações importantes sobre essa mesma questão. Nesse caso, ambas debatem a iconografia como indício para uma possível classificação, comentando o caráter pornográfico da representação dos pelos corporais, mas também entendendo como permeáveis as fronteiras entre esses dois âmbitos.

É possível, então, pensar que a imagem dos pelos corporais é um índice que representa um limite entre o erótico e o pornográfico. No entanto, trata-se de uma questão iconográfica, e não simplesmente de um tipo de imagem mais ou menos explícito, pois é possível supor que o mesmo corpo sem ou com pelos poderia ter interpretações bastantes distintas. No entanto, o decoro que solicitava aos nus serem próximos às imagens de estátuas (RIBEIRO, 2018) parece indicar uma representação relativamente distanciada da mimese do corpo humano, na direção de uma imagem pálida, em poses ensaiadas e sem pelos.

A ambiguidade entre o pornográfico e o erótico também está presente no texto de Christo (2018), quando a pesquisadora reforça o fato das revistas serem consideradas pornográficas, apesar de seu conteúdo facilmente associado ao erotismo. O mesmo ocorre no debate sobre o conceito de pornochanchada (LA JOUSSELANDIÈRE, 2018), problematizado justamente por não corresponder a um equivalente visual pornográfico. Nesse sentido, tais filmes parecem estar muito mais próximos ao erotismo. Contudo, o caráter popular do termo pornografia, associa-

do ao consumo de classes menos favorecidas, como enunciado por Leite Júnior (2006), pode explicar a utilização de um termo como esse com fins comerciais. Assim, não só o termo poderia funcionar com uma espécie de propaganda, como assinalaria o público ao qual se destina.

Nesse sentido, se o texto de Gaspar (2018) indica no uso do termo *ruin porn* um deslocamento que associa o desejo por imagens de ruínas como análogo ao desejo por imagens pornográficas, em outros trabalhos é possível encontrar desdobramentos referentes à dimensão sexual e política da pornografia. Nesse sentido, o pornô-terrorismo (TINOCO, 2018), o pornofeminismo (ASSIS, 2018) e o pornô subversivo (ZACARIAS, 2018) parecem indicar as possibilidades de um pensamento pós-pornográfico que não só propõem outras perspectivas sobre a pornografia, mas que também tensionam suas relações com o erotismo, tema debatido por Kac (2013) ao debater a amplitude do conceito de pornografia na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

ABREU, N. C. **O olhar pornô**: a representação do obsceno no cinema e no vídeo. São Paulo: Alameda, 2012.

ASSIS, S. A. B. O prazer da mulher nas pinturas de Clarice Gonçalves. In: COLÓQUIO DO COMITE BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 38., 2018, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: CBHA, 2018. p. 179.

CHRISTO, M. O sátiro, a mulher, o gato e o incenso: a trajetória de um desenho de Calixto Cordeiro. In: COLÓQUIO DO COMITE BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 38., 2018, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: CBHA, 2018. p. 129.

Kac, Eduardo. O Movimento de Arte Pornô: a Aventura de uma Vanguarda nos Anos 80. *Ars*, São Paulo, V. 11, n. 22, 2013, p. 31-51. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2013.80655>>. Acesso em 30 mar. 2021.

GASPAR, R. F. Ruin porn: o fetiche da ruína na era pós-industrial. In: COLÓQUIO DO COMITE BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 38., 2018, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: CBHA, 2018. p. 929.

GATTO, F. G.; ZEPEDA, A. D. (orgs.). **Pornologías**. Ciudad de México: La Cifra, 2017.

LA JOUSSELANDIÈRE, V. S. V. Nem pornografia, nem chanchada: a moral do erotismo em Paulo Emilio Sales Gomes. In: COLÓQUIO DO COMITE BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 38., 2018, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: CBHA, 2018. p. 199.

LEITE JÚNIOR, J. **Das maravilhas e prodígios sexuais**: a pornografia “bizzara” como entretenimento. São Paulo: Annablume, 2006.

RIBEIRO, N. L. Dispositivos licenciosos: o nu fotográfico entre o deleite erótico e a criação artística. In: COLÓQUIO DO COMITE BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 38., 2018, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: CBHA, 2018. p. 583.

TELLES, P. D. Segredos de bolso: a miniatura erótica. In: COLÓQUIO DO COMITE BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 38., 2018, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: CBHA, 2018. p. 896.

TINOCO, B. A. “Eu sou o melhor que eles têm”: a potência de Lyz Parayzo, puta-pornô-terrorista. In: COLÓQUIO DO COMITE BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 38., 2018, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: CBHA, 2018. p. 765.

VECCHIO, C. A. Nobuyoshi Araki e Ren Hang: Reflexões Sobre Estética, Erotismo e Pornografia. In: COLÓQUIO DO COMITE BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 38., 2018, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: CBHA, 2018. p. 71.

ZACARIAS, G. F. O que há de subversivo no amor: o erotismo no cinema situacionista. In: COLÓQUIO DO COMITE BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 38., 2018, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: CBHA, 2018. p. 97.

ÍCONE

WWW.SEER.UFRGS.BR/ICONE