

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

THAÍS LEANDRO CAVALCANTI

**EM NOME DO ESPÍRITO OBSCENO:**

**A influência do dispositivo pornográfico no cinema *queer/cuir*  
contemporâneo brasileiro**

Recife

2023

THAÍS LEANDRO CAVALCANTI

**EM NOME DO ESPÍRITO OBSCENO:**

A influência do dispositivo pornográfico no cinema *queer/cuir*  
contemporâneo brasileiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós  
Graduação de Artes Visuais da Universidade  
Federal de Pernambuco associado à  
Universidade Federal da Paraíba, Centro de  
Artes e Comunicação como requisito para a  
obtenção do título de Mestre em Artes  
Visuais. Área de concentração: Processos  
criativos em Artes Visuais

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Coutinho

Recife

2023

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Cavalcanti, Thaís Leandro.

Em nome do espírito obsceno: a influência do dispositivo pornográfico no cinema queer/cuir brasileiro contemporâneo / Thaís Leandro Cavalcanti. - Recife, 2023.

126f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação de Artes Visuais, 2023.

Orientação: Marcelo Coutinho.

Inclui referências.

1. Cinema queer; 2. Cuir; 3. Pornografia; 4. Pornologia; 5. Obsceno. I. Coutinho, Marcelo. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central



**EM NOME DO ESPÍRITO OBSCENO**

a influência do dispositivo  
pornográfico no cinema  
queer/cuir brasileiro contemporâneo

THAÍS LEANDRO CAVALCANTI

**EM NOME DO ESPÍRITO OBSCENO: A influência do dispositivo pornográfico  
no cinema *queer/cuir* contemporâneo brasileiro**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação de Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco associado à Universidade Federal da Paraíba, Centro de Artes e Comunicação como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais. Área de concentração: Processos criativos em Artes Visuais

Aprovada em: 27/02/2023

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Marcelo Coutinho (Orientador)

Universidade Federal da Paraíba - UFPB

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sabrina Fernandes Melo (Examinadora Interna)

Universidade Federal da Paraíba - UFPB

---

Prof. Dr. André Antônio Barbosa (Examinador Externo)

Universidade Católica de Pernambuco - UNICAP

## **Agradecimentos: essa é para começar (e, para mim, acabar)**

Luiz Tatit cantou: “Assim era no princípio / metáfora pura / suspensa no ar (...) até para as crianças nascerem / nascendo no meio, não iam chorar” e eu agradeço primeiramente a ele por ter me dado um primeiro parágrafo para começar porque sozinha eu não conseguiria.

Eventualmente pode até parecer, mas não consegui nada neste mundo sozinha e por isso não posso me esquecer desta página. Agradeço primeiramente às canções, às que cheguei intuitivamente e as que foram dedicadas a mim. Agradeço às minhas indefectíveis e teimosas respirações; até mesmo quando desassossegadas, aprendi com vocês que angústia não é imundície da alma, tem função também: é bússola. Aliás, agradeço aos sentimentos, apesar de tudo. Adoraria ser um robô, de verdade. Acho até que me esforço razoavelmente nesse sentido, fazendo *samples* de referências de canções num texto teoricamente mais pessoal – praticamente uma *DJ* de palavras. Bom, de qualquer forma, já que não aconteceu, gosto de poder contar com um humor espirituoso; acho que o humor é a última das instâncias, sobrevive até depois da esperança e é com a força deste guia protetor (tanto de cima como de baixo) que sigo.

Curioso lembrar da teimosia e da respiração numa dissertação feita em contexto pandêmico. Sem muitas pessoas, este trabalho não seria possível – e eu certamente vou esquecer alguém, porque a cabeça é coisa injusta mesmo. Numa situação como esta, senti muita falta do presencial e das trocas afetivas/intelectuais/espirituais que se faz com outras pessoas do convívio acadêmico. Ainda que em contexto online, meu obrigada pelas conversas, bobajadas e compartilhamentos de sentimentos com alguns colegas. Agradeço ao meu orientador Marcelo Coutinho, que me atentou: minhas referências são minhas afecções ou, noutras palavras, meu corpo sendo afetado pelo mundo, incluindo aí outros corpos me afetando. Também agradeço ao zêlo e cuidado com este trabalho.

E essa dedicatória vai às minhas referências, com quem vivencio o amor e a sabedoria em suas diversas faces (e que estão presentes de alguma forma no texto que vocês lerão): à Nara, irmã de sangue, sim, mas sobretudo minha primeira referência de amizade e cumplicidade. À Sílvia, mãe amada, que no dia que Gal Costa se foi, disse lembrar de mim e meu amor por “*Pérola Negra*” (eu lembro dela com “*Sorte*”). A Carlos, pai amado, que adora “*Olê, Olá*”, de Chico Buarque (e se o compositor me pede

pra não chorar durante toda a canção, eu choro agora enormemente quando, já feito o samba, ele diz à amiga que já se pode chorar). A Raquel, cunhada também amada, com quem compartilho o amor por minha irmã, pelas bobajadas e pelo que é simples. Às amigas-amantes de sempre com quem me deslumbro, rio, choro, compartilho libido e escuto sabedorias: Marina, Gabi, Pérola, Rá, Victinho, Fabinho, Renato, Bruna, Renato. Também à Maiara, Rodrigo, Matheus, Ítalo, Malu.

A André Antônio, por todas as trocas possíveis. Agradeço também sua participação na banca, juntamente com Sabrina Fernandes, desde a qualificação do projeto: obrigada a ambos pela leitura, críticas e sugestões pertinentes, me foram muito úteis. À minha terapeuta, Dani Sotero, com sua escuta generosa e atenta aos sinais. À tia Nena, pelo nosso breve e amado encontro terrestre, por todos os nossos posteriores encontros, em que sua versão onírica se manifesta em/para mim. Agradeço por receber ainda algum conforto, alento e, sobretudo, coragem. Sinto sua falta e espero te encontrar em nossos sonhos.

Agradeço até aos amigos que me distraíram: sim, não se façam de sonsas, vocês sabem que eu estou falando de vocês. Foi bom, foi gostoso e eu precisei porque, afinal, por mais que eu tente, não sou um robô.

E, não obstante a caótica e frequentemente distópica experiência estética de um mundo em globalização, até gosto de viver no tempo que vivo, porque me permite um fácil acesso a outros tempos, culturas e mesmo outras cosmogonias. Agradeço à melodia sentimental de “*Computer Love*”, de Kraftwerk e toda uma outra geração que mostrou que “computadores fazem arte” mesmo. O que me faz pensar que o problema não é o robô, mas a programação de suas matrizes. Agradeço à parte que falta e ao fim. Até mais, e obrigada pelos filmes.

## **Resumo:**

Neste trabalho, me proponho a compreender de que modo o dispositivo pornográfico se manifesta naquele cinema que é entendido como cinema *queer*. De tal forma, traço uma historiografia da relação desse dispositivo com a arte ao longo dos anos, a fim de demonstrar suas manifestações estéticas e a relação com a sociedade. Pretendo buscar a figura da/o artista pornógrafo/a, movido por um espírito obsceno, nos filmes aqui analisados, a saber: “A Rosa Azul de Novalis” (Gustavo Vinagre e Rodrigo Carneiro, 2018, Brasil), “Nova Dubai” (Gustavo Vinagre, 2014, Brasil) e “Vênus de Nyke” (André Antônio, 2021, Brasil). Disserto sobre as pesquisas dos estudos pornô para afirmar que certos autores, como Sade e Sacher-Masoch, não são meros pornógrafos, que escrevem pornografia, mas pornólogos — o que também é perceptível nos cineastas aqui trabalhados. Através das análises filmicas, é possível traçar um caminho de identificar nos filmes, pertencentes ao cenário do cinema *queer/cuir* brasileiro contemporâneo, uma produção pedagógica dos desejos (SARMET; BALTAR, 2016) no corpo/sujeito espectador. A partir do uso de cenas extremas (que dialogam com uma estética grotesca, obscena), penso nesse diálogo dos diretores com seus espectadores como um convite a uma sensibilidade pornográfica, como mestres pornógrafos que são. Por fim, esta pesquisa pretende compreender como esse cenário recente vem subvertendo, através de seus filmes, uma pornogramática (GÍMENEZ, 2020) hegemônica e heteronormativa.

**Palavras-chave:** cinema *queer*; cuir; pornografia; pornologia; obsceno

## **Abstract:**

In this work, I set out to understand how the pornographic device manifests itself in cinema that is understood as queer cinema. In this way, I trace a historiography of the relationship between this device and art over the years, in order to demonstrate its aesthetic manifestations and its relationship with society. I intend to look for the figure of the pornographic artist, driven by an obscene spirit, in the films analyzed here: "A Rosa azul de Novalis" (Gustavo Vinagre and Rodrigo Carneiro, 2018, Brazil), "Nova Dubai" (Gustavo Vinagre, 2014, Brazil) and "Vênus de Nyke" (André Antônio, 2021, Brazil). I discuss the research of porn studies to affirm that certain authors, such as Sade and Sacher-Masoch, are not merely pornographers who write pornography, but pornologists - which is also noticeable in the filmmakers discussed here. Through the film analysis, it is possible to trace a path of identifying in the films, which belong to the contemporary Brazilian queer/curious cinema scene, a pedagogical production of desires (SARMET; BALTAR, 2016) in the spectator's body/subject. Through the use of extreme scenes (which dialog with a grotesque, obscene aesthetic), I think of the directors' dialog with their viewers as an invitation to a pornographic sensibility, as the master pornographers they are. Finally, this research aims to understand how this recent scene has been subverting, through its films, a hegemonic and heteronormative pornogrammar (GÍMENEZ, 2020).

**Key words: queer cinema; cuir; pornography; pornology; obscene**

## SUMÁRIO

<b>Prólogo - Riscos pornográficos, riscos <i>queer</i>.....</b>	<b>1</b>
---	----------

### PARTE 1

<b>Capítulo 1 - Por uma anamnese do <i>pornographos</i> e da pornotopia: sobre classificações arredias e a construção de <i>topos</i> localizado em lugar-nenhum.....</b>	<b>5</b>
---	----------

1.1 Diálogos estéticos e possíveis do <i>queer</i> : artifício e a pornografia enquanto fuga categórica na estética.....	7
--	---

1.2 Sontag e Preciado se reúnem para um café: da imaginação pornográfica à pornotopia.....	23
--	----

### Capítulo 2 – Pornificar corpos, gestos e imagens para sublinhar as estruturas fantásticas

2.1 – Abrindo a pornosfera: a massificação do pornô e a insurgência do pós-pornô....	19
--	----

2.2 – Pornologia e o Museu Secreto.....	26
---	----

### PARTE 2

### Capítulo 1 - O *queer*/cuir na América Latina e a “estratégia do buraco negro”, de Paco

Vidarte.....	31
--------------	----

### Capítulo 2 – Cinema *queer* contemporâneo: torções estéticas e a visibilidade do desejo.....

### Capítulo 3 – Das análises: como é gostoso nosso (cinema) cuir

3.1 – Categorias combativas através do excesso: o grotesco, o riso, o obsceno.....	39
--	----

3.2 – Um cu (em)cena: engendrando personagens a partir de torções do corpo em “A rosa azul de Novalis”.....	44
---	----

3.3 Um filme dândi e sua anamnese (e sensibilidade) pornográfica.....	49
---	----

### Capítulo 4 - O caminhar como prática obscena: o deslocar-se enquanto arte e “Nova Dubai”

4.1 – As deambulações como práticas de subversão do caminho.....	56
--	----

4.2 – O dédalo, o labirinto, a estética da ginga e o corpo como objeto de arte.....	57
---	----

4.3 – Mostras heterotópicas do desejo: Nova Dubai.....	60
--	----

**Capítulo 5 - De pés atados com o sadomasoquismo: políticas de identidade sexual e a podolatria em Vênus de Nyke (2021)**

<b>5.1 – No divã com a autora que vos escreve.....</b>	<b>65</b>
<b>5.2 – No divã com as protagonistas.....</b>	<b>67</b>
<b>5.3 – A seita <i>queer</i> e sadomasoquista: sobre códigos, tribos e cultura <i>underground</i>.....</b>	<b>76</b>
<b>5.4 – Vestindo e despindo-se, dos pés à cabeça: a individuação da personagem.....</b>	<b>86</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>109</b>
<b>FILMOGRAFIA.....</b>	<b>112</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>112</b>

## Prólogo - Riscos pornográficos, riscos *queer*

Estou correndo (por) riscos. Insisto em fazer análises fílmicas através de uma postura errática – correndo na mesma esteira de Halberstam (2020) em sua defesa de intelectualidades subversivas em oposição à ideia de sucesso; isto é, do indivíduo como produto, cujas zonas autônomas temporárias (BEY, Hakim, 1990) lhe são negadas como possibilidade. Tudo isto, por fim, em detrimento de uma postura instrumentalizada que mimetiza a lógica neoliberalista da ideia de sucesso.

Entendo o uso irônico de Halberstam quando sugere que adotemos mais o uso da palavra fracasso a fim de subverter sua semântica, mas entendo também que a ironia, paradoxalmente falando, depende de um sucesso na minha comunicação com meu interlocutor – o que não vai ocorrer porque somos sujeitos riscados afetivamente de formas diversas. Porém tal como ele, defendo, sim, uma escrita que carregue epistemes variadas, saberes impuros e que também me incluam. Aqui me localizo e assumo uma escrita que não pode se pretender neutra. Como o masculino está bem assegurado na comunidade acadêmica e geralmente é preferido na linguagem, ainda que nem sempre seja uma maioria nos espaços, decido priorizar uma linguagem feminina e o uso de termos como “indivíduo” e “sujeito” de modo a cravar no papel escritas/riscos do tipo. Apostar no dissenso.

Penso que o risco valha a pena e que eu venha sempre a acrescentar adiante ou, sendo o caso, refutar a mim mesma algo que posso não concordar mais. Assumo-o numa tentativa de maior honestidade intelectual a quem me lê, para que a implicância de minha própria cartografia temporal, afetiva e libidinosa valha de alguma coisa no produto material deste texto.

Pornografia é isto: risco. Risco de prazer, de culpa, risco de um consumo – no amplo sentido da palavra – alto do desejo. Risco de não se conhecer, mas também de se conhecer demais: e até ambos paradoxalmente combinados. Historicamente, a palavra pornografia, cuja origem etimológica vem do grego *pornographos*, também trata de riscos: significa literalmente “escritos sobre prostitutas”, em referência à descrição dos costumes das prostitutas e seus clientes (HIDE, 1973, p. 12 *apud* ABREU, 2012, p. 21).

Que eu possa, portanto, contribuir com minha “prostituição de saberes”, para evocar uma expressão da escritora Amara Moira (2018)<sup>1</sup>. Não sou eu uma prostituta e o

---

<sup>1</sup> Amara Moira é escritora, doutora em letras, militante transfeminista e pelos direitos das trabalhadoras sexuais. “Prostituição de prazeres” é o prefácio escrito por Amara para o livro *Putafeminista* (2018), de

texto não conta uma estória sobre mim: aqui, porém, atuo como uma literata-puta, pornificando saberes, como dissidente de sexualidade e gênero – e, portanto, seguindo uma “ética bixa” (VIDARTE, 2019) pela desprivatização dos prazeres. Mas também me codificando e decodificando nos limites que uma dissertação em formato textual me oferece. É também minha tentativa de entender o pornô esteticamente.

Ao longo de nossa historiografia, há ideias generalizadas sobre pornografia e ainda hoje, mesmo com mais pesquisadores e artistas que buscam ampliar o debate, ainda é mais discutido sobre sua coerção do que seus usos. E este para mim é o cerne da questão desde que venho estudando pornografia: talvez o produto da indústria pornográfica e seu discurso libertino (não confundir com libertário) reacionário<sup>2</sup> não nos tenha sido acolhedor, mas o erotismo certamente faz parte de nós, enquanto força libidinal.

A pornografia, porém, assumiu o papel de acolher o erotismo e montá-lo e ao seu bel-prazer (se me desculpem o trocadilho) nas mais diversas plataformas e instituições – desde que escondidas do ambiente de trabalho, local desprovido de gozo (FREUD, 1930, *apud* MORAES, 1984).

Primeiramente, portanto, pretendo fazer um apanhado de como a pornografia se manifesta esteticamente em nossa cultura visual – sobretudo sob o prisma do obsceno, que me é um conceito fundamental à análise – para entender como ela funciona sendo estratégia de/o olhar do indivíduo espectador que eu e você somos. Logo em seguida, falo sobre as demandas dos movimentos LGBTQIA+ e feministas pelo debate no qual a sexualidade dissidente (isto é, que não corresponde à heteronorma) sejam protagonistas de suas produções e imagens pornificadas e como uma estética *queer* e pornográfica se interseccionam.

Ao longo do trabalho, será explanado diversos mitos e visões acerca do erotismo e pornografia, como por exemplo o mito grego em que os deuses Eros (filho de Afrodite, simboliza a vida e o amor) e Psique (simboliza a alma) se apaixonam, vivendo

---

Monique Prado e se refere ao movimento dos escritos de Prado desde o campo micropolítico, que acontecem no atendimento aos seus clientes, ao campo macropolítico (defesa dos direitos das mulheres e trabalhadoras/es sexuais)

<sup>2</sup> Eliane Robert Moraes (1984) evidencia a diferença entre o libertino e o libertário através do uso da estética obscena com funções políticas demarcadas; enquanto o segundo de fato subverte, o primeiro preserva nas imagens obscenas valores conservadores. A autora menciona o libertino como a outra face do discurso da moral e fruto das sociedades capitalistas, que diz estimular transgressões através de um controle do erotismo pelo consumo.

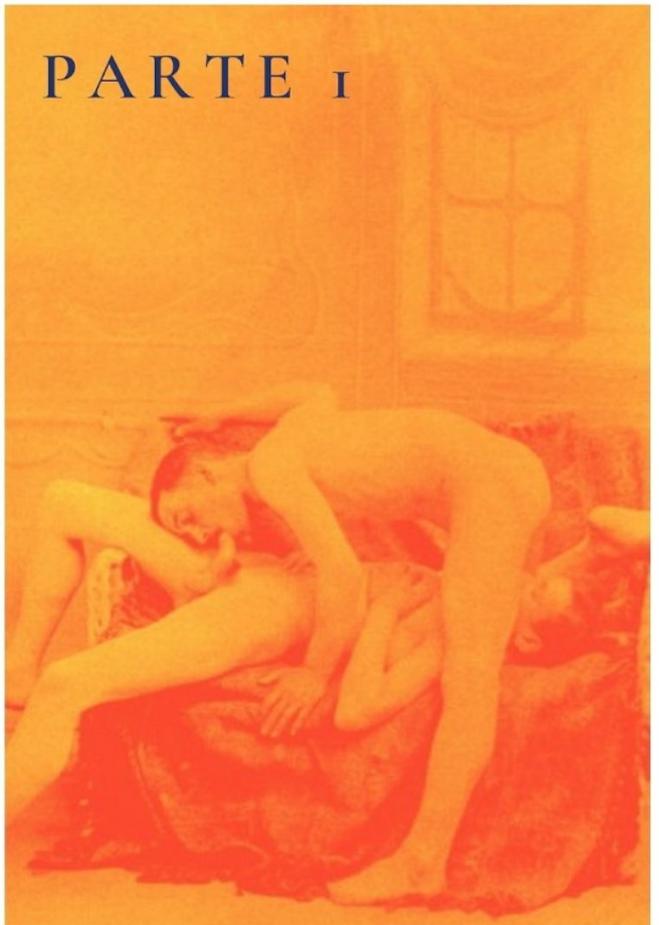
brevemente sob as condições de que Eros deveria ser um amante velado, jamais visto pelas pessoas, incluindo a própria Psique. No mito, Psique não resiste à tentação de ver seu amante, Eros a abandona e Psique vive a persegui-lo – tal busca representa somente um dos imaginários da “falta” que o Ocidente vai adotar para falar de desejo. Dito isto, não pretendo “revelar” o erotismo, de modo a criar mais interditos através das minhas narrativas.

Se entendo que existe uma sensibilidade pornográfica, acredito que a organização de uma categoria estética como pós-pornô teria sido criada a fim de levar o discurso libertário dos movimentos feministas pró-sexo e LGBTQIA+ mais a fundo em termos de arte, política e filosofia, de modo contra as instituições (que poderiam legitimar o que é arte e o que é cinema – coisa que o cinema *queer* faz bem). Por estarem inseridas neste meio, cria-se outra relação de consumo (afinal, precisam ser autossustentáveis) que podem criar uma certa desconfiança de algumas pessoas que fariam uma associação com a indústria pornográfica hegemônica – e toda a relação de violência que envolve desde sua produção até o consumo.

Por fim, ao entender que tudo isto é uma sensibilidade e de como ressoa naquele que assiste, este texto se trata de minhas próprias constelações através de análises filmicas dos filmes “A Rosa Azul de Novalis” (Gustavo Vinagre e Rodrigo Carneiro, 2018, Brasil), “Nova Dubai” (Gustavo Vinagre, 2014, Brasil) e “Vênus de Nyke” (André Antônio, 2021, Brasil) e para que possamos caminhar junto com o meu erotismo (e, quem sabe, o seu). E um lembrete: quem não cuida de seus erotismos/pornografias pessoais e não cria com eles, aliena-se.



PARTE I



## Capítulo 1

### Por uma anamnese do pornographos e da pornotopia: sobre classificações arredias e a construção de um *topos* em lugar-nenhum

Por que trago o termo anamnese? A origem etimológica da expressão vem da Grécia Antiga e significa “trazer de novo à memória” (*ana*, trazer de novo; *mnesis*, memória). Se na prática da medicina, a entrevista feita pela técnica da anamnese serve para um possível diagnóstico, na filosofia grega a “imortalidade da alma” só é possível através do desvelamento da morte. Sócrates afirma que o saber é uma rememoração, isto é, que só seria possível apreender através de um passado, de uma materialidade falível e morta – paradoxalmente, a lembrança de um presente vivo se daria através do desvelamento de sucessivas mortes anteriores.

Se a ligação da morte com a sexualidade também está presente no filme, possivelmente se deve ao fato de que este elo é um tema recorrente nos saberes ocidentais. Para além da sexualidade, a afinidade do divino com o obsceno também paira em algumas mentes, como no caso de uma provocativa afirmação de Henry Miller, em 1949: “falar de obscenidade é quase tão difícil quanto falar de Deus”, no que Eliane Robert Moraes pontua que “se o obsceno se aproxima do divino é porque ambos excedem o humano” (*ibid*, 2006, apud LEITE JÚNIOR).

A autora ainda pontua algo que Foucault (1980) já havia dissertado a respeito do dispositivo da sexualidade sobre o sexo enquanto agente produtor de uma relação de saber/poder - isto é, não mais dicotômica; as relações de poder são biopolíticas, se revelam no próprio corpo e, assim, o moldam. É a partir desta filosofia, dissertada na História da Sexualidade I (1980), que Foucault refuta a ideia de que a sexualidade no Ocidente é reprimida. Para o autor, ela seria produtiva, uma vez que o dispositivo (através das estruturas de instituições como a escola, família, medicina, igreja, entre outros, que se retroalimentam) engendra discursos e espaços do que é *permitido* e *não-permitido* em relação à sexualidade: é a partir daí que surgem mecanismos como a confissão, por exemplo. O dispositivo é, enfim, uma máquina de visão produtora de representações “verdadeiras” sobre o prazer.

Baseada nesta ideia, Linda Williams (1999) fala de uma espécie de revelação provocada pela pornografia como uma das formas do conhecimento do prazer, presente na moderna compulsão em falar incessantemente sobre sexo, conhecido como “frenesi

do visível”. Este falar - e mostrar - está implicado em relações de poder que são produzidas nas inscrições de prazeres do corpo.

Williams ressalta como determinados gêneros filmicos, como a pornografia e o terror, se definem como “gêneros do corpo” (termo que toma emprestado de Carol J. Clover para falar da relação entre obra e público), pois “mobilizam um convite ao seu público a reagir sensória e sentimentalmente (e, mais especificamente, com o corpo)” (BALTAR, 2012, p. 2):

Williams o toma emprestado e o amplia para incluir também o melodrama, pois entende que a **mobilização característica desse gênero é uma dupla articulação do excesso em termos de êxtase e de espetáculo.** (...) Em outro escrito anterior, dedicado mais especificamente ao universo pornográfico, Williams (1989) identifica a capacidade dessas narrativas de mobilizarem uma “reação corporal automática” exatamente pelo fator excessivo. A autora desenvolve a ideia de que essas narrativas ganham uma nova vida a partir do que ela define como “frenesi do visível”. Resumidamente, o argumento é: **com o contexto de cristalização de uma cultura visual desde o século XIX e ao longo do XX, que culminou na consolidação do cinema como invenção moderna, a associação entre visibilidade/visualidade (dar a ver a realidade do mundo) e experiência maquínica instaurou um desejo de ver cada vez mais a “concretude” da realidade do outro (sujeito e mundo).** (*ibid*, p. 127 e 128, 2012)

Com efeito, a proliferação de imagens sexuais que a indústria cultural vem colocando em circulação no decorrer das últimas décadas, condenando o erotismo à toda visibilidade (o obsceno ao cênico), trabalha nesse sentido de neutralizar a vocação transgressiva da sexualidade. Daí a existência de todo um aparato midiático – no caso do Brasil, implantado durante o período da ditadura e consolidado ao longo das décadas seguintes – que se encarrega de instrumentalizar o corpo, saturando o imaginário com promessas de prazer. (MORAES, *apud* LEITE JÚNIOR, p. 12, 2006)

A pornografia historicamente foi forçosamente colocada à margem na história, no lugar do obsceno, até chegar a este ponto na nossa cultura visual, como descrito por Moraes – um rápido exemplo seriam as bancas de revistas dos anos 1990 com revistas pornográficas expostas entre as outras. O fato é que nossa cultura atual é pornificada e, se ela sempre foi marginal, há algo de passado estranho que se rememora e se atualiza ao falar de pornografia no Brasil neste tempo em que escrevo. Se um dia foi sobre “escritos sobre prostitutas”, hoje pode ser um beijo entre dois homens, como pensou a prefeitura do Rio de Janeiro a respeito de uma cena de beijo entre dois homens na HQ “Vingadores – A Cruzada das Crianças”, em setembro de 2019. Se um beijo incomoda

as autoridades, o que diriam estas a respeito de uma cena pós-pornô mais pulsante nas universidades?

### **1.1 Diálogos estéticos e possíveis do *queer*: artifício e a pornografia enquanto fuga de categoria estética**

Não é fácil precisar a noção de categoria estética, no entanto, para início de conversa cabe uma breve definição do conceito organizado por Sodré e Paiva (2002) quando recorre à teoria do “prazer próprio” (*hedonê oikeia*), de Aristóteles: aqui, evoca-se um “estado afetivo (um pathos), variável segundo a diversidade das obras de arte, que se deve à organização interna dos elementos de criação do artista” (SODRÉ; PAIVA, p. 31, 2002):

Essa combinatória organizada (e não uma simples mistura) é o que pode se chamar de categoria estética, ou seja, um sistema coerente de exigências para que uma obra alcance um determinado gênero (patético/trágico/dramático, cômico/grotesco/satírico) no interior da dinâmica da produção artística. A categoria responde tanto pela produção e estrutura da obra quanto pela ambiência afetiva do espectador, na qual se desenvolve o **gosto**, na acepção da faculdade de julgar ou apreciar objetos, aparências e comportamentos. (ibid, p. 32, 2002, grifo dos autores)

Para os autores, três planos compõem uma categoria estética: a criação da obra, seus componentes e os efeitos de gosto (que operam motivações estéticas, morais e sensoriais). E, como diria Sontag em seu célebre ensaio “Notas sobre o *camp*” (1964), “Defender a faculdade do gosto equivale a defender a si mesmo. Pois o gosto rege toda reação humana livre – contraposta à reação mecânica” (SONTAG, 1964, p. 1). Dito isto, pensemos na noção de gosto que o *camp* mobiliza proposto pela autora para relacionar com o que Tereza de Lauretis (2011) chama de “arte *queer*”, mais resistente aos imperativos normativos: “Tenho chamado de *queer* o espaço no qual Freud imagina o funcionamento da pulsão, movendo-se pelo corpo até a mente e vice-versa, porque é um espaço não-homogêneo, mas especificamente heterotópico: é um espaço de trânsito” (LAURETIS, 2011, p. 246).

Pois bem, se podemos entender as heterotopias como um artifício, pode-se concluir que as pornotopias também o são. Falo especificamente dessa arquitetura voltada para instrumentalizar os corpos a entrar em um determinado ritual para falar de desejo; nesse sentido, a pornografia seria a ferramenta de transgressão das narrativas eróticas.

Acredito que a pornografia possa ser também um gesto, uma sensibilidade. Uma sensibilidade necessariamente artificial, excessiva: um artifício para transgredir, pôr em cena o desejo obscuro. Penso que essa transgressão se dê através de uma *postura* grotesca que perturba representações (escritas, visuais) ou comportamentos excessivamente idealizados: “Pelo ridículo ou pela estranheza, pode fazer descer ao chão tudo aquilo que a ideia eleva alto demais” (SODRÉ; PAIVA, p. 36, 2002)

Dito isto, ao meu ver, os filmes aqui escolhidos, embora possam ser considerados “cinema extremo”, como diz o cineasta Carlos Reichenbach (GERACE, 2015), não pertencem exatamente ao gênero fílmico pornô, mas carregam profundamente uma sensibilidade pornográfica relativa às narrativas do excesso – pois parecem resolver mutuos de seus conflitos narrativos a partir do erotismo e obscenidade.

Não é porque o filme se utiliza da pornografia como um gesto para amarrar a unidade estilística do filme que ele vai se tornar, necessariamente, pornográfico em essência. O mesmo tipo de artifício que pode ser visto em um filme como “Ninfomania” (2013, Lars Von Trier): um filme que teve um marketing – incentivado pelo próprio diretor, de certa forma – voltado para atrair um grande público espectador com expectativas de presenciar pornografia no cinema e se depararam com uma história sobre fazer histórias, além da incessante melancolia e pulsão de morte; e o gozo que há quando essas coisas interseccionam.

E é nesse sentido que, por mais purista que possa soar (pois, claro, é comum que os filmes experimentais brinquem com os mais diversos gêneros cinematográficos, transgredindo às noções de categorias), gosto de acompanhar Nuno César Abreu (1996) em relação à estrutura narrativa do gênero fílmico pornô: o autor compara de maneira interessante o pornô com o musical e os filmes de lutas marciais, uma vez que as narrativas de filmes deste tipo são conduzidos para seus *números* (cenas de performances sexuais, de performances musicais e performances de caratê ou kung fu, que concentram grandes doses de ilusões de realidade), em pontos de *stress*, de *solução de conflitos*.

Pois bem, sobre essa sensibilidade como um gesto estético, um artifício, vamos à Sontag (1964):

(...) A sensibilidade *camp* é uma sensibilidade interessada no duplo sentido no qual é possível entender algumas coisas. Mas não se trata da construção familiar que distingue um sentido literal, de um lado, e um sentido simbólico, do outro. **É, ao contrário, a diferença entre a coisa significando alguma coisa, qualquer coisa, e a coisa como puro artifício.** (...) *To camp* é uma forma de

sedução – uma forma que emprega maneirismos extravagantes, sujeitos a uma dupla interpretação; gestos cheios de duplicidade, com um **significado espírituoso para entendidos e outro, mais impessoal, para leigos**. (*ibid*, p. 3, 1964, grifo meu)

Considero o *camp*, tal como Duarte Filho (2018), uma ferramenta empregada por sujeitos *queer* para a construção de mundos, cartografias alternativas. E é nessa esteira que penso que os sujeitos *queer* (os que estão em cena e os que a assistem) se utilizam de uma sensibilidade pornográfica ao seu favor.

Venho insistindo no uso da palavra sensibilidade estética porque, no início desta pesquisa, acreditei que seria possível localizar a pornografia enquanto categoria estética e o fato dela se mostrar sempre arredia devido a diferentes níveis de censuras ao longo da história e os alardes moralistas em torno do sexo e do corpo nunca a permitiram ter um “sistema coerente de exigências”, como nas palavras de Sodré e Paiva (2002) – a respeito da organização de elementos de criação do artista. Tínhamos obras (para além da literatura, os filmes pornográficos surgiram quase simultaneamente aos primeiros filmes no início do século XX), mas não tínhamos críticas – às vezes sequer tínhamos autores que arriscavam seus nomes e convivemos muito, de fato, com uma espécie de museu secreto (falarei disto adiante no capítulo 1.3), de difícil prospecção enquanto produto cultural. De tal modo, a pornografia acaba por produzir um “discurso atópico” - isto é, que não se localiza nem dentro da sociedade, nem fora dela (MAINGUENEAU, 2010): “Idealmente, a sociedade não tem conhecimento de sua existência, não se considera que a cidade deva conceder um lugar à pornografia; a cidade nunca erigirá monumentos para seus autores”. (*ibid*, p. 23, 2010).

Penso que esta, talvez, seja a principal diferença entre a pornografia e o pós-pornô: a ambivalência política da primeira – que se organiza mais enquanto dispositivo derivado do próprio dispositivo da sexualidade (FOUCAULT, 1980) – e a organização enquanto categoria política e estética da segunda, sobretudo a partir dos anos 1980. Cabe lembrar que analisar a história da pornografia não é pensar somente nas diversas censuras, mas também pensar em produções de sentido provocadas pela indústria, cultura de massa e o tom libertino – e não libertário – que o dispositivo pornográfico adotou. Eliane Robert Moraes (1984) menciona o discurso libertino como a outra face do discurso da moral e fruto das sociedades capitalistas, que diz estimular transgressões através de um controle do erotismo pelo consumo:

O que diz o discurso libertino? Fala de sexo, é claro. Abertamente. Mas não só fala: expõe, exhibe, impõe, reduzindo tudo ao imperativo erótico. Estimulando os corpos e dizendo libertá-los da moral. Muito bem: só o que o faz colocando-o nas garras do consumo. (...) Essa ordenação do obsceno vai implicar uma delimitação do que seja a pornografia, e seja o que for deve sempre parecer proibida. (...) o que interessa é a performance, o importante é o desempenho na cama, a eficácia preconizada pela sexologia. Assim, **capitalismo e consumismo se conjugam para normatizar nossa sexualidade, eliminando sobretudo a diferença.** (...) Essa liberdade entre aspas, muito longe de representar um afloramento do instinto do prazer, produz uma satisfação pré-fabricada, descartável e imediatamente repostada pela máquina do consumo. (...) A palavra de ordem é: exibir para controlar. (ibid, p. 134, 135 e 136, 1984)

Os libertários, por sua vez, incentivam a liberação sexual (tal como os libertinos) e também criticam a indústria pornográfica (como os conservadores). Sem concordar com um com outro, o pensamento libertário quer operar um deslocamento estratégico nas sexualidades: “querem reinventar o erotismo, fabricar novas formas de prazer, libertar o perverso, resgatar o desejo” (MORAES, p. 137, 1984).

Se entendo que existe uma sensibilidade pornográfica, acredito que a organização de uma categoria estética como pós-pornô teria sido criada a fim de levar o discurso libertário dos movimentos feministas pró-sexo e LGBTQIA+ mais a fundo em termos de arte, política e filosofia, de modo contra as instituições (que poderiam legitimar o que é arte e o que é cinema – coisa que o cinema *queer* faz bem). Por estarem inseridas neste meio, cria-se outra relação de consumo (afinal, precisam ser autossustentáveis) e que podem criar uma certa desconfiança de algumas pessoas que fariam uma associação com a indústria pornográfica hegemônica – e toda a relação de violência que envolve desde sua produção até o consumo.

Não é uma relação de consumo qualquer, porém, porque também pressupõe um valor artístico, isto é, uma espécie de forma de consciência que é provocada em quem a consome. Independente se bom ou ruim – classificações sempre questionáveis – esse produto artístico e, mesmo que o pornô *mainstream* se pareça com algo como arte propagandista (afinal, parodia e vende performances normativas de gênero e sexualidades), ainda é uma linguagem artística.

Sobre não ser um produto de consumo qualquer, Eliane Robert Moraes e Sandra Maria Lapeiz (1984) lembram que o consumo da pornografia aciona no indivíduo um mecanismo todo particular: o da sua fantasia: “(...) apesar de todo o esforço das

sociedades de massa em direção à homogeneização da sexualidade, podemos supor que cada indivíduo possa se relacionar de modo singular com o material pornográfico”. (*ibid*, p. 140, 1984)

Eventualmente sou perguntada sobre a diferença do erotismo para a pornografia. Gosto de pensar que além do dispositivo da sexualidade (FOUCAULT, 1980), a pornografia é tão complexa que não tem como pensar em sua conceituação sem levar em conta que também é um dispositivo que produz relações de poder/saber. Dessa forma, concordo com Lynn Hunt (1996) quando menciona que “a perspectiva histórica é crucial [...] A pornografia não foi espontânea, foi definida num longo processo de conflitos”. (HUNT, p. 11, 1996 *apud* GERACE, p. 39, 2015).

Baseado nisso, a pornografia deveria ser “considerada produto das novas formas de regulamentação e dos novos desejos de saber. Seu significado político e cultural não pode ser separado de seu aparecimento como categoria de pensamento, representação e regulamentação” (*ibid*, p. 11, 1996). A autora demonstra que embora o termo, em seu sentido moderno, tenha sido difundido sobretudo no século XIX, já no século XVI esse sentido tinha sido construído pelo escritor italiano Pietro Arentino, citado pelos estudiosos da pornografia como a primeira fonte moderna. O escritor representou a intenção básica da pornografia: “a representação explícita da atividade sexual, a forma de diálogo entre mulheres, a discussão sobre o comportamento das prostitutas e o desafio às convenções morais da época” (HUNT, p. 25 e 26, 1996 *apud* GERACE, p. 40, 2015).

Ainda segundo Hunt, foi a partir principalmente da eclosão da cultura impressa, entre o Renascimento e a Revolução Francesa, que fez com que as massas pudessem consumir escritos e imagens pornográficas.

Pornografia vem do grego *pornographos*. O termo significa literalmente “escritos sobre prostitutas”, em referência à descrição dos costumes das prostitutas e seus clientes (Hide, 1973, p. 12 *apud* Abreu, 2012, p. 21). O dicionário de português Michaelis conceitua pornografia e erotismo de modo semelhantes, porém com diferenças bem delimitadas que certamente rodeiam o imaginário popular, mas que se relacionam, sim, com a historiografia de cada termo. Para a palavra “pornografia”<sup>3</sup> temos:

---

<sup>3</sup> Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/pornografia/>  
Acesso: 07/01/23

- 1 Qualquer coisa (arte, literatura etc.) que vise explorar o sexo de maneira vulgar e obscena: “D. Quita fala então ‘nas indecências de nossa época’. Está escandalizada e alarmada ante a licenciosidade dos tempos modernos, a rebeldia da juventude, e a expansão da pornografia em revistas, livros, filmes, peças de teatro” (EV).
- 2 Tratado acerca da prostituição.
- 3 Coleção de pinturas ou gravuras obscenas.
- 4 Caráter obsceno de uma publicação.
- 5 Atentado ou violação ao pudor, ao recato; devassidão, imoralidade, libertinagem.

Quanto ao erotismo<sup>4</sup>, o sexo aparece desprovido de conceitos como “libertinagem”, “imoralidade” e, sobretudo, a palavra pela qual mais me interessa aqui, “obsceno”: “1. Tendência ao amor sensual; 2. Indução ou tentativa de indução de sentimentos sexuais em obra de arte, mediante sugestão, simbolismo ou alusão; 3. Interesse em ou busca de sensações sexuais; 4. Estado de desejo amoroso”

É possível que essa distinção venha de suas terminologias. Eros (em grego clássico: "amor" ou "desejo") é um dos termos da Grécia Antiga para traduzir uma face do "amor" – como “*ágape*” (algo como “amor ao próximo”), “*philia*” (amizade), “*philos*” (confiança/parceria), “*storge*” (afeição), “*filautia*” (amor-próprio/egoísmo), “*xênia*” (hospitalidade/generosidade), “*pragma*” (vindo da “realidade”, seria um companheiro advindo do tempo/maturidade), “*ludus*” (amor lúdico) e “*mania*” (obsessão).

É curioso como a própria narrativa do encontro de Eros e Psique, segundo a mitologia grega, trata-se de uma revelação, um desvelar: Eros era um deus que não deveria ser visto por Psique, então amaldiçoada por Afrodite. Essa revelação (o obsceno pondo-se em cena?) parte de um encontro, uma aproximação; sobretudo da subversão de Psique (também curioso pensar como as narrativas se repetem, de algum modo), que decidiu vê-lo. De acordo com Lucia Castello Branco (1984):

O mito grego nos diz que Eros é o deus do amor, que aproxima, mescla, une, multiplica e varia as espécies vivas. (...) A ideia de união não se restringe aqui apenas à noção corriqueira de união sexual ou amorosa, que se efetua entre dois seres, mas se estende à ideia de conexão, implícita na palavra “*religare*” (da qual deriva “religião”) e que atinge outra esfera: a conexão (ou re-união) com a origem da vida (e com o fim, a morte), a conexão com o cosmo (ou com Deus, para os religiosos) que produziram sensações de fugazes, mas intensas, de completude e de totalidade. (*ibid*, p. 66)

Essa noção de impulso erótico como busca de conexão está presente desde a Antiguidade Clássica. *O banquete*, de Platão, escrito por volta de 380 a.C, é considerado talvez o mais antigo texto a versar sobre o erotismo no Ocidente, o livro

---

<sup>4</sup> Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/Bpzw/erotismo/> Acesso: 07/01/23

narra, a partir do relato de um dos convidados (Aristófanes), uma humanidade formada a partir de três “sexos”: o masculino, feminino e o andrógino.

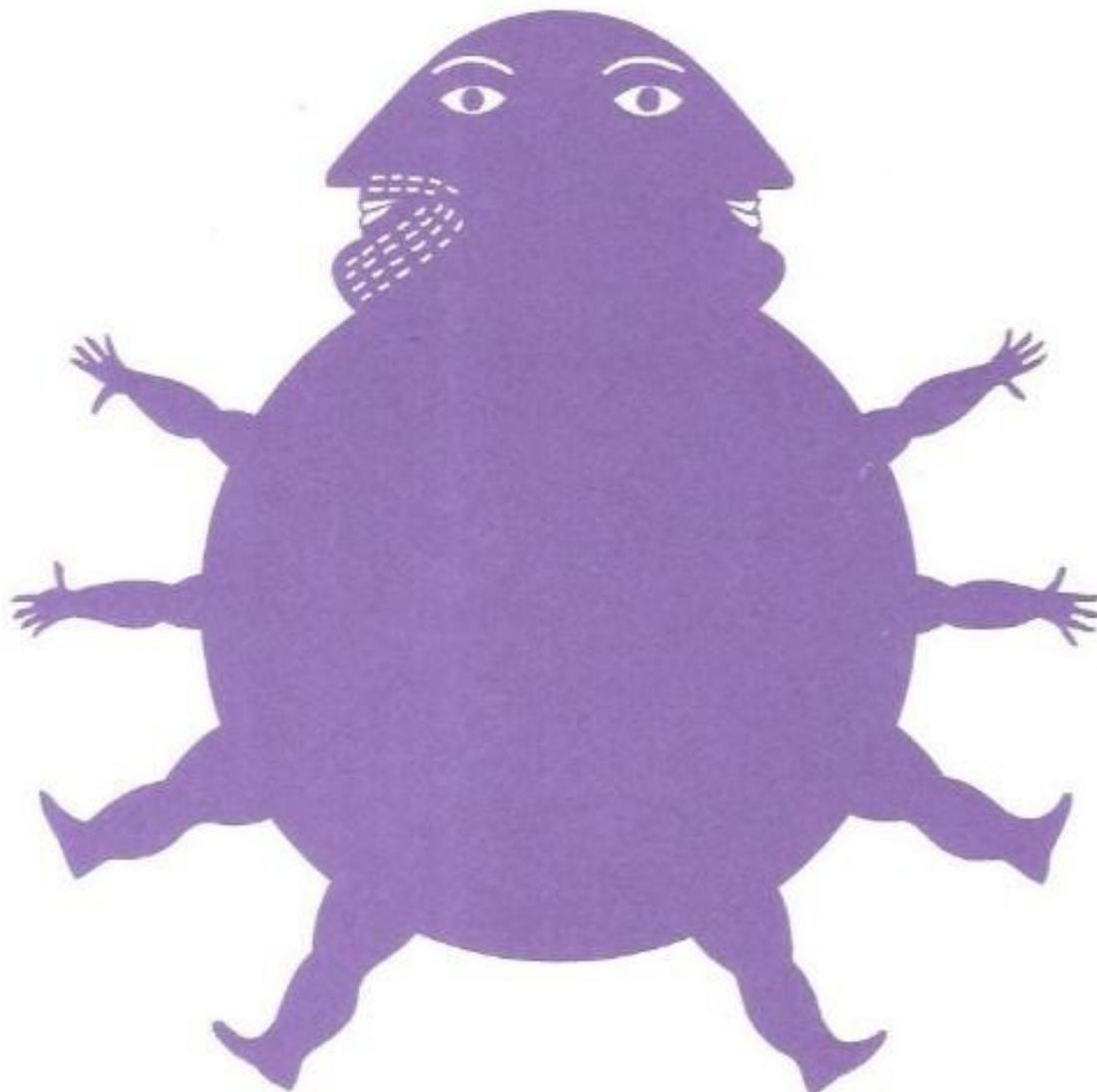


Figura 1 - Representação dos seres andróginos de Aristófanes no livro “Asterios Polyp”, de David Mazzucchelli

Redondos, os andróginos possuíam quatro mãos, quatro pernas, duas faces, dois genitais, quatro orelhas e uma cabeça. Esses seres “se tornaram muito poderosos e resolveram desafiar os deuses, sendo, por isso castigados por Zeus, que decidiu cortá-los em duas partes. Assim, eles ficariam fracos e úteis (...)” (*ibid*, p. 66). Castello

Branco segue relatando as consequências dessa separação e seu efeito no imaginário ocidental:

Após essa divisão, os novos seres, mutilados e incompletos, passaram a procurar suas metades correspondentes: “quando se encontraram, abraçaram-se e se entrelaçaram num insopitável desejo de novamente se unirem para sempre”. E daí se originou Eros, o impulso para “recompor a antiga natureza” e “restaurar a antiga perfeição”. É certamente esta a noção que transparece no discurso de Freud, quando ele define o impulso erótico como “desejo de união (ser um) com os objetos do mundo”, que conduz santa Teresa de Ávila em sua paixão mística (...) e que é desenvolvida por Georges Bataille, em seu ensaio “L’erotisme”. (*ibid*, p. 66 e 67)

## **1.2 – Sontag e Preciado se reúnem para um café: da imaginação pornográfica à pornotopia**

“É de caráter pornográfico o filme que apresenta ao público, sem pesquisa estética e com uma crueza provocante, cenas da vida sexual e, especialmente, cenas de relações sexuais”. A afirmação, dita pelo comissário do governo M. Genevoix em 1972 (MAINGUENEAU. 2010, p. 10), representa um entendimento geral dos filmes pornográficos, mesmo atualmente. No entanto, é preciso que algumas considerações sejam feitas: nem todo filme com cenas de sexo, por mais explícitas que sejam, pode ser considerado um filme do gênero pornô. Talvez seja óbvio reiterar essa afirmação que de algum modo percebemos, mas quase nos esquecemos por não levarmos em conta a história do pornô como gênero – ao longo dos anos, tem sido pensado mais em sua regulamentação do que em seu sentido estético. É nesse sentido que o ensaio de Susan Sontag “A imaginação pornográfica” (1967) leva em conta ao mencionar a dificuldade de compreender a pornografia como categoria estética. Para a autora, nosso “imaginário pornográfico” é composto por pornografias, no plural, na qual ela ressalta três: a) um item na história social, b) fenômeno psicológico (enquanto “deficiência ou deformidade sexual, tanto nos produtores quanto consumidores”) e c) no interior das artes.

Seguindo um pouco a lógica de Maingueneau (2010) que, ao considerar os escritos pornográficos do século XVIII, defende que formalmente (devido ao uso restritivo de noção de gênero da teoria literária ou análise do discurso), a literatura pornográfica seria menos gênero e mais um tipo de discurso (como o político, religioso, administrativo), que ele chamava de formas narrativas como “hipergêneros”, encontrada em grande escala, nos séculos XVI e XVII, como diálogos em cartas, diários íntimos, entre outros. Além disso:

Como esses textos pornográficos foram escritos por humanistas, eles se inspiravam no protótipo constituído pelos Diálogos das cortesãs (etairikoi dialogoi) de Luciano de Samosata (século II d.C), nos quais mulheres experimentadas ensinam a arte da prostituição a iniciantes. No século XVIII, é o romance que se impõe definitivamente como formato para o relato pornográfico: não se trata mais de formar prostitutas, só episodicamente as personagens femininas são profissionais da atividade sexual. **A escrita pornográfica, fundamentalmente, só funciona com pleno rendimento em relatos de prosa.** (...) Por natureza, a poesia põe efetivamente em primeiro plano a materialidade do significante verbal ali onde a escrita pornográfica privilegia a transitividade da linguagem, tida como capaz de se apagar diante dos espetáculos que ela dá a ver. (MAINGUENEAU, 2010. P. 19, grifo meu)

Se um, em sua linguagem, seria menos transitivo (isto é, não precisa de complemento) e mais espetacularizado (simula o real), o outro se debruçaria mais na imagem sugestiva. Mas ambas as linguagens caminham para a pornotopia.

Sontag parece ir além. A autora tenta compreender porque as obras pornográficas não eram consideradas pelos críticos como literatura – e quando o eram (História de O, Candy), eram consideradas textos paródicos da pornografia:

Candy não era pornografia, argumentou-se, mas uma brincadeira, uma espirituosa caricatura dos usos da pornografia barata. Em minha própria visão, Candy pode ser engraçado, contudo ainda é pornografia, pois esta é uma forma de parodiar a si mesma. É da natureza da imaginação pornográfica preferir convenções acabadas de personagens, cenário e ação. **A pornografia é um teatro de tipos, não de indivíduos.** Uma paródia da pornografia, na medida que tenha real competência, continua a ser pornografia. (SONTAG, p. 16, 1967, grifo meu)

O que Sontag parece nos interpelar o tempo inteiro em seu ensaio é “onde termina a fantasia (condenada por padrões psiquiátricos e não artísticos) e onde começa a imaginação?” (ibid, p. 12, 1967) vez que se os discursos em torno da pornografia, como mencionou Maingueneau, eivam e minam a possibilidade de pensá-la como categoria estética. Para Sontag, desde que a cristandade produziu ideais ascéticos e “concentrou no comportamento sexual como a raiz da virtude” tudo que for relacionado a sexo tem sido um “caso especial” em nossa cultura:

Os materiais das obras pornográficas tidas como literatura são, precisamente, uma das formas extremas de consciência humana. Sem dúvida, muitas pessoas concordariam que a consciência sexualmente obcecada pode, em princípio, ingressar na literatura como forma de arte. (...) Mas, em seguida, elas comumente acrescentam uma cláusula ao acordo, que na prática acaba por anulá-lo. Exigem que o autor tenha a adequada “distância” de suas obsessões

para que possam considera-las literatura. Tal padrão é mera hipocrisia, revelando, mais uma vez, que os valores usualmente aplicados à pornografia são, afinal, os pertencentes à psiquiatria e aos estudos sociais, mais que à arte. (SONTAG, p. 12, 1967)

Penso que, se viva estivesse e alguns anos depois encontrasse Preciado, por volta de 2010, quando publicou “Pornotopía: arquitectura y sexualidade em Playboy durante la guerra fria”, teriam muito o que conversar a respeito dos efeitos dos imaginários pornográficos como produção de arquétipos, arquitetura, a relação da imagem-real e o efeito performativo da pornografia enquanto uma paródia de gêneros e sexualidades.

Em seu livro, Preciado afirma que houve uma transição do estilo de vida nos EUA, por volta dos anos 1950, da qual Hugh Hefner soube se apropriar muito bem e reforça-la, como numa via de mão-dupla, de modo a expandi-la. As configurações do pós-guerra arquitetaram novos atores da heterossexualidade, novas maneiras de consumo da pornografia e um processo de politização e mercantilização da vida privada (PRECIADO, 2011), que cresceu nos país, principal difusor dessa pornografia comercial. Antes de a publicação da Playboy começar em 1953, a pornografia era de baixo custo na América. O discurso era semelhante ao do século XIX e início do século XX: as mensagens que vinham nos catálogos de guerra eram, por exemplo “Aqui estão desviantes, perdedores, envolvidos com o pecaminoso, cheio de tabus e o ilícito – embora tentador e excitante – comportamento sexual. Não quer espiar?” (SARRACINO; SCOTT, 2006, p. 31 e 32).

Cabe revisar o significado do termo “**pornotopia**”. A palavra, usada pela primeira vez pelo crítico literário Steve Marcus (2008), é uma paródia à utopia e fala sobre o imaginário pornográfico acoplado neste lugar idealizado/não-lugar onde se exerce livremente a sexualidade.

Ao fazer uma análise sobre escritos pornográficos no século XIX, Steve percebe o gênero como uma espécie de “líquido corrosivo” - termo utilizado por Abreu (1996) para nomear a pornografia como um discurso que modela e corrompe o dispositivo que a assume – a se apropriar de uma arte e sua tecnologia. A pornografia conduzia o/a leitor/a para outros campos que supostamente a literatura se propõe:

A linguagem é para a pornografia uma necessidade enfadonha, porque a função do pornô é criar uma série de imagens não-verbais e de fantasias – e se puder dispensar palavras, ele o fará. Esse é o porquê, supõe-se, de os filmes serem tudo que o gênero estava esperando. (MARCUS, 2008. P 208)

Steve reconhecia, no entanto, um novo sujeito na literatura, cuja sensibilidade demandava emoções mais fortes, com origens na sexualidade e nos impulsos sexuais, de tal modo que essa “linguagem da sensibilidade” se tornaria uma linguagem de uma ficção pornográfica. Mas se as práticas pornográficas não são dignas de civilização na sociedade, seria preciso **criar este lugar pornotópico**, de onde observamos (na melhor das hipóteses, com ironia) narrativas eufóricas e grotescas do sexo.

Todos os homens nela são infinitamente portentos; todas as mulheres estão repletas de luxúria e de um fluxo inesgotável de esperma ou lubrificação vaginal ou ambos. (...) É sempre verão na pornotopia e é sempre verão nas emoções também - ninguém é ciumento, possessivo ou realmente raivoso. Todas as nossas agressões estão perfeitamente fundidas com nossa sexualidade e a única fúria é a fúria de luxúria, uma feliz ira, sem dúvida. (MARCUS, 2008, P. 276)

Embora seja possível dizer que essa pornotopia a que Marcus se refere não inclui cenas de sadomasoquismo e outros imaginários influenciados pelos mundos criados por Marquês de Sade do século XVIII em diante, há sim uma certa coerência com a plasticidade dos pornovídeos de hoje e o modo como a ultrassexualização das mulheres é imaginada por homens como Hugh Hefner, criador da Playboy.

Na pornotopia desenhada por Hugh Hefner, o olhar voyeur hétero-masculino (já presente nos stag films<sup>5</sup> no início do século XX) redefiniu a masculinidade vitoriana a partir do imaginário ensolarado do homem hétero solteiro e dono de casa e um projeto de “liberação sexual” da mulher, voltado para este homem, concretizado na figura da girl’s next door (“garotas ao lado”).

Historicamente, a pornografia é relegada ao marginal, ao obsceno. Além dos empregos já mencionados aqui, uso o termo pornotopia para pensar em como a construção de mundos eróticos é semelhante ao conceito de “heterotopia” defendida por Foucault (2013), como uma ciência dos contraespaços, uma espécie de utopia e distopia ao mesmo tempo. Em um de seus princípios, o autor afirma que “não se entra em uma heterotopia como em um moinho, entra-se porque se é obrigado (as prisões, evidentemente), ou entra-se quando se foi submetido a ritos, a uma purificação” (*ibid*, 2013, p. 26). A afirmação dialoga com sua biopolítica, que não supõe o poder de maneira dialética, mas como uma relação de saberes/poderes que, mediados por uma série de dispositivos, atravessa todos os corpos e cria uma luta específica em cada um.

---

<sup>5</sup> Os stag filmes eram curtas pornôis com cenas de sexo explícitas, de aproximadamente 12min, produzidos clandestinamente para o público heterossexual masculino e exibido em confrarias, com fins de excitação sexual. (WILLIAMS, 1999, p. 58)

Noutras palavras, esses saberes evidenciam nosso corpo como estrutura que “deseja ser” (corpo utópico) amparada por contraestruturas (corpo heterotópico). Tais estruturas efetivamente se consolidam (e voltam a se reorganizar ao longo dos anos e das mudanças culturais) em nossas arquiteturas urbanas e o mesmo acontece com o projeto de identidades sexuais. Como estratégia para o corpo utópico, surgem as tecnologias, como já mencionado anteriormente.

No entanto, estas serviram historicamente, no discurso antropológico colonial, como materialidade e extensão do masculino (lido como “o ser humano”): o “(hu)mano/hu-man” se define, antes de mais nada, como um “animal que utiliza instrumentos”, por oposição aos “primatas” e às “mulheres” (HARAWAY, Donna, 1989 apud PRECIADO, 2014, p. 148). A pornografia sempre esteve ligada às tecnologias do sexo com fins masculinistas. Ainda, para adentrar no mundo pornográfico, é preciso passar por um ritual característico do próprio dispositivo da sexualidade (FOUCAULT, 1978), que seria o estímulo do sexo através do segredo ou “o prazer em descobrir o prazer” (*ibid*, 1978, p. 77).

Sontag (1987) lembra que, no século XX, as deformações administradas pela cristandade ocidental criaram dispositivos de controle na sociedade ocidental, como a confissão, uma espécie de introjeção da culpa: “É dessa contaminação da saúde sexual da cultura que se origina um fenômeno como a pornografia” (SONTAG, 1987, p. 19). E são elementos como a confissão que estarão presente em todos os filmes que analiso aqui.

## Capítulo 2

### Pornificar corpos, gestos e imagens para sublinhar a estrutura fantástica

#### 2.1 – Abrindo a pornosfera: a massificação do pornô e a insurgência do pós-pornô

Devemos confrontar as rígidas construções de sexo e gênero na sociedade. Se fortaleça com uma educação sexual precisa. Ignore o que esperam de você. Crie relacionamentos baseados na realidade, e não em contos de fadas. Explore e nutra seus desejos mais autênticos, suas fantasias e fronteiras. Não lute para ser normal – lute para ser você.

**Tristan Taormino**, educadora sexual e produtora de pornôs independentes

Antes de falar sobre pós-pornô, cabe pensar por que se pensou em criar uma categoria estética e política dissidente da pornografia tradicional. Para isso, novamente recorro ao recurso da etimologia da palavra para refletir sobre seus primeiros significados e como eles reverberam ainda hoje: como dito anteriormente, pornografia vem do grego *pornographos*, e significa literalmente “escritos sobre prostitutas”, em referência à descrição dos costumes das prostitutas e seus clientes (Hide, 1973, p. 12 apud Abreu, 2012, p. 21). Isso demonstra que de sua origem até onde estamos, pornografia sempre foi

sobre *consumo*, o mercado é a sua base – o dispositivo pornográfico que ampliou suas narrativas a partir de novas tecnologias: acompanhando o início da fotografia, do cinema, da mídia impressa (um projeto como a Playboy, por exemplo, não era somente sobre fotografia) e adentrando o espaço doméstico através das VHS nos anos 1980 e o uso da internet em meados de 1995.

Embora aqui no Brasil, tenhamos tido o caso dos pornistas nos anos 1980 (figura 2) – como uma última das vanguardas artísticas moderna – que já produziam uma linguagem/estética pornográfica para produzir obras de dissenso, o termo pós-pornô tornou-se amplamente utilizado após o uso da artista e educadora sexual Annie Sprinkle.

Por volta dos anos 1970, o fenômeno da pornificação da cultura midiática – abordados em língua inglesa como “*pornographication of the mainstream*” (MCNAIR, 2010, p. 61 apud GÍMENEZ, 2020, p. 46) e “*mainstreaming sex*” (ATTWOOD, 2009: XIII apud GÍMENEZ, 2020, p. 46) – cria um espaço que o autor Fabián Gimenez Gatto vai chamar de  *pornosfera*: uma referência à iconosfera, termo que engloba um conjunto de informações visuais que circulam nos meios de comunicação de massa. O exercício que

tento travar aqui também é uma maneira identificar na pornosfera o impacto da cultura visual pornográfica e suas derivas.

O termo ajuda a compreender, por exemplo, um período chamado por alguns autores como “era dourada do pornô” em que filmes como *Deep Throat*, *Behind the Green Door* e *The Devil in Miss Jones* atingiram sucesso comercial ao serem exibidos em salas de cinema, criando também o fenômeno das estrelas pornô. Os anos 1970 também foram marcados pelo lançamento de *Boys in the sand* (1971), de Wakefield Poole, reconhecido como o primeiro pornô gay que ganhou notoriedade no gênero *mainstream*. *Boys in the sand* se tornou um dos pornôs a criar um nicho que não só incluía homens gays, mas mulheres, de orientações sexuais variadas, que consumiam pornô queer.

Paralelamente, no entanto, a massificação do pornô também gerou grupos distintos no feminismo: o movimento de anti-pornografia, pautadas pelo feminismo radical encabeçado por Andrea Dworkin e Catharine MacKinnon, e o movimento pró-sexo, que envolvia desde as criadoras da primeira revista pornográfica feita por lésbicas e para lésbicas (*On Our Backs*, de Myrla Elana e Deborah Sundahl, Nan Kinney e Susie Bright), em San Francisco, nos Estados Unidos, a um grupo de apoio às ex-atrizes pornô chamado Club 90 (em referência ao apartamento de Annie Sprinkle). Além de Sprinkle, o grupo contava com ex-atrizes como Candida Royalle, Veronica Vera, Gloria Leonard e Veronica Hart, que começaram a produzir filmes pornográficos por conta própria. (PENLEY et all, 2013. P. 11).

Após cinco anos de atuação em filmes pornôs *mainstream*, Candida Royalle engaja-se juntamente com a fotógrafa Lauren Neimi, na criação da produtora de filmes pornôs sob o ponto de vista feminino, a *Femme Productions*.

No início de 1984, Lauren e eu criamos a Femme Productions. Nós assistimos a uma variedade de pornôs e filmes eróticos para nos ajudar a determinar como faríamos nosso trabalho de forma diferente e mais orientado para mulheres. Primeiro, nós concordamos que sexo deveria ser explícito. Não estávamos interessadas em doses excessivas de imagens com genitálias gigantes, que chamávamos de “close-up ginecológico”, mas também não estávamos interessadas em promover a ideia de que genitais são feios e devem ser escondidos. Como nos foi confirmado por cartas, espectadoras/espectadores também queriam ver tudo (...). Em segundo lugar, o onipotente money shot tinha que sair de cena. Nós pensamos que se 99,9% de cada cena final dos pornôs se encerrava com a ejaculação masculina, já era tempo de criar outras alternativas ao público. Nós preferimos mostrar os rostos das pessoas durante

seus climax, ou suas mãos agarrando algo, ou seus corpos e bundas contraindo.<sup>31</sup> (ROYALLE, 2013, p. 64)<sup>6</sup>

Ainda, Candida argumenta que mesmo que a cultura os anos 1970 tenham permitido que mulheres busquem suas vidas sexuais sem as sanções do casamento, os filmes pornô ainda apresentavam “representações risíveis de uma mulher em seus espasmos de extâse” (idem, 2013, p. 62).

À época, porém, em muitos momentos, reivindicava-se univocamente as representações do prazer na pornosfera, de modo que se pensava no erotismo como uma espécie de “alternativa higienizada” da pornografia. Era o que pensava a ativista anti-pornografia Gloria Steinem, por exemplo. Sua distinção entre o erotismo e a pornografia (na qual concede chance à primeira e repúdio à segunda – repúdio estendido à prostituição) caminha na dicotomia entre o fazer-amor e o sexo-não-passional.

Sexo como comunicação pode mandar mensagens tão diferentes quanto as palavras vida e morte; mesmo as origens de “erótica” e “pornografia” refletem esse fato. Afinal, “erótica” está enraizada na palavra “eros”, ou amor passional, e assim induz à ideia de uma escolha positiva, com livre arbítrio, desejo por uma pessoa em particular (...) “Pornografia” começa com a raiz “porno”, que significa “prostituição” ou “mulheres cativas”, o que nos leva a perceber que seu assunto não é amor mútuo, ou qualquer forma de amor, mas de dominação e violência contra a mulher<sup>7</sup>. (STEINEM, Gloria apud LEDERER, Laura. 1980)

Tal distinção do erotismo acaba por reforçar que a sexualidade implicaria projetos únicos de prazeres e desejos. Gayle Rubin foi uma crítica desse tipo de reducionismo em “*Thinking Sex. Notes for a Radical Theory of Politics of Sexuality*” (1984), quando exemplificou com o apoio comum da sexualidade no *charmed circle* – caracterizado pelo sexo, entre outras coisas, heteronormativo, procriador, monogâmico, e distante do sexo comercial e pornográfico. (SMITH, ATTWOOD, 2013. P. 50).

---

<sup>6</sup> Tradução minha para: “In early 1984, Lauren and I created Femme Productions. We watched a variety of porn and erotica to help us determine how we would make our work different and more female-oriented. First, we agreed the sex would be explicit. We weren’t interested in overly graphic shots of giant genitalia or what we called the ‘gynecological close-up’, but we also weren’t interested in promoting the idea that genitals are ugly and must be hidden from view. As would be confirmed by letters we received, viewers wanted to see it all (...) Secondly, the almighty money shot had to go. We figured that with 99.9 percent of all porn ending every scene with a cum shot, it was time to people had an alternative. We preferred to show people’s face while climaxing, or their hands gripping, or their bodies or butts contracting.”

<sup>7</sup> Tradução minha para: Sex as communication can send messages as different as life and death; even the origins of “erótica” and “pornography” reflect that fact. After all, “erótica” is rooted in “eros” or passionate love, and thus in the idea of positive choice, free will, the yearning for a particular person (...) “Pornography” begins with a root “porno”, meaning “prostitution” or “female captives”, thus letting us know that the subject is not mutual love, or love at all, but domination and violence against women.

## **MOVIMENTO DE ARTE PORNÔ (manifesto feito nas coxas)**

- ★ Antes de dominar a palavra escrita, o homem já desenhava sacanagem nas paredes das cavernas.
- ★ Masturbação literária não gera porra nenhuma.
- ★ Arte é penetração e gozo.
- ★ Trepar, parir e criar fazem parte de um mesmo processo.
- ★ O Pornopoema val por no poema.
- ★ Os caras do poder baixam o pau com medo de baixar as calças... e acabar levando pau.
- ★ A rapaziada tá cagando prá Literatura Oficial.
- ★ Pela suruba literária: um processo concreto da praxis marginal na sacanagem tropical e o escambau.
- ★ O Poema Pornô taí pra abrir as pernas e as idéias.
- ★ Viva o BUM da poesia em toda arte, em toda parte.

maio de 1980

*Cairo Assis Trindade (RS), Leila Miccolis (RJ), Ota (RJ), Teresa Jardim (RJ), Claufe (RJ), Glauco Mattoso (SP), Ulisses Tavares (SP), Sandra Terra (RJ), Bráulio Tavares (PB), PX Silveira (GO), Tanussi Cardoso (RJ), Reça Poletti (SP), Antônio Carlos Lucena/Touchê (SP), Franklin Jorge (RN), Cecília (MG), Aclyse de Mattos (MT), Paulo Veras (CE), Denise Henriques Assis Trindade (RS), Alberto Harrigan (ES), Hudinilson Jr (SP), Mano Melo (CE), Flávio Nascimento (PE), Cynthia Dorneles (RJ), Eduardo Kac (RJ).*

Figura 2 - Cairo Trindade e Eduardo Kac, Manifesto feito nas coxas, 1980, Brasil

Noutras palavras, o *charmed circle* era uma noção de sexo saudável, ao contrário da pornografia – noção, embora por outro viés, defendida pelas ativistas anti-pornografia. Nos anos 2000, os chamados pornôs feministas e *queer* ganharam mais espaço nos EUA com a emergência de diretoras/diretores que se identificavam como tal, assim como seus trabalhos. Assim foi com Buck Angel (ator e produtor pornô militante do movimento trans), Dana Dane, Shine Louise Houston, Madison Young e Tristan Taormino. Na Europa, cineastas independentes ganharam notoriedade com seus pornôs/filmes experimentais, como Anna Span e Petra Joy no Reino Unido; Emilie Jovet, Virginie Despentes e Taiwan-born Shu Lea na França, Mia Engberg (documentarista que reuniu diversos curtas do gênero de 13 diretoras no filme *Dirty Diaries* (2009)) na Suécia; Erika Lust na Espanha. (PENLEY et al, 2013, p. 12).

O movimento também ganhou maior repercussão a partir da criação, em 2006, do Feminist Porn Awards (FPAs) – um desdobramento da *sex-shop* sexo-positiva shop Good For Her, da canadense Channele Gallant – que premia os melhores filmes pornôs do ano. A fim de não comprometer em criar ficções estáveis e normalizantes do sexo, o prêmio segue alguns critérios para contemplar diversas representações de mulheres e homens em cena. São estes:

- 1) ter mulheres e/ou pessoas tradicionalmente marginalizadas envolvidas na direção, produção e/ou concepção da obra; 2) o trabalho deve retratar o prazer genuíno, agência e desejo das/os atrizes/atores, especialmente mulheres e as pessoas tradicionalmente marginalizadas; e 3) o trabalho deve expandir os limites da representação sexual no filme, desafiar estereótipos e apresentar uma visão que define o conteúdo, para além do que se encontra na pornografia mainstream. Isso pode incluir a representação da diversidade de desejos, tipos de pessoas, corpos, práticas sexuais, e/ou quadros anti-racista e anti-opressão em toda a produção. É claro, tem de ser excitante!<sup>8</sup>

Todo esse material produzido a partir dos anos 1980 e difundido nos anos 2000 podem ser abarcados pelo gesto inaugural de Annie Sprinkle no seu espetáculo multiperformance “*Post-Porn Modernist*”, no início da década de noventa. Sprinkle toma emprestado o termo forjado pelo artista holandês Wink van Kempen para definir a

---

<sup>8</sup>Tradução minha para: “1) Women and/or traditionally marginalized people were involved in the direction, production and/or conception of the work. 2) The work depicts genuine pleasure, agency and desire for all performers, especially women and traditionally marginalized people. 3) The work expands the boundaries of sexual representation on film, challenges stereotypes and presents a vision that sets the content apart from most mainstream pornography. This may include depicting a diversity of desires, types of people, bodies, sexual practices, and/or an anti-racist or anti-oppression framework throughout the production. And of course it must be hot!”

pós-pornografia como um “novo gênero de material sexualmente explícito que é, talvez, visualmente mais experimental, político, humorístico, ‘artístico’ e eclético que o resto”. (SPRINKLE, 1998, p. 160 *apud* GIMÉNEZ, 2020, p. 46). Para Giménez:

Dessa forma, o ato fundador de Sprinkle inaugura novos devires do pornográfico na cultura visual contemporânea, emergência de uma discursividade pós-pornográfica, em que a inclusão dos códigos pornográfica no registro artístico problematizará o estatuto da imagem sexualmente explícita. A partir daí, **arte e pornografia deixarão de ser termos opostos**, dando lugar a uma **série de desterritorializações, derivas e hibridizações**, prefigurando as coordenadas de um novo território, muito mais complexo, incerto e fascinante. (*ibid*, p. 46, grifo meu)

Ainda, o autor argumenta que, paradoxalmente falando, o pornô contém uma linguagem própria com signos de sexo (“leitura pornogramática”), que fazem com que o sexo em si desapareça por excesso, como ele diz “proliferação do sexual numa estratégia hiperbólica” (GIMÉNEZ, 2020, p. 46). Para Barthes (1995), a palavra, e possivelmente a imagem, pode ser erótica sob duas condições excessivas: “se é repetida até o cansaço ou, pelo contrário, se é inesperada, succulenta por sua novidade” (BARTHES, 1995, p. 68-69 *apud* GIMÉNEZ, 2020, p. 47). A partir daí, é possível elaborar um magnetismo erótico no espectador-*voyeur*, que sucumbe ao seu desejo escopofílico através desta repetição de imagens da pornogramática. Nas palavras de Giménez: “Nos deparamos, então, não com a visibilidade do desejo, mas sim com o *desejo de visibilidade*” (*ibid*, p. 47, grifo meu)

Para Marie Hélène Bourcier, porém, há uma diferença dos chamados *queer porn* para o movimento pós-pornô, uma vez que estes propõem uma ressignificação do pornô convencional e atuam mais como pequenas empresas, enquanto aqueles funcionam mais como espaços coletivos de ativismo, teorias, exposições e ateliês DIY (faça-você-mesma). É um modo de escancarar as *tecnologias de gênero*<sup>9</sup>, para usar um termo de Teresa de Lauretis.

---

<sup>9</sup> Baseada nas tecnologias da sexualidade de Michel Foucault (1980), Lauretis complementa o trabalho do filósofo que, em sua crítica, não mencionou que não apenas a sexualidade, mas também o gênero é “produto de várias tecnologias sociais, como o cinema, os discursos institucionais, as epistemologias e práticas de crítica teórica, assim como as práticas de crítica cotidiana, que tem o poder de controlar o campo do significado social”. (LAURETIS, 2000, p. 35-36, *apud* LOBO, Taís, p. 10, 2014) A autora acrescenta que também as artes e as culturas eruditas/ocidentais estariam nesse meio, cujo legado ela chama de “história das representações de gênero”.



Figura 3 - Mapa de coletivos e autoras/es pós-pornô na América Latina, produzido pela a cineasta e teórica queer/pós-pornô Lucía Egana Rojas

Na opinião de Bourcier sobre especificamente a produção de filmes do gênero pornô com protagonistas queer há um risco de cair tão somente na ressignificação do estigma de “status sociais proibidos aos queers ou às minorias, (...) que se prestam facilmente à lógica binária do antes e do depois (progressão biográfica), ou ainda do alto e do baixo (progressão social).” (*ibid*, p. 35, 2014):

Eventualmente sou perguntada por que eu não fiz filmes pós-pornô. Sim, eu poderia fazê-lo. Mas eu sou a primeira a ficar contente vendo que o pós-pornô funciona, que isso pode ser uma ramificação do pornô-ativismo e que pode ser mesmo uma maneira de ocupar o espaço público - como vemos na Espanha -, ou uma maneira de se fazer ateliers. Finalmente, a produção é muito diferente, por exemplo, do pornô queer ou feminista lésbico trans anglo-saxão, que vão construir, de algum modo, um modelo da pequena empresa, que funciona assim: lançam um queer porn pelo qual é preciso pagar, o que é normal porque querem ganhar um pouco sobre a produção. É verdade que eles fazem ótimos pornôs, super honestos, supercuidadosos, eu não tenho problema com isso, mas seu modelo é, de todo modo, a indústria pornô. Então, tudo isso para dizer que o pós-pornô não trabalha nessas bases e são coletivos de trocas tranquilas.<sup>10</sup>

Como, portanto, recuperar ou ressignificar o olhar erótico diante do nosso consumo do dispositivo pornográfico? É possível perverter este último? De que maneira é possível concordar com Giménez quando ele diz que “provavelmente, o pós pornográfico se converterá em nosso novo erotismo” (*ibid*, p. 22)? Onde encontramos as derivas da pornosfera?

### **2.3 Pornologia e o Museu Secreto**

Acho interessante trazer um outro termo, que dá nome a este subcapítulo, para pensar no que estamos fazendo aqui: a pornologia, uma transdisciplina pós-científica inventada na segunda década do século XX em Buenos Aires e que tem como objetivo investigar a relação entre indivíduo, sociedade de massa, sexualidade e pornô vinculados aos meios de comunicação/informação (MUNDO, 2018). Ainda segundo o autor, o termo havia sido patenteado por Gilles Deleuze no livro “Sacher-Masoch: o frio e o cruel”, no que Mundo acrescentaria que o sentido original seria restrito, uma vez que Sade e Sacher-Masoch não são simples pornógrafos, que escrevem pornografia, mas pornólogos.

---

<sup>10</sup> Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2014000300011&script=sci\\_arttext](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2014000300011&script=sci_arttext)

O termo também foi utilizado por outros autores, como Jorge Pavez e Lilith Kraushaar, na obra “*Capitalismo y pornología - La producción de los cuerpos sexuados*” (2011), e Arturo Pardos. Em artigo publicado no jornal El País em 1984, Pardos aborda como o conceito de pornografia obliterou-se em seu sentido denotativo (escritos sobre prostitutas) com o conotativo que gerou confusões pertinentes à repressão sexual que fora "confortavelmente institucionalizada". O autor comenta sobre o trabalho sexual como um dos pilares da economia capitalista e, então:

Erotologia, erotomania, erotofilia, erotografia... foram e são substitutos burgueses de uma ciência dura e essencial para falar da escravidão. A descoberta do neologismo pornológico vem preencher essa lacuna teórica, com sua reflexão pertinente sobre o desenvolvimento e o aperfeiçoamento da imaginação antiescravista. (PARDOS, 1984)<sup>11</sup>

Os Estudos Pornô ainda são pesquisas relativamente recentes e, por isso, com uma arqueologia ainda em construção. Os estudos sobre o gênero filmico *hardcore* passaram a se disseminar a partir da crítica de cinema Linda Williams, com a obra “*Hardcore: power, pleasure and the frenzy of visible*” (1989). De algum modo, para *falar* de obsceno é preciso *mostrar*: e talvez resida aí uma certa resistência acadêmica (que sim, está melhorando) ao formar cientistas da pornologia – pois, ao *revelar* o obsceno é como se, de algum modo, você também se tornasse um pornógrafo. Ainda, na introdução de Porn Studies (2004), Linda Williams fala sobre como mesmo dentro dos estudos pornográficos existiam conferências nas quais palestrantes se resumiam mais aos textos do que as imagens que poderiam ser consideradas obscenas.

Existe um elemento da fotografia que se relaciona diretamente com o *frenesi do visível*. O surgimento da fotografia, e conseqüentemente das imagens em movimento, revelaram uma nova maneira de se relacionar com o mundo a partir da captura do *instante único*: passou-se a ter novas revelações de costumes e gestualidades que não foram documentadas com tamanha fidelidade e “objetividade” documental. Porém, embora a fotografia se demonstrasse uma nova tecnologia perfeita para criar pornografia no fim do século XIX, é bom lembrar que os daguerreótipos, primeiro equipamento fotográfico, eram caríssimos.

No início da década de 1850, um daguerreótipo custava o salário de uma semana para um trabalhador francês. Teria sido mais barato, apontou um

---

<sup>11</sup>Disponível em: [https://elpais.com/diario/1984/06/26/sociedad/457048802\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1984/06/26/sociedad/457048802_850215.html)

observador, contratar uma prostituta para o dia do que comprar uma imagem dela. Mas os preços acabaram caindo e o comércio cresceu exponencialmente. Em 1860, estimava-se que havia 400 lojas vendendo fotos pornográficas em Paris. Eles estavam disponíveis em embalagens de cinco – à venda por um exército de mulheres que os mantinham sob seus vestidos – em todas as grandes estações de trem.<sup>12</sup>

Não à toa seja mais difícil documentar uma arqueologia imagética e pornográfica que demonstre pessoas marginalizadas naquela sociedade. Por se tratar de um dispositivo midiático, a história da pornografia é marcada por uma história de distinção de poder, de quem *pode* consumir e qual espaço ela deve ocupar na cidade. É nesse sentido que o historiador Walter Kendrick aborda no livro “*The secret museum*” (1987) aborda através de um viés genealógico e linguístico o espaço da pornografia na era moderna dentro de uma retórica museológica. Essa noção surge nas línguas vernáculas entre 1755 e 1857, a partir da descoberta de Pompeia e “a exumação de uma série de imagens, afrescos e esculturas de práticas corporais” nas quais se discutia se deveriam ser exibidas publicamente. (PRECIADO, p. 118, 2017).

Ao trazer de volta à vida elementos reprimidos, as ruínas desvendavam outros modelos de conhecimentos e organização dos corpos e dos prazeres na cidade pré-moderna, e evidenciaram, de forma brutal, uma topologia visual da sexualidade radicalmente diferente daquela que dominava a cultura europeia no século 18. A descoberta exigia uma nova taxonomia, que permitisse estabelecer diferenciações entre os objetos que ficariam acessíveis ao olhar e aqueles que só poderiam ser vistos sob supervisão do Estado. As autoridades (o governo de Carlos III de Bourbon) decidiram, então, confinar algumas imagens e objetos em uma “coleção secreta” do Musée Royal Bourbon de Nápoles, também conhecido como Museu Secreto. (*ibid*, p. 118 e 119, 2017)

O Museu Secreto me parece uma organização muito evidente da pornotopia como uma heterotopia que organiza biopoliticamente os corpos através da organização de espaços:

A constituição do Museu Secreto implicou a construção de um muro físico, que criava um espaço fechado, e a restrição de acesso por meios de dispositivo de vigilância e controle. De acordo com o decreto real, somente homens da aristocracia – nenhuma mulher, nenhuma criança, ninguém das classes populares – podiam ter acesso ao espaço. O Museu Secreto, portanto, empreendeu uma segregação política do olhar com base em critérios de gênero, idade e classe social, e da construção de diferenças político-visuais pela arquitetura e sua regulamentação do olhar.

---

<sup>12</sup> Tradução minha para: *In the early 1850s, one daguerreotype cost a week's salary for a French worker. It would, pointed out one observer, have been cheaper to hire a prostitute for the day than to buy an image of her. But prices eventually came down and the trade grew exponentially. By 1860, there were estimated to be 400 shops selling pornographic photos in Paris. They were available in packs of five – on sale from an army of women who kept them under their dresses – at all the big train stations.* Disponível em: <https://www.theschooloflife.com/article/old-pornography/>

Williams faz um paralelo entre o que um dia foi obsceno e a transição dessas imagens e discursos para o que hoje está em cena (*on/scenity*). O termo *on/scenity* (“pôr em cena”, numa tradução livre) seria, portanto, “uma negociação em andamento que produz uma consciência crescente de questões, que um dia já foram obscenas, que agora espreita por nós discretamente, pelos arbustos” (WILLIAMS, p. 5, 2004).

Por isso, não acredito que seja sequer pudor das pessoas especialistas em pornologia. Daniel Mundo (2018) aborda a questão dessas pessoas não se chamarem pornóloga/o: “O pornólogo não se leva a sério em nenhum assunto embora investigue com muita seriedade experiências que para a maioria das pessoas são insignificantes ou tão somente têm um significado patológico ” (MUNDO, p. 3, 2018).

E esse aparente paradoxo em não se levar a sério e, no entanto, levar sua pesquisa extremamente a sério relaciona-se com o que dito anteriormente, quanto ao risco pornográfico de se conhecer demais e também de se esquecer. Ou como bem coloca Mundo: “a pornografia não esgota nem mata a imaginação, mas empurra-a até o seu limite”. (*ibid*, p. 3) E, mais adiante: “o pornólogo leva a sério aqueles que falam de uma renúncia de si. Esse si que já não sabe do que gosta, do que não gosta, do que o afeta e como. (...) A pornografia é sua viga. E a/o pornóloga/o é aquela/e que quebrará” (*ibid*, p. 21). Reivindicar o acesso ao dispositivo pornográfico é, de algum modo, encontrar brechas do que nos foi negado e conquistar espaços na intenção de assolar as segregações baseadas nesta “política do olhar”.

O que pretendo aqui, portanto, é perseguir a figura da/o pornóloga/o dentro de uma pequena constelação fílmica, a saber: A Rosa Azul de Novalis (Gustavo Vinagre e Rodrigo Carneiro, 2018, Brasil), Nova Dubai (Gustavo Vinagre, 2014, Brasil) e Vênus de Nyke (André Antônio, 2021, Brasil) A ideia é entender como ela se insere e atua através do que chamo aqui de sensibilidades pornográficas, artifício que faz formigar uma pedagogia dos desejos (SARMET; BALTAR, 2016) no sujeito-espectador, seja através de um arrebatamento ou processualmente.



Polo S

S.34041  
W.56091

PARTE 2

Ecuador.

TG 43

## Capítulo 1

### O *queer*/(cu)ir na América Latina e “a estratégia do buraco negro”, de Paco Vidarte

Se no inglês moderno da Escócia por volta de 1500, o termo *queer* (raro, estranho) significava tão somente o contraponto de *straight* (reto, normal), ele começa a ser usado de maneira ofensiva em relação às orientações sexuais e gêneros dissidentes nos próximos séculos, sobretudo no século XIX, com a carta do Marquês de Queensberry ao seu filho Lord Alfred Douglas, amante de Oscar Wilde, “The Snob Queers”.

A data inicial fornecida é 1894, referindo-se à infame carta enviada pelo Marquês de Queensberry a seu filho Lord Alfred Douglas na qual ele anatematiza “The Snob Queers”. Quando W.H. Auden escreveu em 1932 sobre “Uma cabana subterrânea frequentada por *queers*”, o sentido homossexual é óbvio, embora o OED [Dicionário Online de Etimologia] ofereça isso em sua primeira entrada de substantivo como uma ilustração de um dos vários sentidos de *queer* (pode-se então duvidar da conveniência de considerar o uso do *queer* nesse sentido como “raro”). No OED, a força depreciativa é observada com a qual o adjetivo e o substantivo *queer* podem ser usados em relação aos homossexuais. A fusão de estranhos e maus sentidos *queer* tornou disponível um termo de abuso e julgamento ofensivo<sup>13</sup>. (HEATH, 2011, apud DUARTE FILHO, p. 18, 2018)

Também o Marquês de Queensberry escreveu uma carta para o escritor: “*To Oscar Wilde posing sodomite*” (sic), na qual ele não acusa o escritor de sodomia, mas de posar como um sodomita. Afinal, o problema não era ter relações homoeróticas mas gesticular como um desviado:

Oscar Wilde vira, então, uma espécie de protótipo do homossexual moderno e embora essa cristalização imagética gere posteriores repressões, ela também possibilita para os sujeitos desviantes uma identificação em comum (BARBOSA; LOPES; NEVES; DUARTE FILHO, p. 80, 2019)

Com o surto de HIV e AIDS nos anos 1980, o termo começa a ser ressignificado em sua essência paródica como estratégica política dos militantes do movimento

---

<sup>13</sup> Tradução minha para: *The initial date given is 1894, referring to the infamous letter sent by the Marquess of Queensberry to his son Lord Alfred Douglas in which he anathematizes “The Snob Queers”. When W.H.Auden writes in 1932 of “An underground cottage frequented by the queer”, the homosexual sense is obvious, though as it happens the OED [Online Etymology Dictionary] offers this in its first noun entry as an illustration of one of the variety of senses of queer with the (one might then doubt the appropriateness of considering the use of the queer in that sense as rare). In OED the derogatory force is noted with which the adjective and noun queer could be used in respect of homosexuals. The merging of strange and bad queer senses made available a term of abuse and offensive judgement.*

homossexual e da revolta de Stonewall<sup>14</sup>. Diante dessa força política, no fim dos anos 1980, portanto, uma aliança de teorias feministas, pós-estruturalistas e psicanalistas que orientavam a investigação que já vinha se fazendo sobre o sujeito começam a se solidificar e até mesmo para “pôr em xeque o movimento de gays e lésbicas que, na crítica queer, estava se tornando assimilacionista e reiterador da ordem hegemônica”. (PELÚCIO, 2018).

Aqui nos trópicos, entretanto, a palavra não somente perde o sentido para ouvidos leigos como nos coloca diante de novos descompassos: estamos sendo colocadas nas periferias das teorias centrais? O artista e ativista Felipe Rivas San Martin, editor da revista *Disidencia Sexual y Torcida*, de estudos queer, já relatava a dificuldade de ser compreendido por duas estudantes estrangeiras sobre com o que pesquisava: “(...) Repitieron ellas, mirándose intrigadas – é Qué es ‘cuir’? Es ‘cuir’, ‘cuir’, como el insulto homofóbico, o como ‘raro’ en inglés. A esas alturas ya estaba angustiado. ‘Cuir’, ‘cuier’, ‘cuinar’” (PELÚCIO, 2018)

Diversas pesquisadoras e pesquisadores vêm pensando em como descentralizar o queer, procurando um - como diria o antropólogo Pedro Paulo Pereira - “queer nos trópicos” que não seja mera tradução rasa, mas com as idiossincrasias culturais e antropológicas da América Latina. É também nesse sentido que Larissa Pelúcio, em seu “Histórias do cu do mundo: o que há de *queer* nas bordas?” (2018), nos incita a alternarmos o sonoro *queer* para que nós, cucarachas<sup>15</sup>, nos coloquemos como teóricas do cu, a fim de nos localizarmos geopoliticamente para afirmar nossa contribuição aos estudos de sexualidades, gênero, corpos e desejos. Ainda, sobre o cenário brasileiro em específico e mais uma divergência para com nossos vizinhos do sul:

---

<sup>14</sup> Em 1969, eram comuns batidas policiais nos bares LGBTQIA+ de Manhattan, em Nova York, EUA. Policiais invadiam os locais, com ameaças, espancando funcionários do bar e prendendo clientes. Porém, na manhã de 28 de junho de 1969, durante uma operação policial no bar Stonewall Inn, clientes e transeuntes reagiram, que culminou numa rebelião que durou dias, conhecida como a Revolta de Stonewall. Clientes do bar Stonewall Inn estavam entre os membros mais marginalizados da comunidade LGBTQIA+: indivíduos menores de idade e que viviam nas ruas, pessoas negras, travestis e transviados. Dentre nomes de destaque na linha de frente da rebelião estavam Marsha P. Johnson, Sylvia Rivera e Stormé DeLarverie. Mais informações em: <https://www.bisides.com/post/quem-jogou-a-primeira-pedra-em-stonewall> e <https://www.nationalgeographicbrasil.com/cultura/2021/06/gay-lgbt-revolta-de-stonewall-movimento-atual-pelos-direitos-lgbtqia>

<sup>15</sup> Como nas palavras de Pelúcio (2018): “*Cucarachas*, baratas em espanhol, foi expressão usada muitas vezes para nomear, nos Estados Unidos, os/as imigrantes latino-americanas/os. O termo, claramente pejorativo, pode nos servir aqui da mesma maneira como o xingamento queer serviu àquelas/es primeiras/os teóricas e teóricos queer. Explicamos: apropriamos-nos de uma identidade imposta, a fim de politizá-la e, assim, transformá-la em ferramenta de luta teórica”

O português é um idioma ilhado, tanto em sua origem ibérica quanto em sua propagação colonial. Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Macau, Timor Leste, Guiné Bissal, Brasil sequer dialogam entre si. (...) Em nossa pretensão de "país emergente", costumamos localizar estes países todos "no cu do mundo", expressão que usamos no idioma popular das ruas. Digamos que, quando na nossa vulgaridade cotidiana nos referimos ao cu do mundo, estamos dizendo que são todos lugares longe da "civilização", que certamente fica em algum lugar da Europa central ou dos Estados Unidos da América. Sim, fomos bons alunos do positivismo. Basta ver que nossa bandeira ostenta a divisa comtiana "Ordem e Progresso". (*ibid*, p. 289, grifos da autora, 2018)

Também é a autora quem traz a lembrança de que “E se o mundo tem cu é porque tem também uma cabeça. Uma cabeça pensante, que fica acima, ao norte, como convêm às cabeças” (*ibid*, p. 289, 2018). Proponho, aqui, não somente fazer uma antropofagia do norte para produzir saberes epistêmicos. Que possamos prostituir esses saberes, pornificar, gozar e defecar com eles.

Pois bem, além do cristianismo, que considera o uso erótico do ânus como uma perversão porque não há função reprodutora, para a medicina, o ânus ou o reto não é um órgão sexual, mas tão somente parte do aparelho digestivo. Por essa mesma lógica, como defende Freud, também a boca (o lado norte do corpo) tampouco seria elemento erótico: “seu uso sexual, o beijo, é então também uma perversão. Na realidade, como sabemos, o cu sempre foi usado como órgão sexual para o sexo e é aí que o sistema dominante de sexo e gênero começa a estremecer” (SÁEZ; SARRASCOSA, p. 65, 2016).

E é aqui que entramos na “estratégia do buraco negro”. Em seu insurgente manifesto *Ética Bixa* (2019), escrito num rompante furioso de três semanas, Paco Vidarte propõe primeiramente uma “militância de cachorro louco” para os sujeitos bixa, na qual atina para uma militância LGBTQIA+ de fato mais solidária aos seus e ferina diante de posições assimilacionistas e mantenedora da ordem hegemônica e conservadora por parte do movimento.

Eu não sou um bem-nascido. Nenhuma bixa é. Não conheço nenhuma lésbica bem-nascida. Somos todas umas cadelas malnascidas: nascidas macho ou fêmea, menino ou menina, nascidas heterossexuais, obrigadas ao binarismo hétero, quando o que somos é um bando de sapas, bixas e trans e precisamente não se pode dizer que tenhamos nascido bem. Somos umas cadelas, minha proposta política é implantar uma política cadela. As mais cultas entre nós vão chama-la de política cínica, recorrendo à etimologia grega do *cachorro*, que faz tudo ficar mais elegante. Uma política cadela é uma política de sobrevivência. O

que fizemos a vida inteira. (...) Política cadela, nada de política cínica. A política cínica é a do poder. Cínicos são os poderosos, os homofóbicos que te espancam com um sorriso, os que sempre derrubam no parlamento tudo que pode nos beneficiar. (VIDARTE, p. 76 e 77, 2016)

Mais adiante, durante uma conversa de Vidarte com o também filósofo José María Ripalda sobre sua política bixa de cachorro louco, Ripalda menciona uma fabulação que já carregava consigo há algum tempo: “comportar-se como um buraco negro, absorver tudo e não deixar sair nada para o exterior”. E em seguida, do buraco negro Vidarte passa para o olho do cu, que mais lhe agrada (e a mim também): “Tudo para dentro, receber tudo, deixar que tudo penetre e para fora mandar só merda e peidos, essa é nossa contribuição escatológica para o sistema” (*ibid*, p.88, 2019). A tática do buraco negro, do olho do cu e inversão das partes baixas com as de cima (cu-cabeça, cu-boca, sul-norte: membros “inferiores” e “superiores”) evoca uma corporalidade e performatividade que os sujeitos *queer/cuir* – ou como quiser falar – expressa em suas gestualidades disruptivas e em suas teorias.

Uma bixa, por definição, só tem futuro. E presente. Sempre houve bixas, sempre haverá bixas. Somos mais indigestas que um cozido. E em cada arrotto histórico somos diferentes. Agora vem a linguiça. Este tem sabor de feijão. Aqui está o toucinho!!! Repetição e diferença. Iterabilidade. Performatividade. Isso é da Butler. O exemplo do cozido é meu. À força de nos repetirmos, vamos mudando, querendo ou não. A única origem é repetir, repetir, bixas repetidas até o cansaço e que se transformam à força de repetir a si mesmas. (*ibid*, p. 57, 2019)

Nós, cucarachas, já andamos cientes de que nossos gestos paródicos, ao mesmo tempo que é possivelmente o único juízo de si que podemos confiar, tem força política de subversão.

Trago toda essa discussão sobre o *queer* e o (cu)ir nos trópicos para pensar também como o que foi inicialmente chamado de pós-pornô nos anos 1980 – e aqui no Brasil de Arte Pornô<sup>16</sup> – tem uma direta relação com a organização dos movimentos queer e pós-feministas.

Dito isto, e de volta aos filmes, não há, assim como na academia, um consenso sobre o termo, mas o uso permanece como ideia de aproximar um cinema de dissenso,

---

<sup>16</sup> Em artigo, o artista Eduardo Kac, um dos idealistas da Arte Pornô ou Pornismo, menciona vanguarda como um movimento que utiliza o corpo enquanto novo meio e material para criação poética. Nascido em 1980 e concluído em 1982, Kac o nomeia como uma espécie de “pré-pós-pornô” (KAC, 2013).

não só de representações LGBTIA+, mas de uma estética do dissenso. Cinema de dissenso, absurdo, queer, das cucarachas. Ainda, para parafrasear a escritora e ativista transfeminista Helena Vieira, durante aula aberta online sobre os estudos queer no primeiro semestre de 2020: o próprio fato de unir duas palavras como teoria e *queer* é uma tática performática que propõe uma normalização através da repetição do uso do termo. A ideia seria a junção dos termos para gerar uma ambivalência entre a seriedade e o deboche, ambos tão caros aos indivíduos e igualmente dignos e possíveis numa mesma frase.

Por fim, defendo, também, que não seja uma estética de recusa total (uma utopia *queer* falida). Mas que seja uma tentativa de abrir os dispositivos para torcer os signos a fim de revelar imagens mais polissêmicas. Como afirma Judith Butler (2013), para pensar em subversões, é preciso fazer repetições subversivas da identidade como crítica da matriz hegemônica. A subversão vem do interior do dispositivo.

Se a sexualidade é construída culturalmente no interior das relações de poder existentes, então a postulação de uma sexualidade normativa que esteja “antes”, “fora” ou “além” do poder constitui uma impossibilidade cultural e um sonho politicamente impraticável, que adia a tarefa concreta e contemporânea de repensar as possibilidades subversivas da sexualidade e da identidade nos próprios termos do poder. (...) **Se, como diz Jacqueline Rose, as “identificações” podem ser denunciadas como fantasias, então deve ser possível representar uma identificação que exiba sua estrutura fantástica.** (BUTLER, 2013, p. 55 e 56, grifo meu)

Consideremos, portanto, a estrutura “fantástica” das imagens *queer* que aqui chamarei de artificiais: são obras que denunciam o senso de realidade das imagens que o naturalismo/realismo toma e que são constantes nas narrativas do atual cinema brasileiro, através de uma “imagem do banal”. Se há corpos dissonantes da matriz, como denunciá-la?

## Capítulo 2

### Cinema *queer/cuir* contemporâneo: torções estéticas e a visibilidade do desejo

"Por que não consigo ver a natureza inteira sem artificios?": é possível dizer que o trecho narrado pela cineasta Barbara Hammer em *A month of single frames* (Lynne Sachs, Barbara Hammer, 2019) sintoniza alguns indicativos de como figuram a imagem e a realidade no imaginário. O curta-metragem é sobretudo um filme dedicado a Hammer, considerada uma das precursoras do cinema queer.

Em ensaio publicado na revista britânica *Sight and Sound* (1992), a crítica norte-americana B. Ruby Rich conceitua as bases de um movimento que estava por se formar chamado de New Queer Cinema. Para Rich, tal cinema romperia com “abordagens humanistas antigas” e “filmes e fitas que acompanhavam políticas de identidade”. (SARMET; BALTAR, 2016). Em seu texto, a autora captava um momento dos anos 1990 em que cineastas gays e lésbicas produziam vídeos e filmes ousados e inventivos, mesmo com orçamentos muito baixos. Vídeos experimentais de Barbara Hammer, Sadie Benning, filmes de Todd Haynes, Derek Jarman e Gus Van Sant debochavam de estereótipos ligados à homossexualidade e construía imagens desviantes e que convidavam espectadores a criarem juntas sentidos narrativos: “irreverentes, enérgicas, alternadamente minimalistas e excessivas; acima de tudo, cheias de prazer” (RICH, p.20, 1992 apud SARMET; BALTAR, 2016).

Barbara Hammer, em sua vinda ao evento SSEX BOXX no Brasil em 2018, analisa que um filme com uma temática e representações LGBTIA+ não necessariamente será *queer*: “Um filme de uma temática *queer* a partir de uma estética *queer* não vai seguir o tradicional: história biográfica da pessoa, um climáx... não, ele vai embaralhar a vida mesmo, como nossas mentes”<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IHntBPRY3S4>. Acesso em: 15 de abril de 2021



*Figura 4 - Frame de "Sanctus", Barbara Hammer, 1990, 16mm film transferred to video, 18'18, b/w & color; sound.  
Som: Neil B. Rolnick.*



*Figura 5 – Cena de "Nitrate Kisses" (1992), de Barbara Hammer, retrata quatro casais de gays e lésbicas, costurando com imagens do filme Lot in Sodom (James Sibley Watson and Melville Webber, 1933) e contrastando com os dizeres proibicionista do Código Hays (código cinematográfico de censura, vigente por volta dos anos 1930)*

O que ocorre pouco depois dos anos 1990, no entanto, é uma cooptação de um mercado heteronormativo que quis lucrar com o “*pink money/dólar queer*”:

Políticas identitárias não combinam bem com os desejos do mercado, então os novos filmes deixaram a política de fora. Histórias de amor, histórias de saída do armário, e histórias de romances impossíveis proliferam docemente, todos executados em um estilo dramático normativo e profundamente conformador para audiências há muito privadas de qualquer coisa do tipo. (RICH, 2013, p. 132, apud SARMET; BALTAR, 2016).

Tomo emprestado o conceito de “pedagogias do desejo” elaborado por Erica Sarmet e Mariana Baltar (2016) para falar de novas representações da identidade LGBT+ no cinema contemporâneo que se afastam da ideia de narrativas voltadas mais às descobertas da sexualidade e saídas do armário. Se utilizando do conceito de performatividade de Butler (2003), as autoras falam como a partir dos anos 2010, cineastas começam uma nova virada em que se utilizam dos dispositivos filmicos para reconfigurar os ethos e pathos visíveis nos corpos e gestos filmicos. O cinema *queer* dos anos 1990 para os anos 2010 seria marcado pela “substituição de uma pedagogia sociocultural por uma pedagogia dos desejos” (SARMET; BALTAR, p. 4, 2016), que derivam dos conceitos trabalhados em artigos de Mariana Baltar sobre “pedagogias das sensações”:

Trata-se de uma pedagogia moralizante fundamental para a construção das consciências e subjetividades modernas e que se baseia no ensinamento do público, através da cultura midiática, de um modo de perceber, organizar e reagir ao mundo a partir da sensação. No cinema, a eficácia da pedagogia das sensações está mais explícita nos chamados “**gêneros do corpo**”, o melodrama, o horror e a pornografia. (SARMET; BALTAR, p. 5, 2016, grifo meu)

Filmes recentes como o *Azul é a cor mais quente* (La vie d’Adèle, 2013, Abdellatif Kechiche), *Corpo Elétrico* (Marcelo Caetano, 2017) e *A rosa azul de Novalis* (Gustavo Vinagre e Rodrigo Carneiro, 2018) são alguns dos exemplos de construção de identidades *queer* a partir dos gestos do toque, do desejo e das trocas de carícias que se tornam, enfim, visuais. O último, um documentário-ficção baseado num monólogo, exerce essa construção do desejo de forma mais particular, como falarei adiante.

## Capítulo 3

### Das análises: como é gostoso nosso (cinema) *cuir*

#### 3.1 Categorias combativas através do excesso: o grotesco, o riso e o obsceno

Até então já entendemos que para compreensão da pornografia, há de se entender sua intrínseca relação com a obscenidade. A questão que fica é: o que seria essa obscenidade? Para começo de conversa, muitas coisas podem ser consideradas obscenas e não necessariamente de caráter sexual. Uma coisa parece certa: o obsceno ataca o pudor, e de diversas maneiras. Seja pelo caráter sexual, pelo terror/trágico, pelo escatológico, etc. Existe uma certa ambivalência em seu significado.

Havelock Ellis, médico inglês do século passado e pioneiro da sexologia, sugere que a palavra é uma modificação do vocábulo “*scena*” e seu significado literal seria “fora de cena”. Por outro lado, o dicionário Aurélio informa que o obsceno é: “1. Aquilo que fere o pudor; impuro; desonesto. 2. Diz-se de quem profere ou escreve obscenidades, isto é, aquilo que se mostra, “em frente à cena” (ob = em frente, sceno = cena)”. Portanto, ser obsceno seria exhibir aquilo que deveria estar velado, revelar. (MORAES, p. 110, 1984). Montaigne (Ensaio II, V<sup>18</sup>) questionava-se sobre o que podia o ato sexual ter feito ao homem para que “ele não ouse mais falar do assunto sem vergonha e para que o exclua dos discursos sérios e ponderados? Dizemos corajosamente: matar, roubar, trair; por que só aquilo deveria ser pronunciado à boca pequena?”.

Em “O mal-estar na civilização” (1930), Freud observou que “os órgãos genitais em si mesmos, cuja **visão é sempre excitante, nunca são, todavia, considerados belos**” (FREUD, 1930, *apud* ECO, 2007, grifo meu). E é a partir desse mal-estar que se manifesta o pudor, o “instinto ou dever de abster-se de exhibir e de fazer referências a certas partes do corpo e a certas atividades”. (ECO, p. 131, 2007)

---

<sup>18</sup> In ECO, p. 131, 2007.



Figura 6 – À esquerda, a obra “Invocação a Priapo”, séc. I d.C, Pompéia, Casa dei Veittii, representa a figura de uma divindade menor chamada Priapo, filho de Afrodite e protetor da fertilidade. Desde a antiguidade, o culto ao pênis uniu características da obscenidade e de uma certa feiúra cômica. À direita, Tricouillard, Angers, Casa de madeira do século XV.

O senso de pudor, no entanto, naturalmente varia de acordo com períodos históricos e culturas. Houve épocas como na Grécia clássica e no Renascimento em que as representações sexuais não pareciam repugnantes e contribuíam para uma espécie de culto à beleza do corpo (ECO, 2007) bem como outras culturas nas quais um corpo nu é exibido sem nenhuma “vergonha”, para usar uma palavra bem colonial.

Também o riso tem uma profunda ligação com o obsceno. De acordo com Umberto Eco, em “*A História da Feiura*”, esse obsceno e aquilo que era risível manifestaram-se primeiramente entre os aldeões, com suas deformidades e festas carnavalescas. Existia, inclusive, um enorme poder satírico na arte grotesca da plebe citadina que justamente combinavam esse obsceno com o cômico.

(...) Pode-se rir também com as várias formas de frustração das expectativas, com a animalização dos traços humanos, com a inabilidade de um trapalhão e com muitos jogos de palavras. Estas e outras formas de comicidade jogam com a deformação, mas não necessariamente com a obscenidade. **Comicidade e obscenidade casam-se, ao contrário, quando nos divertimos à custa de alguém que desprezamos (basta pensar nas piadinhas licenciosas ou nas pilhérias sobre os cornos) ou num ato liberador voltado contra algo ou alguém que nos oprime.** Neste último caso, o cômico-obsceno, ao nos fazer rir do opressor, representa também uma espécie de **revolta compensatória**. (ECO, p. 135, 2007, grifo meu)

O riso tem uma ligação tão profunda com a obscenidade, que foi considerado uma “licença quase diabólica” no primeiro mundo cristão, incluindo mesmo um mistério sobre o riso de Cristo: “Uma tradição derivada de um evangélico apócrifo, a Epístola de Lentulo, ensinava que Cristo nunca tinha sido visto rindo e a disputa sobre o riso de Jesus acabou durando séculos” (*ibid*, p. 135)

Na Idade Média, a obscenidade manifestava-se em sátiras contra os aldeões: suas deformidades eram apreciadas com sadismo e ria-se deles e não com eles. Já as plebes citadinas eram, ao contrário, protagonistas da paródia grotesca nos carnavais, triunfo de tudo aquilo que era considerado feio ou proibido no resto do ano:

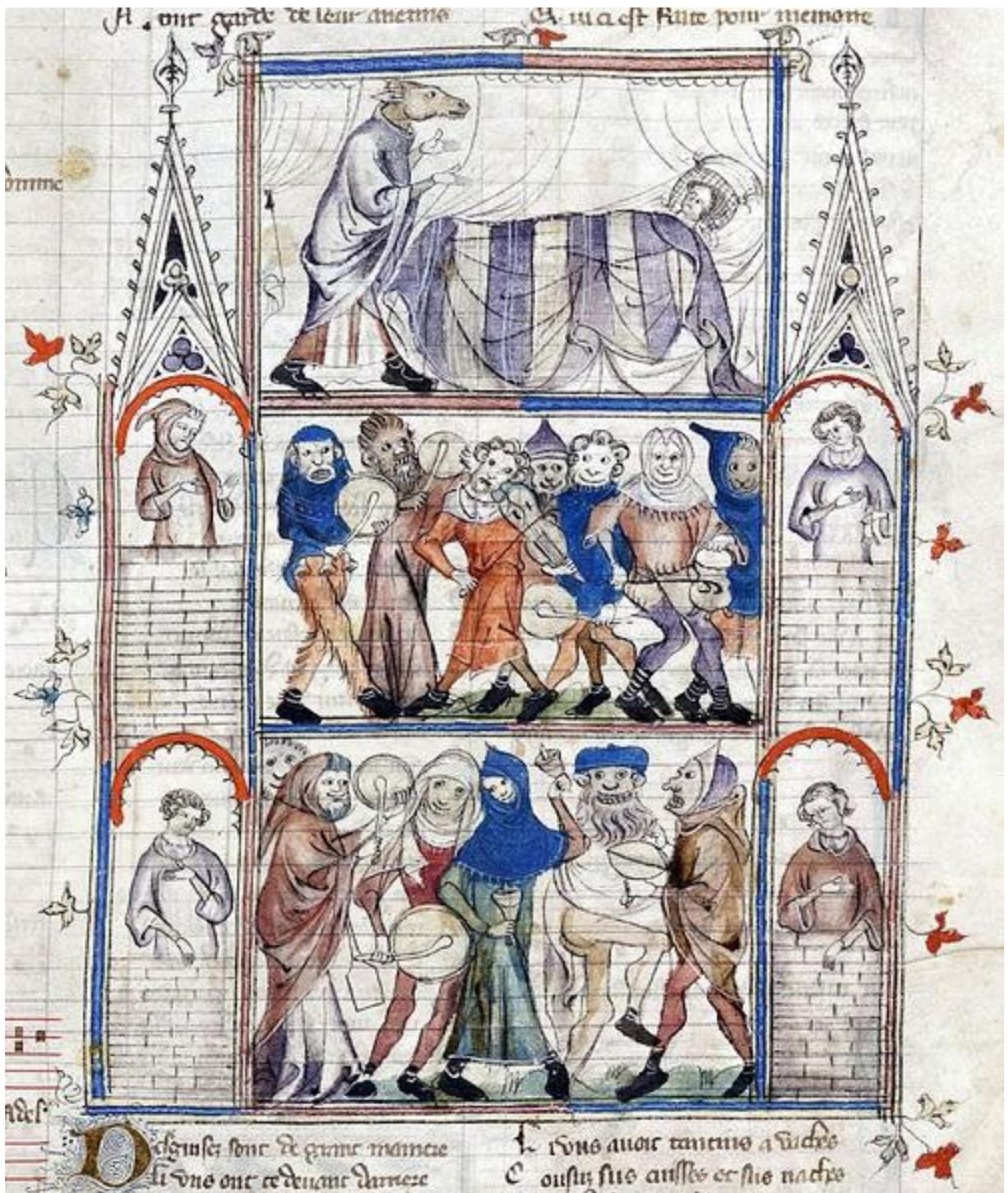


Figura 7 - Os charivari, séc. XIV, Paris, Bibliothèque Nationale.

No carnaval prevaleciam as representações grotescas do corpo (como as máscaras), as paródias de coisas sacras e uma licença plena de linguagem, inclusive blasfematória (...) nos carnavais, permitia-se que a ordem social e as hierarquias fossem derrubadas (elegiam-se até os reis ou os bispos da festa) e **que os traços bufonescos e “vergonhosos” da vida popular viessem à tona. A população vingava-se alegremente do poder feudal e eclesiástico e tentava reagir, através de paródias dos diabos e do mundo infernal, ao medo da morte** e do além-túmulo, ao terror das pestes e das desgraças que imperavam no decorrer do ano. (ECO, p. 140, 2007, grifo meu)

No ambiente renascentista, porém, passamos por uma virada que acontece principalmente a partir de Gargântua e Pantagrue, de Rabelais, em 1532. E esse obscuro rabelasiano deixa de ser somente uma característica plebeia e passa a compor uma linguagem e comportamento da corte real. A chamada falta de pudores não é praticada mais somente no gueto das festas carnavalescas, mas adentra na literatura culta e “transforma-se em sátira do mundo dos doutos e dos costumes eclesiásticos, assume função filosófica” (*ibid*, p. 142). Não é mais tão somente uma revolta anárquica popular, mas uma revolução cultural.

As chamadas classes cultas agora se apropriam do que antes era relegado à cultura plebeia e inserção de seus costumes dentro desta nova estética, ela crê que seria possível representar elegantemente o disforme e o vil. E assim o foi durante toda a literatura licenciosa seiscentista e setecentista, até que um autor como Sade tenha retomado suas características asquerosas – e não à toa tenha sido chamado de “maldito” (falo sobre a cultura sadomasoquista mais adiante, no capítulo 4):

Sade, ao superar o limite entre o dizível e o indizível, vai além do exercício normal das funções corporais: querendo ser liberador, o obscuro supera a medida, mira a enormidade, a insustentabilidade. Como tal, vai adquirir, enfim, um papel dominante em boa parte da literatura do final do século XIX e nas vanguardas do século XX, justamente para destruir os tabus bem-pensantes e, ao mesmo tempo, aceitar todos os aspectos da corporalidade. (ECO, p. 150, 2007)

Mas também antes no século XIX, a arte e a literatura realista, a fim de explorar a vida cotidiana, não hesita em mostrar aquilo que antes era considerado obscuro. Deste modo, obras como “Madame Bovary”, de Flaubert, “Ulysses”, de Joyce, ou os romances de Lawrence ou de Miller tiveram, muitas vezes, a sua livre circulação proibida.

### 3.2 – Um cu (em)cena: costurando personagens a partir de torções do corpo em “A rosa azul de Novalis”

O primeiro filme analisado em questão, *A Rosa Azul de Novalis* (Gustavo Vinagre e Rodrigo Carneiro, 2018, Brasil), cujo gênero fílmico eu aproximaria de algo como documentário-ensaio, é ao meu ver também uma espécie de carta do protagonista aos seus traumas, suas vidas passadas, seus ídolos mortos e à sua própria vida que o protagonista, como o dândi-artista que é, encena como obra-prima. É uma carta-anamnese. O próprio estilo de Gustavo Vinagre do documentário-ficção dialoga muito com esse jogo pornográfico e da manutenção de um espectador-voyeur à espreita esperando tão somente ser arrebatado pelo efeito obsceno através de imagens esporádicas e cheias de expectativas ou através do excesso imagético.

Como categorizar a primeira cena do filme? Eu e você que me lê somos apresentadas a uma imagem polissêmica: um *close* de um cu<sup>19</sup>. Não um cu qualquer, mas um que se apresenta e entoa o poema “Da morte. Odes mínimas”, de Hilda Hilst; um cu ativo que entorta a lógica heterocentrada de que os corpos penetráveis seriam passivos (e associados à mulher).

Portanto, estamos diante de um plano detalhe (PD) da personagem Marcelo (Marcelo Diorio, encenando ele mesmo em uma espécie de autobiografia ficcional) ou um plano fechado (*close-up*) da personagem Cu de Marcelo?

Ainda na mesma posição, temos o plano seguinte mais aberto (figura 4) e conhecemos um corpo torcido: no lugar da cabeça, a bunda. No lugar dos pés, a cabeça. Isto é, uma inversão das partes baixas e altas que perpassa toda a trama. Uma narrativa que evoca a referência de Hilda Hilst, não somente literalmente através do poema, uma das autoras brasileiras que mais lançou mão desse artifício do hibridismo entre as partes altas e baixas para pôr em cheque o purismo, pudor e a própria obscenidade do mercado literário.

---

<sup>19</sup> É preciso demarcar que escolho um viés “político anal” (Saéz; Carrascosa, 2016) em detrimento de um viés político falocêntrico. Daí a preferência no uso da palavra cu, e não ânus, visto que é preciso evocar a oralidade e deixar de lado toda a higienização de um ânus comportado e científico. Também há uma segunda razão: escolho o termo como uma referência ao texto de Larissa Pelúcio “Histórias do cu do mundo: o que há de queer nas bordas?”(2014), no qual a autora reivindica que nós, sujeitos dos trópicos, periféricos ou do “cu do mundo”, localizemos nossas produções e corpos nessa tradição *queer*.



*Figura 8 - Cena inicial de Rosa Novalis (2018, Gustavo Vinagre e Rodrigo Carneiro)*



*Figura 9 - Marcelo relata experiências sexuais tragicômicas enquanto se banha sobre o leite, em referência à obra “A história do Olho”, de Bataille.*

O filme se inicia colocando o corpo de Marcelo como um dispositivo, do qual se pretende inscrever rupturas - dentre elas, uma ficção do “passivo” e “ativo”. Sobre a existência de um léxico, ainda que informal, que reproduz a colonização sexual de determinados corpos, Saéz e Carrascosa (2017) questionam: onde reside o prazer da penetração se a penetração anal foi historicamente signo de castigo e submissão (o prisioneiro, o escravo)? Para tal, os autores se utilizam do conceito de Butler (2003) de performatividade para reconhecer na ressignificação dos sentimentos negativos da penetração em espaços de prazer como base para própria autoestima em um mundo patriarcal. Esse jogo performático seria uma das bases para as políticas anais. (SAEZ; CARRASCOSA, p. 160, 2017):

Todo ato performativo é baseado em uma repetição que não tem original, mas que produz um efeito de realidade a partir de sua própria repetição. Por isso mesmo, porque não remete a nenhuma essência ou realidade natural, podemos nos apropriar desses atos repetidos e lhes dar um significado diferente. Ou seja, podemos promover **um orgulho passivo, uma repetição de atos explícitos onde o positivo é o anal, a posição do receptor anal como algo prazeroso, produtivo e potente, onde invertemos essa tradição milenar. (...) Dessa forma, se desativa o insulto, apropriando-se dele.** (*ibid*, p. 160, 2017)

Colocar o corpo como dispositivo a fim de ressignificar os sentimentos negativos conferidos ao cu é uma estratégia da narrativa do filme. Acredito que tanto os planos feitos com o corpo de Marcelo, de um corpo descansando sobre um prato de leite (figura 5, que faz uma referência à imagem batailliana em “A história do olho”, 1967) para provocar o protagonista, e colocá-lo como alguém que está cuidando de sua saúde sexual – enquanto debocha de sua vida sexual simultaneamente através de um relato tragicômico) como seus diálogos culminam numa narrativa que vai da confissão – nós, espectadores, somos também protagonistas deste divã/confessionário cristão – à redenção. Esta última que parece ter sido encontrada pelo protagonista, enfim, através do gozo (*money shot*) do outro sobre a rosa azul de Novalis que obsessivamente busca: sua *rosebud*.

É possível, inclusive, pensar na rosa azul de Novalis não somente como ferramenta do roteiro como leitmotiv do filme, isto é, motivo condutor da narrativa, mas quase como uma alegoria à rosa inscrita no trenó de infância de Charles Foster Kane (“*Cidadão Kane*”, Orson Welles, 1941); uma alusão às memórias primordiais, que se perderam? Ou, como nas palavras de Marcelo quando tenta responder ao seu diretor e entrevistador o que seria a rosa azul:

“A rosa azul... já me sinto até vulgar de tentar definir o que era a rosa azul para um homem que morreu buscando isso. O que é a rosa azul? É o amor que ele viu morrer? Ou deus? Ou a transcendência? Ou a morte? A catarse? Eu não sei o que é a rosa azul... é essa coisa que não existe, mas que existe.”

Logo após essa resposta, Gustavo lhe questiona se ele figura tudo isto em sua cabeça. Marcelo responde que não é possível que alguém permaneça muito tempo nela e que mesmo ele já tentou escapar. Após dizer isso, ele move-se até onde há um quadro com o retrato de Novalis pendurado, fita-o e diz "como eu me amo" - como quem olha a um espelho - e beija-o na boca. Quando Marcelo sobe, a câmera foca no retrato de Novalis e percebemos que, logo ao lado, há um retrato de uma criança vestida de algum tipo de super-herói. Não fica claro quem é a criança e qual é exatamente a fantasia. A câmera decide que o olhar-espectador não se aproxime muito. Conseguimos ver somente à distância, como uma memória fugidia e borrada, tal qual na vida.

A partir dos planos que recorrentemente olham as costas de Marcelo (ou a frente da personagem Cu) não tenho como não lembrar que as falas também são atravessadas por uma certa melancolia de possuir um corpo utópico que só se manifesta graficamente através da ilusão do espelho, do cadáver ou do sexo (no caso de Marcelo, o fascínio pela auto-imagem, passado e gozo/catarse), como aborda Foucault (2013):

Corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico. Corpo absolutamente visível, em um sentido: sei muito bem o que é ser olhado por alguém da cabeça aos pés, sei o que é ser espiado por trás (...) sei o que é estar nu; no entanto, este mesmo corpo que é tão visível, é afastado, captado por uma espécie de invisibilidade da qual jamais posso desvencilha-lo. (FOUCAULT, p. 10, 2013)

Após os diálogos do corpo e seus gestos, passemos a pensar sobre seus relatos e dissertar sobre como Marcelo gesticula essa ambiguidade do seu corpo em torno do visível e invisível através do relato.



*Figura 10 – Em momento erótico, Marcelo passa por ritual sagrado.*



*Figura 11 - Neste frame, o gozo (“money shot”) encontra a Rosa azul que Marcelo/Novalis obsessivamente busca.*

### 3.3 – Um filme dândi e sua anamnese (e sensibilidade) pornográfica

*A rosa azul de Novalis* (2018) não tem uma cidade do Brasil como cenário em específico. Isto porque o dândi, cujo arquétipo é encenado pelo protagonista Marcelo, está por aí em todos os lugares. Diferentemente do que se pensa sobre o arquétipo do dândi enquanto um indivíduo que nasce em berço de ouro e com um nobre sobrenome, o dândi pode fulgurar mesmo na precariedade (BARBOSA; LOPES; NEVES; DUARTE FILHO, 2019). Aqui, em *A rosa azul de Novalis* (2018), falo de uma precariedade específica que intersecciona todos os corpos numa polissemia subjetiva do indivíduo: o trauma.

Marcelo, nosso protagonista-dândi reivindica – através de gestos lânguidos e reticentes, confissões debochadas de aventuras e fantasias sexuais e “perversas” (como ele mesmo descreve em determinado momento) – o desejo de ser fabuloso e uma *femme fatale* frente aos traumas. Há gesto mais dândi e, paralelamente, mais pornográfico que isso?

A repetição (ou chame de referência, paródia) está em todos os lugares do filme: no documentário-ficção que é cinema-verdade e no eterno jogo de entrevista que impulsiona a verborragia vigorosa do ator-personagem Marcelo Diorio. Nas lembranças que lhe invadem através da palavra, do monólogo, e do efeito das lembranças enquanto imagem. Essa metalinguagem sobre o realismo parece ressoar como um artifício queer durante todo o filme.

Nos primeiros minutos do filme, depois de conhecido o corpo nu de Marcelo e seu roupão chique, o protagonista convida o entrevistador e diretor do filme, Gustavo Vinagre (e nós, espectadoras/es), para adentrar à sua casa: “Vem, não gosto de você longe!”. Após o café feito, temos um plano fechado no rosto de Marcelo. Em dado momento, o ator/personagem explica que colocou microesferas de acrílico no rosto para lhe dar mais volume facial. Gustavo pergunta: “foi para o filme?”, no que recebe como resposta “Foi para vida né. (...) eu não queria mais aquela cara de coitada, sofrida” para adiante explicar que precisou tomar o remédio AZT, indicado para pacientes soropositivos, e que teve como efeito colateral a lipodistrofia: “Não sei se meus amigos eram muito gentis e não diziam ou se as pessoas não percebiam como eu, porque me vejo todo dia. (...) Acho que tá melhor”, diz. Ri, e esquiva numa frase-arremato: “Tenho touro em vênus, eu preciso de conforto estético”.

Tendo definido o vírus como uma ruptura em sua vida, Gustavo lhe questiona se o diagnóstico é tão importante assim, no que ele retruca se o diretor não viveu os anos 1980, com a lembrança da capa Veja com o cantor Cazuza no fim daquele ano<sup>20</sup>. Diante de um imaginário funesto (que acabou?) “oitentista” a respeito da comunidade LGBTIA+, penso que a frase “Eu preciso de conforto estético”, que poderia ser justificada perfeitamente pela figura de um dândi, é aqui ressignificada como resgate de dignidade e vida que furtam daqueles que possuem corpos e desejos dissidentes. Em alguns momentos, ainda que não tenhamos certeza se performance ou não, incomodado com as perguntas de Gustavo, Marcelo retruca: “A definição de cinema-verdade deveria ser ‘como torturar os objetos do seu filme, né?’” - uma provocação também ao próprio gênero documentário cuja estética é uma busca obsessiva do “real” através da crença de personagens simples e heróicos.

Pois bem. Preciso fazer algumas associações com a literatura porque considero o filme analisado bastante literário: é verborrágico e cria imagens através dessa verborragia simbólica frequente. O filme parece pôr o “frenesi do visível” (WILLIAMS, 1989) – ou o prazer em conhecer o prazer – a todo vapor: Marcelo fala demais de sexo, mas não é só de sexo que ele discursa quando fala de sexo: são os traumas, o poder, as interdições, mortes e, também, desejos e glórias. São suas confissões.

Por muito tempo, o Brasil fora marcado por um imaginário erótico festivo, libertino e aberto de preconceitos, fantasia romantizada por estrangeiros que o enxergavam como um país exótico<sup>21</sup>. Às vésperas dos anos 1980, uma estética mais melancólica se fazia presente. De acordo com Eliane Robert Moraes (2008), o país estaria passando por uma “topografia de risco”, no qual haveria imaginários cosmopolitas e fantasias eróticas de uma sensibilidade urbana que marca esse Brasil contemporâneo:

---

<sup>20</sup> A capa traz um cantor que à época pesava em torno dos 40kg. À época, ao ler a matéria da revista que já lhe sentenciava uma morte, o cantor teve um ataque cardiorrespiratório e precisou ser hospitalizado. A revista não trazia realmente informações de interesse público como informações e prevenções, mas focou no estilo de vida de Cazuza, cantor assumidamente bissexual e com diversos versos que remetiam a relação homoafetiva em suas canções. Em: <https://medium.com/observat%C3%B3rio-de-m%C3%ADdia/quando-a-veja-matou-cazuza-15933a4f909a>, acesso em 18/03/2021

<sup>21</sup> A expressão “Não existe pecado ao sul do Equador”, tem como autoria o poeta e humanista holandês Gaspar Von Barleus, que visitou o país no século XVI. O historiador Sergio Buarque de Holanda menciona, portanto, no livro Visões do Paraíso (1959), no que seu filho, o compositor Chico Buarque de Hollanda, criou uma canção homônima tomando a expressão como base. (MORAES, p.1 2008)

Diferentemente da década de 1970, quando tudo parecia passível de um recomeço e cada sujeito se sentia um demiurgo, os anos 1980 se iniciam com a fatalidade de que há um começo já dado, independente das vontades, das escolhas ou dos desejos de cada um. E, em matéria de erotismo, isso significa um voto de compromisso entre o sexo e o perigo. (ibid, p. 2 e 3, 2008)

Embora a ideia de um erotismo associado à morte já tenha sido levantada por Bataille (1957) quando evoca a dualidade freudiana entre a pulsão de vida (eros) e pulsão de morte (tânatos), o fato é que o Brasil dos anos 1980 lidava com uma ameaça. A epidemia da Aids e de um alarde homofóbico e transfóbico haviam se tornado, enfim, realidade (MORAES, 2008, p. 5) e algumas poucas produções da época versavam sobre essa erótica do limite (dualidade entre eros e tânatos). É curioso porque naquele período em que essa temática tanto se manifestava na literatura, as obras do gênero erótico entravam em declínio, ou, como bem afirma Eliane Robert Moraes: “A imaginação pornográfica se retrai diante da dor”. (ibid, p. 6, 2008) Durante os anos 1990, no entanto, esse imaginário erótico voltar a vigorar:

De um lado, assiste-se a uma certa “normalização” da Aids, decorrente de significativas mudanças no quadro geral da doença, a começar pela reversão das cifras epidêmicas. De outro, talvez se possa apontar aí uma resistência do imaginário que, saturado com o horizonte sombrio ao qual a sexualidade parecia condenada, responde à morbidez da cena histórica com os mais variados expedientes da imaginação, numa formidável afirmação do potencial ilimitado da fabulação erótica. Dessa forma, **em franca oposição a uma tendência realista e naturalista que ainda predomina na literatura brasileira no final do século XX, a produção obscena da última década faz uma aposta radical na fantasia, seja ela fescenina, alucinatória, mística ou grotesca.** (MORAES, p. 7, 2008, grifo meu)

É desse imaginário da melancolia ao rebaixamento e grotesco (misturando-se sempre com referências de autoras e autores literários, como o romântico Novalis – a quem Marcelo acredita ter sido em sua vida passada) como redenção da personagem que a narrativa do filme parece se revestir.

Há dois momentos no filme em que sabemos que as confissões de Marcelo são verdadeiramente encenadas: a) quando estamos diante do velório do seu irmão – ele confessa ter sido sua primeira experiência sexual e, conseqüentemente, leva um tapa de uma das mulheres (possivelmente sua mãe); b) quando seu pai (antigo corredor amador de carro) se manifesta primeiramente como presença de um barulho de carro – Marcelo tem uma dor de ouvido crônica, que credita ao fato de o pai leva-lo ainda bebê às corridas do Autódromo de Interlagos – para, em seguida, aparecer figurado como um carro que avança contra o protagonista nu, de corpete e salto alto prestes a desativar o

motor do automóvel com um martelo. São momentos de expiação de culpa e profunda redenção com aquelas figurinhas masculinas através de um artifício erótico e também pornográfico (vez que transgride).

Em entrevista sobre o filme, os diretores Gustavo Vinagre e Rodrigo Carneiro relatam que à princípio o filme seguiria mais um documentário, processo que escreveram junto a Marcelo durante três dias até ele começar a se fechar – como bom dândi que é, em suas posturas de recusa, age como um Barteby (MELVILLE, 1856), que ao ser interpelado apenas responde que “eu preferiria não fazê-lo”. Se a definição do cinema-verdade seria como “torturar os objetos do seu filme”, seria possível acionar alguns dispositivos para facilitar esse intercurso e torná-lo mais amigável. Segundo Rodrigo Carneiro:

A gente percebeu que a cabeça dele era tão fabulosa que seria necessário colocar mais do que os depoimentos. Surgiram então esses dispositivos criados para acessar as memórias dele. Na hora da gravação, existiam apenas algumas deixas e marcas, mas ele estava livre para se mover dentro deste espaço e dessa narrativa, adotando a maneira que se sentisse mais à vontade para resgatar as histórias.<sup>22</sup>

Neste caso, um dispositivo pornográfico: uma pornotopia ou uma sensibilidade pornográfica e paródica. Ao colocar seu cu como primeiro e último frame do filme, parece que o dispositivo que o filme evoca é justamente a estratégia do buraco negro de Vidarte e Ripalda: uma bixa dândi fascinada por ícones mortos (necrófila como se assume, entre associações livres de imagens de Bataille e da relação do erotismo com a morte) vivendo em sua própria pornotopia - e, ao fim do filme, nos convidando para penetrar neste espaço.

Não somente um filme *de* dândi ou *com* dândi, mas um filme dândi em eterno conflito e convívio com uma sensibilidade pornográfica, cujo excesso parece lhe contradizer. Como vem sendo estudado por alguns pesquisadores e pesquisadoras<sup>23</sup> nos últimos anos, há um certo “retorno do artifício” em parte do cinema brasileiro contemporâneo e que suscitam, entre outros maneirismos, o dandismo. Alguns desses filmes nacionais empregam “o artifício, a frivolidade, como estratégia para dilacerar, sublinhar e criticar o real (...) choque deliberado que desarticula e desestabiliza os

---

<sup>22</sup>Disponível em:

<https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/a-rosa-azul-de-novalis-ninguem-se-choca-com-a-violencia-mas-ainda-criticamos-a-imagens-do-sexo-explicam-gustavo-vinagre-e-rodriigo-carneiro/>.

Acesso em 10/05/2021

<sup>23</sup> Ver BARBOSA; LOPES; NEVES; DUARTE FILHO (2019) e PRYSTHON (2014, 2015)

efeitos de real pressupostos em *plots* mais banais” (PRYSTHON, 2015, p. 68 apud BARBOSA; LOPES; NEVES; DUARTE FILHO, p. 71, 2019)

Por que digo que ambos entrariam em conflito, portanto? Primeiramente porque o filme, para entrar no dispositivo do dândi Marcelo precisa comportar-se de modo mais lânguido, pouco invadindo aquele espaço e, no entanto, deixando à vontade que o entrevistado tenha seu “conforto estético” com seus rituais de estética, higiene e bem-estar (vitamina d no rosto e no cu, microesferas de acrílico facial, cremes verdes para a pele – e aqui uma ótima oportunidade para usá-la de chroma-key e ativar memórias de infância do protagonista – entre outros).

No entanto, o excesso verborrágico e imagético, nos transporta para uma pornotopia que parece conviver, de certa forma, em harmonia com o dandismo – tal como nos momentos em que Marcelo se utiliza de aplicativos como *Grindr* em um domingo tedioso em que o tesão lhe aplaca furtivamente. Não à toa, diz ele, os domingos estão cheio de pessoas aplicativo: “Foder é um modo de aplacar as angústias. Foder é perigoso para a maior parte das pessoas”. Também sua melancolia e ironia se deve à sua personalidade dândi: um personagem frívolo, que busca “conforto estético” que dedica sua vida a ser ele próprio uma obra de arte até então inacabada (tal como Marcelo fala inspirado sobre seus ícones já mortos: “as pessoas triunfam como ideia... acho que o que me define é que eu sou mesmo um necrófilo”) em oposição à moda comercial dos homens burgueses. Quando o diretor lhe pergunta: “Você nunca pensou em usar esse seu conhecimento para alguma coisa, algum trabalho?”, Marcelo retruca exasperado: “Parece minha avó, meu pai”. É nesse absoluto tédio, comportamento blasé e frieza perante o mundo que reside a construção do dândi como personagem.

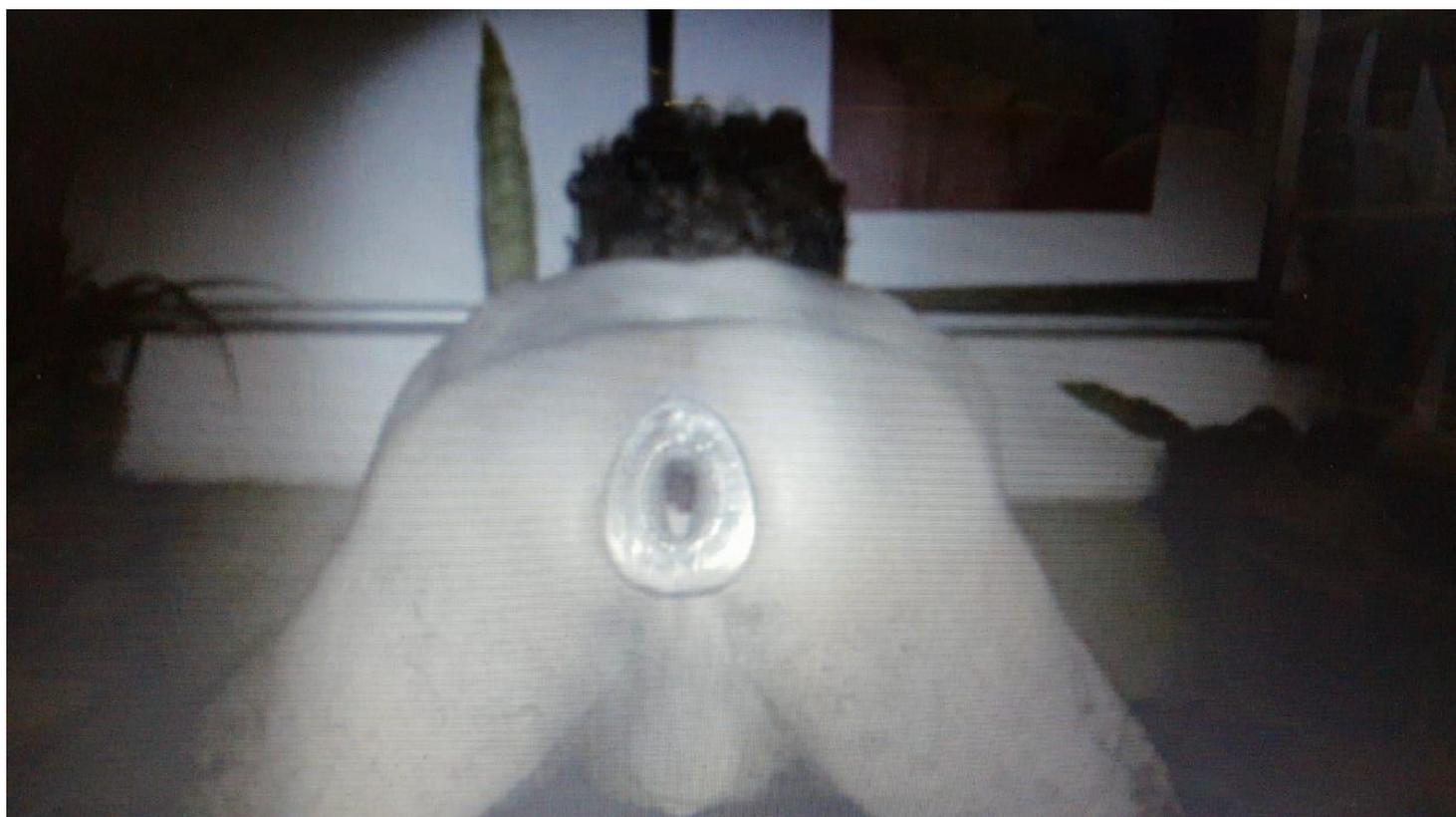
Há dois momentos finais que parecem ser sua redenção. Tanto o frame abaixo (figura 8), quanto o momento em que ele recebe uma ejaculação, enquanto está vestido de sua rosa azul, parecem simbolizar o arco de dois gozos estéticos que proponho aqui. Novalis, languida e passivamente recebe o gozo do outro (em um plano aberto, tal como um *tableaux*) e passa a experienciar (bem como eu e você) o clímax de um modo de existência estético. É o gozo-dândi, sua redenção e expiação de seus traumas: enfim radiante.

E se é através do gozo que Marcelo mais se encontra, é muito emblemático a última cena, quando temos um plano aberto de seu corpo também aberto de maneira

intimidante, tal como um exame colposcópico. Se o filme inicia com um cu leitor de Hilda Hilst e que ainda estávamos por conhecer, terminamos com um cu que entoa sua própria linguagem. O movimento da câmara intimida cada vez mais o público espectador ao penetrar neste corpo tal como um buraco negro.

O texto final do monólogo fala de uma catarse que o personagem procura também que podemos interpretar tanto como: a) uma espécie de alusão à catarse provocada – ou propositalmente não estimulada – no sujeito espectador ao final das obras; b) como no sentido extra-humano, do modo como Eliane Robert Moraes pontuou.

Se não foi possível se relacionar com a personagem em nenhum momento do filme, acredito que seja impossível ter inércia espectral neste momento, seja pela repulsa ou fascínio (ou ambos misturados, dada a constante ambivalência de um corpo que precisa ser excessivo para falar de temas invisíveis: ou noutras palavras, operar um gesto obscuro). Diante desta cena do fim do filme, cito um dos personagens do livro "Contos d'Escárnio: textos grotescos" (1990, Hilda Hilst), para lhes perguntar: "é metafísica ou putaria das grossas?". Ao meu ver, é uma sensibilidade pornográfica, um artifício *queer* para representar sujeitos *queer*.



*Figura 12 - Cena final do filme, na qual a câmera aproxima-se cada vez mais até virar um imenso buraco negro.*

“Eu busco essa catarse e nunca encontro. É uma necessidade de uma transcendência. Um desejo pelo divino. E meu corpo é minha fé. Só que a igreja, a moral, dizem que somos só a cabeça, o que está para cima, o que é claro. Quando em sua natureza completa, o ser humano é um todo: é em cima, embaixo. É perto e longe. É fechado e aberto. Claro e escuro. É como só movimentos peristálticos. O pau que endurece, relaxa. O ser humano são esses paradoxos, e eu só me sinto perto de Deus quando eu aceito essas partes baixas, ditas sujas. Quando eu aceito que sou meu pé, que meu pé também sou eu. Eu sou meu pé, eu sou meu ombro, eu sou meu pau, eu sou meu cu. e deus é meu cu. Deus é esse buraco negro onde todos queremos nos perder. Vem preencher meu Deus que está morto. Vem recriar o universo no meu reto. Esse filme tá muito careta, a gente precisa de catarse. A gente precisa de Deus.” (texto *off* sobre a cena acima)

## Capítulo 4

### O caminhar como prática obscena: o deslocar-se enquanto arte e Nova Dubai

Neste capítulo, pretendo fazer alguns cruzamentos bibliográficos tomando como ponto de partida a ideia do caminhar como uma prática estética, defendida pelo arquiteto italiano Francesco Careri como uma nova expansão de campo da arte (Kraus, 1984). Me proponho brevemente a refletir sobre exemplos brasileiros, a saber: o percurso e o processo como movimentos essenciais na obra de Hélio Oiticica – que, como bem resumiu num diário, aspirava ao *grande labirinto* – e sua relação com questões trabalhadas no filme Nova Dubai (Gustavo Vinagre, 2014), que refletem sobre o caminhar, o desejo e as heterotopias (Foucault, 2013) presentes nas paisagens em construção, terrenos baldios e nos espaços virtuais.

#### 4.1 – As deambulações como práticas de subversão do caminho

*Nem todo trajeto é reto, nem o mar é regular. (...) Correndo o mundo (cobra rasteira) / me engoli de vez (cobra rasteira)* (METÁ METÁ, 2012)

*Para mim a escultura é o corpo. Meu corpo é minha escultura.* (BOURGEOIS, 2000, s/p).

É curioso o fato de a palavra heterossexual em inglês ser *straight*. Segundo o dicionário de Cambridge, *straight* significa: “1. Não curvo ou torto – ‘uma estrada reta, um cabelo liso’. 2. Em uma posição nivelada ou vertical – ‘aquela prateleira não está reta’. 3. Honesto, franco – ‘a straight answer’”.<sup>24</sup> Já falei em outro capítulo sobre uma historiografia etimológica da palavra queer e sua relação com o *straight*, mas volto a falar pra pensar necessariamente como essa carga semântica da palavra cria uma pedagogia dos gestos que pode vir a se relacionar totalmente com o nosso entorno (o nosso entorno é produto dos nossos gestos, afinal). E o que significa um gesto *straight*? Tão curioso quanto essa palavra é que em o Gênesis, em nenhum momento é citado que a cobra (o símbolo demoníaco) rastejava antes de tentar Eva em seu paraíso idílico, fato que só passa a ser mencionado e ressaltado a partir do momento em que ela é amaldiçoada – fato que se repete com Caim, como veremos a seguir. Para nós, ainda tão

---

<sup>24</sup> 1. “Not curved or bent – ‘a straight road, a straight hair’; 2. In a position that is level or vertical – ‘that shelf’s not straight’; 3. Honest – ‘a straight answer’”. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/straight>. Acesso em: 02/12/2021

vitorianos em termos de moral, religião e elitismo, o reto é o caminho certo. Bom, em tese. Não fazer uma curva em estradas com curvas certamente vai te machucar.

Em *Walkscapes: o caminhar como prática estética* (2013), Careri argumenta que foi a partir das caminhadas que as espécies humanas primitivas puderam modificar as paisagens que os cercavam e, a partir de então, organizar sociedades e modos de vida. Ao longo do livro, percebemos o corpo como força motriz criativa. Utilizando-se do mito de Caim e Abel, o autor utiliza os personagens como encarnação da separação da humanidade entre nômades e sedentários, de tal maneira a criar dois modos de habitar o mundo: o espaço ocupado pelo *Homo faber* e o espaço errático do *Homo ludens*. O uso do tempo de Caim (*Homo faber*) é estático: é necessário que ele esteja em um ponto fixo para cuidar das colheitas da terra. Abel, por sua vez, precisa cuidar do rebanho e, portanto, deve fazer um mapeamento do espaço, movimento que leva ao nascimento da arquitetura da paisagem. A cultura, aliás, é proveniente de um caráter lúdico (HUIZINGA, 2007).

A primeira vez que o caminhar é considerado arte será com os dadaístas (uma anti-arte, como propunham, com forte caráter oposicionista ao futurismo vigente à época), quando realizam excursões aos lugares banais da cidade. Em seguida, nos anos 1950, o movimento situacionista relaciona a cidade como meio estético e político, marcada pela psicogeografia de Guy Debord. A partir das reflexões de Tony Smith sobre a estrada como objeto diretamente ligado à paisagem e como possível experiência estética, surgem movimentos como o *land art*. Esta entenderia que a interferência no território poderia ser objeto escultórico.

No entanto, antes de abordar a ideia do caminhar ao longo da história da arte, entendimento recente que se deu por volta do século XX, o autor aborda a criação de alguns conceitos como *rua*, *via*, *viagem*, *percurso*, *mapa*, *perder-se* e *walkabout*. Atenho-me, aqui, no *percurso* e *perder-se*.

#### **4.2 – O dédalo, o labirinto, a estética da ginga e o corpo como objeto de arte**

Através dos exemplos mencionados na história da arte, percebe-se que a ideia do *percurso* fora trabalhada em nível literário, escultórico e arquitetônico. Neste último, porém, ganhou contornos de antiarquitetura radical no nomadismo e não encontrou desenvolvimento positivo. A partir das reflexões de Tim Ingold (2015) e Paola Berenstein Jacques (2011), debruçamo-nos sobre a arquitetura das favelas do Rio de

Janeiro, em especial a Mangueira, para pensar em como seus labirintos específicos foram influentes na obra do artista Hélio Oiticica. Tanto Jaques quanto Ingold fazem uma referência metafórica à mitologia grega do labirinto de Cnossos: de acordo com o mito, o palácio de Cnossos escondia um labirinto com um monstro conhecido como Minotauro. A construção teria sido feita pelo arquiteto Dédalo, o único a deter o mapa da obra e, portanto, o único que conhecia seus caminhos. Posteriormente e por ironia do destino, Dédalo vai parar em seu próprio labirinto a mando do rei Mino, de modo que, sem seu plano de construção, viu-se incapaz de achar uma saída.

É a partir deste mito que Ingold constrói sua metáfora para pensar a educação: seu dédalo detém o conhecimento, porém, ao reproduzi-lo, é possível que se cerceie de ser inventivo. Para o autor, aquele que caminha não em uma série de escolhas pré-determinadas, mas erráticas precisa de uma atenção redobrada que pode, em alguns casos, ser positivas, pois exigem criatividade destes: o caminhante fica apto à sabedoria da experiência. Fazendo um paralelo com Jacques, quando ela menciona que “os favelados nunca se perdem numa favela” (2011, p. 69) certamente é dessa vulnerabilidade da experiência que os moradores precisaram aprender a manejar na vida. O tempo da arquitetura da favela é diferente dos chamados espaços urbanos: é um tempo do abrigo imediato. A autora menciona a roupa como esse primeiro abrigo protetor de um indivíduo.

Daí parto para Oiticica e para pensar no *Parangolé* como um grande divisor da influência do artista na Mangueira e na escola de samba. O uso de corpos-obra, que também eram corpos-espectadores, vestidos de tecidos coloridos e necessariamente em movimento e/ou dança, evidenciavam novas relações de obra que dialogam com essa noção do caminhar enquanto expansão de campo da arte. O ritmo também se faz presente. E é interessante lembrar da arquitetura da Mangueira nesse sentido:

À medida que se vai passando pelas primeiras “quebradas”, vai-se descobrindo um ritmo de caminhar diferente, imposto pelo próprio percurso das vielas. É o que chamam de ginga. Perambulando pelos meandros das favelas, compreendemos como as crianças do morro sabem dançar o samba antes mesmo de saber andar direito. Ora, nunca andamos em linha reta numa favela de morro, na qual, além dos meandros do caminho, sempre estamos num plano inclinado. (JACQUES, 2011, p. 70)

É bem verdade que os labirintos sempre foram quase que como uma obsessão para Oiticica, que mesmo em sua fase neoconcreta apresentava indícios nos *Metaesquemas*

(1957-1958) até os últimos *Penetráveis* (1971-1980). Também pouco antes de sua morte, Oiticica propõe o *delirium ambulatorium* como expressão mais radical do *Parangolé* de emancipação do espectador, em que o artista realiza performances no evento *Mitos vadios*, em São Paulo, que protestava contra a realização da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, cujo tema era *Mitos e magia*. Antes da ocasião, lançou um pequeno release em jornal adiantando seus atos, porém “sua ação ficou quase inteiramente circunscrita ao terreno vazio onde se concentrava o evento, pouco explorando a sua ‘periferia’ e contrariando, assim, o que anunciara” (DOS ANJOS, 2012).

Além do exemplo brasileiro de Oiticica, artistas dos anos 1970 e 80 que o complexo industrial dos museus fez esforços para ressuscitar quem havia passado relativamente despercebida, como Marina Abramovic, Valie Export, Rebecca Horn, Orlan, entre outras, se utilizam do corpo como meio de arte. Também esses exemplos caíram nos rótulos de “arte feminista”, atribuindo a elas o que se espera o que a “instituição” de arte espera de segundo sexo. (PRECIADO, p. 2, 2018) O lugar do pornográfico está muito bem garantido e legitimado a um certo grupo, que pode sim estar num museu. Tudo muito *straight*.

Assim, as obras performáticas e audiovisuais de Annie Sprinkle e Elisabeth Stephens, COYOTE, Veronica Vera, Monika Treut, Linda Montano, Karen Finley, Maria Betsey, Emile Jouvart, PostOp, GoFist, María Llopis, Shu Lea Chang, Diana Junyet Pornoterrorista e outras ainda não encontram formatos de inteligibilidade a partir dos quais possam ganhar visibilidade. Suas práticas artísticas, que não se adaptam aos critérios do feminismo, mas, ainda assim, são feitas por mulheres (se é que “macho” e “fêmea” ainda sejam considerados indicadores de identidade), parecem cair em um vazio historiográfico, exigindo novas categorias (pós-pornografia, vídeo pornô-feminista e performance pornô-feminista) para alcançar visibilidade pública. (PRECIADO, p. 3, 2017)

Os filmes parecem ser um meio relativamente generoso à pornografia, uma vez que pode ser um espaço público ou privado. “Nova Dubai” me parece ser o filme em que Gustavo Vinagre se lança como pornógrafo e pornólogo ao máximo expondo essas questões sobre o interdito do obsceno nos centros urbanos, os jogos de poder das indústrias e pondo seu próprio corpo pornificado dentro de uma relação voyeurística e especular que uma obra de arte – e a pornografia por si – implica.

### 4.3 – Mostras heterotópicas do desejo: Nova Dubai

Como os outros filmes de Vinagre, *Nova Dubai* (Gustavo Vinagre, 2014) é um filme pertencente a um certo gueto que ganhou esta etiqueta de cinema *queer* brasileiro. É importante que se levante o conceito de uma estética *queer* elaborado pela Teresa de Lauretis (2011) para pensar não necessariamente em filmes com temática LGBTI+, mas que proponham rupturas não-normativas, estranhas. Nesse sentido o filme é extremamente habilidoso em propor rupturas pornográficas ao levantar questionamentos como os trazidos no argumento do filme: não seria a especulação imobiliária também um fator de pornografia? Até que ponto a construção dessa *mise-en-scène* urbana não delimita o **espaço** onde os corpos podem estar e caminhar e, conseqüentemente, terem seus desejos atravessados por este cenário? A começar pela sua primeira cena: um sexo oral de um homem (Gustavo Vinagre, que cumpre função de roteirista/diretor/ator/performer) em seu parceiro. O mais interessante é que o cu de seu parceiro, chupado nesta cena (ainda sem rosto), ocupa uma posição mais ativa a partir da angulação da câmera. Filmado em estilo POV (*point of view*), o personagem de Gustavo Vinagre fica abaixo de seu parceiro e o cu passa a assumir uma relação de poder neste enquadramento em estilo *plongée* (mergulho).

Na cena seguinte, aparecem fotos do perfil de facebook de Gustavo, como se o filme assumisse um estilo documental – e, de alguma forma, me parece um aceno à também pornógrafa Annie Sprinkle, referência do pós-pornô, em seu filme “*Deep inside Annie Sprinkle*” (1981), quando a atriz inicia o filme mostrando fotos de sua infância e adolescência para poder se apresentar ao espectador antes de iniciar as cenas de sexo que protagoniza. Enquanto passa por suas fotos, ele para em uma foto antiga de seu pai, no que pergunta ao seu parceiro, vivido por Bruno D’Ugo, “vê se meu pai não é um tesão?”. Essa ideia do tesão no patriarca, e todo imaginário ambivalente do fascínio com repressão que podem surgir de uma das primeiras referências de afeto/autoridade, é algo que o filme, ao meu ver, simboliza a todo momento na relação das personagens com a cidade.

Ao longo do filme, acompanhamos a relação dessa protagonista com seu companheiro, suas aventuras sexuais entre os dois e com outros, momentos de afeto e confissões íntimas feitas ou em momentos que estão na internet frequentando de redes sociais a sites de pornografia ou em deambulações, terrenos descampados e/ou em construção. E mais: ao acessarem o **espaço** virtual, uma espécie de simulacro de



Figura 13 – Na primeira cena do filme, o protagonista (Gustavo Vinagre), oferta um sexo oral no seu parceiro, com enquadramento em plongée

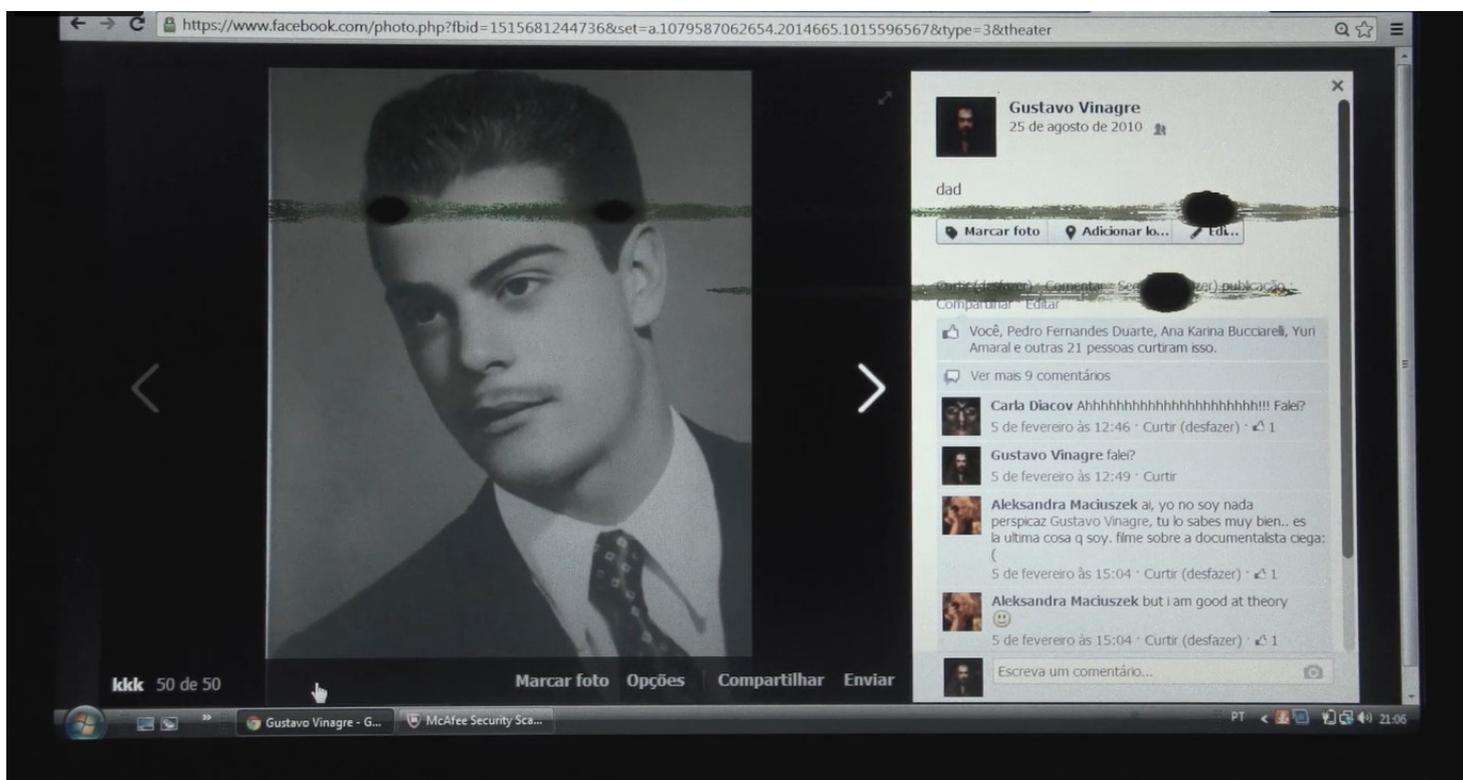


Figura 14 – Os personagens olham as fotos do facebook de Gustavo Vinagre, quando param em foto antiga de seu pai: “vê se meu pai não é um tesão?”

realidade, embora haja uma certa sensação de livre caminho para cumprir o desejo, é bom ressaltar como a própria pornografia – por cumprir uma relação de comércio e apresentar todas as complexidades que o dispositivo da sexualidade (FOUCAULT, 1978) desempenha sobre aqueles sujeitos que são atravessados por uma relação de saberes/poderes – tem uma ligação enorme com as deambulações que fazemos ao ar livre e seus interditos. Sua própria existência faz parte de uma invenção urbana: é, como afirma Preciado (2018), um “lixo urbano” e um “museu secreto”.

É interessante que uma das primeiras cenas de sexo, mostradas cruamente em um terreno baldio, é com um sujeito que o protagonista pede para chamar de “pai” (figura 12). Antes da cena, o *pai* relata sobre um episódio de estupro coletivo que sofrera na adolescência. No entanto, também confessa que mesmo após o episódio traumático, as cenas de estupro no cinema passaram a lhe causar excitação e provocavam sua masturbação. Isto é, um imaginário de terror e fascínio. É possível pensar a cena de sexo entre os dois (uma sublimação do estupro como subversão desse patriarcado) como uma chave para pensar o filme: se há uma instalação de empreendimentos falocêntricos com a ostentação de suas durezas à torto e a direito, é possível que estejamos presos a uma teia narrativa – e estética – de terror e fascínio pelas Novas Dubais nas cidades?

É possível que pensemos no filme como uma metanarrativa pornográfica. Não é exatamente um filme no gênero pornô se pensarmos como aquele que objetiva, sobretudo, a um fim: os números sexuais e o estímulo sexual no sujeito espectador. Há uma trama dramática que o filme se propõe. Porém, pode-se dizer que ele dispõe de sua própria pornotopia. A palavra, usada pela primeira vez pelo crítico literário Steven Marcus (2008), é uma paródia à utopia e fala sobre o imaginário pornográfico acoplado neste lugar idealizado/não-lugar, onde se exerce livremente a sexualidade. Certamente é uma heterotopia (FOUCAULT, 2013), um contra-espço, um híbrido de distopia com utopia, atravessado pelo êxtase da transgressão da ideia de sexualidade que temos no ocidente, sensação que causa no sujeito espectador algo que a teórica de cinema Linda Williams (1989) chama de “frenesi do visível”.

Penso no filme como instalação pornotópica à medida que ele provoca um imaginário arquitetônico próprio, em novas arquétipos de sujeitos desejanter nas figuras de resistências dos pornógrafos erráticos, do sujeito “claustrofóbico”, que só consegue ter um orgasmo em público – e o quão sintomático me parece você precisar sublimar seu desejo de ocupar espaços urbanos com uma fantasia sexual (nada contra, acho até

que essa claustrofobia violenta de cidades privadas afeta a todas as pessoas em níveis diferentes e a pandemia tornou isso ainda mais evidente: somos caminhantes).

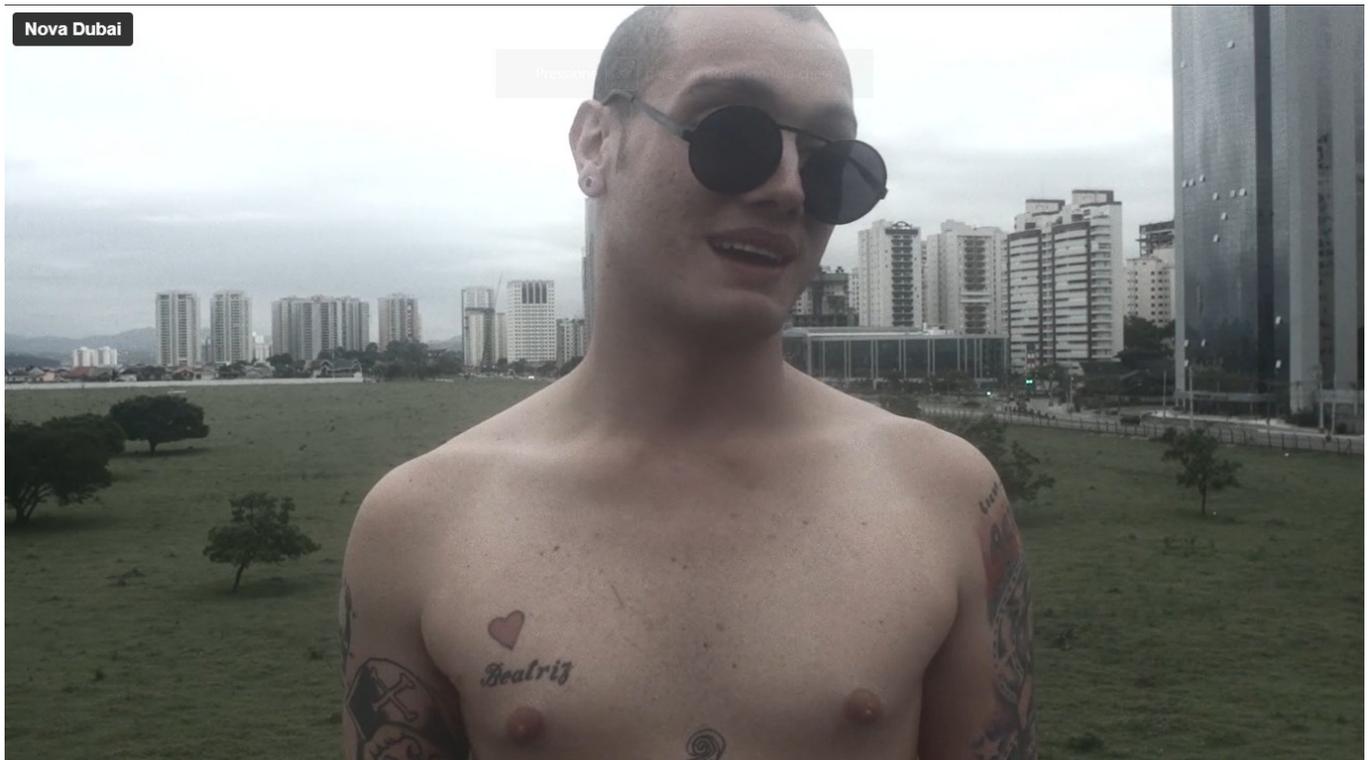
Cenas como a ejaculação em passarela pública, sexo nas obras com os peões, sexo violento (uma espécie de simulação de estupro com um personagem que parece ter comprado a fantasia no meio da performance) com um corretor numa cobertura de prédio e abandono de um amigo que deseja se matar num terreno baldio onde será a Nova Dubai reforçam esse imaginário.

Digo que é metalinguagem porque faz-se pornografia (prática escondida, *fora de cena*) em *cena* para falar de espaços - isto é, novamente *põe-se em cena*, mas agora uma desumanização do espaço em nome do novo. Tal prática não deixa de carregar o caráter provocativo “antiarte” para criar rupturas na aceleração pelo futuro ou, como conhecemos hoje em sua versão saudosista, o *novo*.

Ao meu ver, não é o velho gênero fílmico pornô, não é tão somente o efeito pornográfico que uma sensibilidade pornográfica pode vir a causar no sujeito espectador: temos obscenidade, sim, mas temos também uma estética disruptiva, *queer* sendo usadas como uma linguagem para indicar um caminho de reflexão política. O que, obviamente, não impede a mim, nem a você, de nos sentirmos excitados durante os números sexuais. A minha esperança é que essas imagens obscenas ressoem na cabeça de quem assiste não como um *fast-food* mas por nossas deambulações obscenas que sentimos cotidianamente – longe de todo colonialismo das noções de “higiene”, “controle”, “poder” e “vergonha”.

Ainda, lembro-me do corpo utópico de Foucault (2013), corpo fantasmático, em parte alguma – diferentemente do cadáver e do espelho que nos ensinam que somos corpos – para afirmar que as práticas sexuais do protagonista errático naqueles espaços de disputa de poderes parecem uma afirmação para lembrar da *presença do corpo*. Não cabe, obviamente, fazer distinção de valor entre o sexo praticado no filme e o termo *fazer amor* mencionado pelo autor:

Seria talvez necessário dizer também que fazer amor é sentir o corpo refluir sobre si, é existir, enfim, fora de toda utopia, com toda densidade, entre as mãos do outro. Sob os dedos do outro que nos percorrem, todas as partes invisíveis do nosso corpo põem-se a existir. (...) O amor, também ele, como o espelho e como a morte, sereniza a utopia do nosso corpo, silencia-a, acalma-a, fecha-a como se numa caixa, tranca-a e sela-a. É por isso que ele é parente tão próximo da ilusão do espelho e da ameaça da morte (...) no amor o corpo está *aqui*. (*ibid*, 2013, p. 16)



*Figura 15 - Em frente ao descampado onde será construído o projeto Nova Dubai, um entrevistado conta sobre o filme japonês "Suicide Club", em que meninas se reuniam em frente a uma linha de metrô planejando suas mortes em frente em frente ao veículo*



*Figura 16 - Cena em que o protagonista pede para chamar o homem mais velho de "pai" e transa com ele próximo às construções dos prédios*

## Capítulo 5

### De pés atados com o sadomasoquismo: políticas de identidade sexual e a podolatria em Vênus de Nyke

#### 5.1 – No divã com a autora que vos escreve

À princípio, “Vênus de Nyke” (André Antônio, 2021) não estava nos meus planos iniciais de fazer parte da filmografia e decidi usá-lo porque assisti-lo já durante a escrita deste texto me levou a lugares não somente do entendimento de que ali havia uma experimentação de temas (análise sobre sexualidades, fetiches, narrativas e estéticas *queer/cuir*, por exemplo) que proponho, como também me levou a questionamentos da minha própria identidade sexual.

Explico porque acho útil falar isto: comecei a dissertação me posicionando como bissexual/pansexual como uma forma de demarcar minha dissidência sexual e tentar traçar uma intimidade com quem me lê sobre como cheguei até aqui (o pessoal é mesmo político, afinal).

É curioso como um desejo não-binário me levou a, paradoxalmente, achar que a própria categoria bissexual não dá conta para mim, não é o suficiente (ou como uma das personagens de Vênus de Nyke fala à sua analista: “ele sabia que eu não era só um frango”) e reconheço obviamente a legitimidade dessas identidades no sentido muito mais político de conquista de direitos do que ontológico do sujeito; e se nos nomeamos *também* assim é porque ainda precisamos no cenário que estamos.

No entanto, mesmo à época que assumi para mim mesma que eu não me encaixava na heteronormatividade, poucos anos passaram até eu ler uma entrevista do psicanalista de Contardo Calligaris em 2011<sup>25</sup> na qual ele problematiza a distinção homossexual e heterossexual como categorias centrais nas identidades do sujeito. Calligaris afirma que a fantasia define muito mais uma pessoa do que aquilo que entendemos por orientação sexual atualmente:

Do ponto de vista da personalidade de alguém, é um fato muito marginal. Muito mais do que se ela transa com pessoas do mesmo sexo ou não, o que define uma pessoa é a fantasia sexual com a qual ela funciona. Um homossexual cuja sexualidade é alimentada numa fantasia sadomasoquista tem muito mais a ver

---

<sup>25</sup> CALLIGARIS, C. O psicanalista explica por que a homossexualidade incomoda tanto? Texto originalmente publicado na Revista Trip #204. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/contardo-calligaris-o-psicanalista-explica-por-que-a-homossexualidade-incomoda-tanto/>. Acesso em: 13/06/2022

com um heterossexual com fantasia parecida do que com outro homossexual que, ao contrário, gosta de transar ternamente, dando beijinhos. (CALLIGARIS, 2011, s/p)

E é aí que entra minha relação com o filme. Vou insistir na fala “ele sabia que eu não era um simples frango” pra refletir sobre como (con)tornar a linguagem, brincando com toda sua elasticidade, sempre foi estratégia de sobrevivência de quem é sexodissidente, de cavar e encontrar brechas para a insurgência de performatividades – ou, como já mencionei Paco Vidarte (2019) anteriormente e agora repito: “em cada arrote histórico somos diferentes. Agora vem a linguíça. Este tem sabor de feijão. Aqui está o toucinho!!! Repetição e diferença. Iterabilidade”.

Há uma certa resistência mesmo dentro da comunidade LGBTIA+ em assimilar as categorias heterossexual e homossexual (e eventualmente bissexualidade) como produtos culturais. Nesse sentido, os antropólogos Peter Fry e Edward MacRae atuaram mais sob a perspectiva da cultura e da política do que da medicina ou psicologia: Fry e MacRae pesquisaram como foram produzidas as identidades sexuais no Brasil e abordaram como a ciência europeia cristalizou a divisão heterossexual versus homossexual. Além deles, o sociólogo e historiador Jeffrey Weeks discute como essas identidades são produções políticas que objetivam hierarquizar os sujeitos. (LOURO, G. L., 2000 apud NOGUEIRA, Gilmaro, 2019).

Também são os estudos *queer* que tem nos ajudado a questionar essas posições binárias e posições identitária essencializadas como naturais, ao ressaltar como as tecnologias de gênero produzem o que é normal e anormal nos sujeitos. Em seu artigo “Qual a orientação de uma mulher que penetra homens? Bonita e sedutora, talvez!”, Gilmaro Nogueira (2019) cita como exemplo de assepsia de identidades sexuais um estudo publicado pelo Ministério da Saúde<sup>26</sup> em Minas Gerais, nos anos 2000. Ao questionarem “Que palavras você usa para descrever sua sexualidade?” a 446 participantes – “homens que fazem sexo com homens”, a variedade de respostas foi resumida apenas em três categorias: entendidos, gays e bissexuais. As respostas, no entanto, foram:

Ambígua, ativo, ativo liberal, atraente, bicha, bissexual, bofe, bonita, coisa boa, confuso, desejo, diferente, doentio, entendido, entendido ativo, entendido passivo, feliz, feminino, florzinha, frio homem, gay, gostoso, hétero-homo,

---

<sup>26</sup> MINISTÉRIO DA SAÚDE. Bela Vista e Horizonte: estudos comportamentais e epidemiológicos entre homens que fazem sexo com homens. Brasília: 2000.

homem, homem muito macho, homoerótico, homossexual, homossexual ativo, homossexual passivo, homoternurista, indefinida, intensa, liberado, liberdade, libidinoso, livre, mulher, normal, o máximo, pansexual, passivo, polisssexual, prazer, relacionamento, responsável, sentimental, sexuado, sexual, tarado, ternura, tímido e metódico, travesti, veado, versátil, voraz, além de outros tipos, não sei me categorizar, não me ocorre nada, não sei, não gosto de rótulo e isso me parece um rótulo, não quero responder, nenhuma, num ambiente careta sou hétero.

É a partir dessas identidades vernáculas e populares que o teórico *queer* Jack Halberstam (2008) afirma poder fazer política com elas e contaminar o binarismo. E assim são possíveis identidades como o heterossexual-passivo, total-flex, “hétero em ambientes caretas” e... o pernambucano “frango”. Mas não um frango qualquer: um frango fissurado em pé, cheiros, chulés. Frango masoca, frango fetichista. Safo e masoca. Safo e frango – taí: eu poderia me definir como uma safo-franguinha.

Cabe salientar que o propósito de aderir a expressões populares e tentar entender o que elas dizem sobre nossas subjetividades (e territórios, inclusive; vide termos como “frango” e também nossa imensa dificuldade de traduzir e nos reapropriarmos do *queer*) sem, com isto, abandonarmos a crítica e pensarmos em que relações de saberes/poderes estamos construindo:

E para aqueles que acham que nossas concepções de sexualidade são um desserviço eu questiono: como as suas concepções de sexualidade natural têm produzido menos hierarquia? **Que lugar há para os sujeitos que não se enquadram nas posições dicotômicas?** Que propostas políticas suas concepções científicas têm para oferecer aos sujeitos que, através de ideias preconceituosas, são consideradas anormais? Não afirmo que não há alguma vantagem em outras concepções de sexualidade, mas é importante pensarmos os limites dessas concepções. (NOGUEIRA, Gilmaro, p. 36, 2019, grifo meu)

## 5.2 – No divã com as protagonistas

Naquela época, os desejos não podiam se tornar realidade. Por isso a fantasia era substituída por eles. Filmes, livros, fotos, eram chamados de arte. Mas quando seus desejos se tornam realidade... não precisam mais de fantasia ou de arte. (*in* JUBILEE, 1978, Derek Jarman)

Por que sentimos tédio? Uma vez organizados enquanto civilização, pode-se falar que mais que instintos, os seres humanos, diferentemente dos animais irracionais, sentem pulsões. Pulsões de morte, pulsões de vida e o profícuo mundo erótico que passa a surgir a partir da transa destas duas. Não à toa, a frase de Bataille “do erotismo, é possível dizer que é a aprovação da vida até na morte”, que abre sua obra “O

Erotismo”(ibid, 2013), tornou-se tão ilustre. Bataille foi um dos pensadores que mais se debruçou sobre o corpo e esta infinda parte que nos falta.

Recentemente, meu irmão de treze anos, que acredita ter vindo tão somente de um espermatozoide (você lembra desta: a narrativa do espermatozoide “vencedor” – misericórdia, coitado...) apontou para uma foto do meu pai e sublimou a incompreensível ideia de não-existência na materialização de um espermatozoide-indivíduo; certamente uma célula que, apesar de sexual, coloca todo dia seu chapéu e arruma seu bigode para ir trabalhar rumo ao sucesso da existência. Enfim. Mencionei a ele que nunca fomos esse espermatozoide mítico e sequer passamos a existir durante a fusão de duas células reprodutivas; embora sim, há uma vida ali, mas de um núcleo celular e não, ainda, humana.

Diante da face de incompreensão de meu irmão, em vez de responder “porque isso é uma visão machista, garoto, se toca”, me vi dissertando que se era incompreensível para ele entender (e assim também é para mim) é porque agora que já temos um corpo *único* então não compreenderemos o que é ser dois, espacial e temporalmente falando. Nos falta essa parte.

Vocês sabem que os seres vivos se reproduzem de duas maneiras. Os seres elementares conhecem a reprodução assexuada, mas os seres mais complexos se reproduzem sexualmente. Na reprodução assexuada, o ser simples que a célula é se divide em certo ponto do seu crescimento. Formam-se dois núcleos e, de um só ser, resultam dois. Mas não podemos dizer que um primeiro ser deu nascimento a um segundo. Os dois seres novos são a mesmo título produtos do primeiro. O primeiro desapareceu. (...) Ele não se decompõe à maneira dos animais sexuais que morrem, mas cessa de ser. Cessa de ser na medida em que era descontínuo. Mas, num ponto de reprodução, houve continuidade. Existe um ponto em que o *um* primitivo se torna *dois*. (BATAILLE, p. 37 e 38, 2013)

Antes da próxima citação, vou repetir uma imagem deste trabalho para ver se o efeito Kuleshov faz sentido por aqui também:

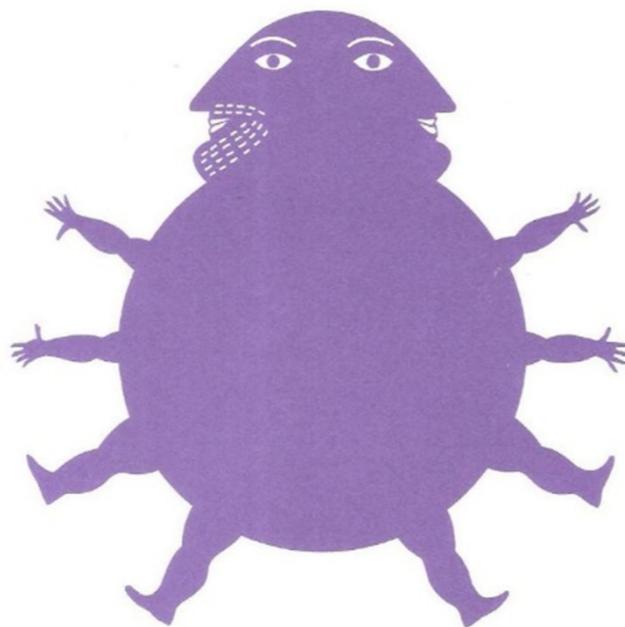


Figura 17 - Ilustração presente no livro "Asterios Polyp"

O espermatozoide e o óvulo são, em seu estado elementar, seres descontínuos, mas se *unem* e, em consequência, uma continuidade se estabelece entre eles para formar um novo ser a partir da morte, da desaparecimento de seres separados. O novo ser é, ele próprio, descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, dos dois seres distintos. (*ibid*, 2013)

Adiante, o autor fala da estrutura *de dentro* (a “experiência interior” de um corpo) como um exercício de imaginação (já que não há referências para a não-existência, então tudo passa a ser exercício de imaginação) para a linguagem poética que ele propõe para pensar algo tão incompreensível como o corpo – este, multiforme, mas sempre e incompreensivelmente matéria.

Na base, há passagens do contínuo ao descontínuo ou do descontínuo ao contínuo. Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. (...) Ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado da duração desse perecível, temos a obsessão de uma continuidade primeira, que nos religa geralmente ao ser. A nostalgia de que falo não tem nada a ver com o *conhecimento* dos dados fundamentais que introduzi. (*ibid*, p. 39, 2013, grifo do autor)

Essa ideia de erotismo sagrado, segundo o autor, diferentemente dos encontros de corpos, também envolve a ideia basilar da substituição do isolamento do ser por um sentimento de continuidade profunda. Enfim, percebi na prática que muito mais difícil

do que responder a pergunta “por que as pessoas transam?” de uma pessoa criança é responder “por que duas células se fundem?” à pessoa adolescente. Porém minha anedota com meu irmão sobre o encontro de células se encerra aqui. Agora, escolho recortar o aspecto da violência – e o próprio Bataille reconhece que falar da tensão gerada entre dois seres ínfimos (sob nossa perspectiva), que resulta noutro, não gera as melhores imagens de violências que temos:

Falta-lhes o sentimento de uma violência elementar, que anima, quaisquer que sejam, os movimentos do erotismo. Essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação. Mas reflitamos sobre a passagem da descontinuidade à continuidade dos seres ínfimos. Se nos remetemos à significação que esses estados têm para nós, compreendemos que o arranchamento do ser à descontinuidade é sempre o mais violento. **O mais violento para nós é a morte que, precisamente, nos arranca à obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que somos. Ficamos com o coração na mão diante de que a individualidade descontínua que existe em nós vai subitamente se aniquilar.** (*ibid*, p. 40, 2013, grifo meu)

Nós, ocidentais, ainda tão vitorianos e tão amarrados às tecnologias fictícias do sexo e do gênero (DE LAURETIS, 1987) e seus dispositivos de controle, raramente pensamos no sexo como arte erótica. O tesão é um dos meus temas preferidos e é o que agradeço por me manter viva: gozo quando escrevo, gozo quando converso, gozo quando como, gozo quando sei que vou transar (e como é presente em nossas vidas o gozo da conquista, em suas diversas instâncias), quando efetivamente transo e gozo quando fico completamente obcecada por algo e nem sei explicar o motivo. E, além do irresistível, existe algo de retumbante e violento nas obsessões, não existe? O gozo é a película fina e contínua que surge da fusão do irresistível e violento inato à obsessão?

Vênus de Nyke (André Antonio, 2021, Brasil) é um média-metragem experimental que fala sobre fetiches e, mais do que sexualidades (definidas em categorias como homossexualidade e heterossexualidade, por exemplo, que não dão conta de tudo): do tesão. O filme é narrado a partir das sessões de terapia de um protagonista sem nome e sua terapeuta, ambos interpretados por André Antônio, que também assina o roteiro, montagem, arte e figurino. Realizado durante a pandemia iniciada em 2020, o filme foi pensado para ser extremamente barato à produção, de modo que a estratégia utilizada para baratear o elenco – há somente um ator e uma participação especial – tornou-se artifício narrativo, que serve mesmo para ilustrar esteticamente a transa (falo de uma troca de ideias e símbolos) entre terapeuta e

paciente, tal como ocorre a definição de papéis no sexo. Noutras palavras, como bem afirma André, em entrevista à Revista O Grito<sup>27</sup>: “Em algum ponto percebi que eu mesmo poderia interpretar todos os personagens, como alguém que, no sexo, é versátil e gosta de ser tanto dominador quanto submisso.”

E de onde surge essa libido? Me permitam falar de algumas cenas específicas de outros filmes para poder elaborar sobre a libido. No filme-ensaio “*O guia pervertido do cinema*” (Sophie Fiennes, 2006), o filósofo Slavoj Žižek penetra no tempo e espaço diegético de diversos filmes para analisá-los. Dentre eles, Žižek disserta a respeito da cena clássica de “*Matrix*” (Lana Wachowski e Lilly Wachowski, 1999) durante a apresentação das pílulas azul e vermelha para reivindicar a escolha de uma terceira pílula, porque se a “*Matrix* é uma máquina de ficção, cujas ficções já estruturaram nossa realidade”, então se “você retira da nossa realidade as ficções simbólicas que a regulam, você perde a própria realidade” (ŽIZEK, 2006).

A terceira pílula seria, portanto, a percepção da estrutura simbólica (nosso inconsciente (coletivo [ou não]?), e de como esses símbolos através de, por exemplo, a linguagem, estruturam o que é o real: “uma pílula que me permita perceber não a realidade por trás da ilusão – mas a realidade na ilusão em si mesma” (*ibid*, 2006).

Acho interessante o momento em que Žižek analisa a cena do renascimento de Neo (Keanu Reeves) para nomear como libido aquela energia sendo sugada de seu corpo. Acho ainda mais interessante pensar que quatro anos depois, a autora do filme Lana Wachowski se declarou uma mulher trans em 2010 (apesar de os rumores sobre sua identidade de gênero, criados de modo cruel na imprensa da época, estarem presentes desde a estreia de “*Matrix Reloaded*”, em 2003). Em seguida, em 2016, Lilly Wachowski tornou a público sua transexualidade e, após vários fóruns e ensaios acadêmicos, em 2020, a autora confirmou em um vídeo para a Netflix Film Club que o filme era, sim, sobre a experiência transgênero<sup>28</sup>:

“Tudo em *Matrix* tinha a ver com o desejo de transformação, mas tudo vinha de um ponto de vista que estava trancado. Nós tínhamos a personagem Switch, que era uma personagem que seria um homem no mundo real e uma mulher na *Matrix* e, você sabe... isso era onde nossos espaços mentais estavam”. (WACHOWSKI, 2020)

---

<sup>27</sup> Entrevista disponível em: <https://www.revistaogrito.com/entrevista-andre-antonio/>. Acesso: 04/07/2022

<sup>28</sup> Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=adXm2sDzGkQ>. Acesso em: 17/01/23

Sobre a cena de renascimento de Neo, portanto, Zizek afirma que “sexualidade nunca é somente eu e minha parceiro/a (ou parceiros/as, seja lá o que você estiver fazendo). É sempre... tem sempre que ser um elemento fantasmagórico, um elemento de imaginação fértil que me permita que eu me envolva na sexualidade” (*ibid*, 2006). É nesse momento que ele passa a chamar a força dessa energia simbólica e fantasmática de libido:

“Há um fascínio irresistível em nós, pelo menos para mim, nesta cena horrorizante quando Neo acorda da Matrix e toma consciência (...) naquele líquido conectado à realidade virtual, onde você é um objeto completamente passivo com sua energia sendo sugada de você. Então por que a Matrix precisa de nossa energia? Acho que a forma adequada de fazer essa pergunta é muda-la para a questão: **não por que a Matrix precisa da energia, mas por que a energia precisa da Matrix. Quer dizer, acho que a energia de que estamos falando é a libido, nosso prazer.**” (ZIZEK, 2006)

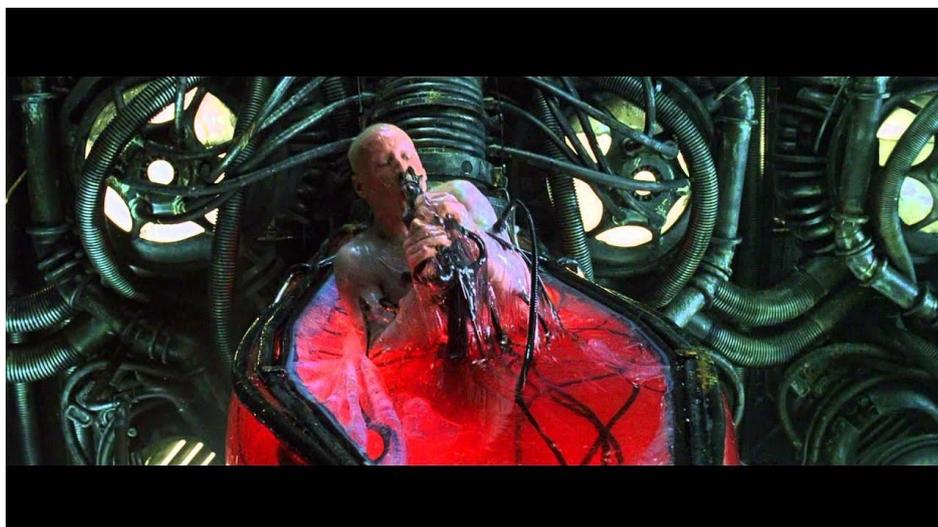


Figura 18 - Renascimento de Neo, em Matrix, no qual seu receptáculo seria uma metáfora para um sistema que precisa direcionar a libido.

E adiante, ele continua a reflexão dos elementos simbólicos, da estrutura fantasmática, como parte fundante dessa realidade, ou dessa Matrix (uma realidade simulada por computadores):

“Por que nossa libido precisa do universo virtual de fantasias? Por que não podemos simplesmente apreciar diretamente? Um parceiro sexual e por aí vai, esta é a pergunta fundamental. Por que precisamos desse suplemento virtual? Nossa libido precisa de ilusão para sustentar a si mesma”. (*ibid*, 2006)

Faço esse paralelo filmico para pensar em nossas obsessões (não por acaso, uma das manifestações do amor na Grécia Antiga). Independente do grau de obsessão e se

determinadas obsessões são doentias ou não, o fato é que seres humanos experienciam a obsessão. Me é interessante pensar na libido de forma analítica, uma vez que esta é uma força motriz e constituinte de nossa subjetividade, engendradora (refiro-me à libido e, conseqüentemente, às subjetividades) por uma série de dispositivos, dentre eles o midiático. À medida que as tecnologias avançam, muda-se a indústria cultural e, conseqüentemente, nossa dinâmica de sistemas de informação e cultura visual.

Com isso, posso dizer que, da minha experiência, meus tesões surgem de uma constelação visual/erótica que são um híbrido de minhas afecções e relações de consumo; novamente uso consumo no amplo sentido da palavra, como um termo da maior importância para a cultura pornográfica. Em minha experiência como espectadora, as cenas pornográficas dos filmes (friso: cenas, e não o gênero audiovisual pornô que, como bem menciona Nuno Cesar Abreu, possui uma estrutura narrativa voltada para a estimulação sexual de quem assiste) não necessariamente me faziam masturbar imediatamente – até para não atrapalhar o fluxo do filme, todo meu respeito à cinefilia – mas meu prazer escopofílico fora tão grande naqueles momentos que possivelmente se excede e transfigura-se em novas obsessões libidinosas. Se houvesse a masturbação, talvez tivesse sido findada a catarse ali mesmo, no entanto me sinto convidada a participar desta seita visual e erótica. Tal como a terapeuta do protagonista fala em determinado momento: "Ele acha que faz parte de uma seita".

Sobre a seita: durante participação num bate-papo no festival Mix Brasil 2021<sup>29</sup>, André Antônio é questionado pelo mediador (o curador do festival, Marcio Miranda Perez) sobre essa fala da psicóloga e se ela teria uma relação direta com o filme anterior do diretor ("*A seita*", 2015), e se ele estaria falando da mesma seita. Em resposta, André menciona que há coisas inconscientes durante a feitura de uma obra de arte das quais não há uma justificativa precisa da investigação daqueles temas, mas que há uma intuição:

“Não sei, eu sou muito atraído por essa ideia de uma seita. E essa ideia de um grupo que, de uma maneira meio subversiva, (uma maneira) meio fora da ordem do *status quo*, da ordem hegemônica, esse grupo se junta e tá ali fazendo uma coisa nova. Ele tá criando uma coisa nova. No filme "*A seita*" é uma galera que tá junta fazendo uma bebida pras pessoas voltarem a sonhar nesse futuro distópico d'*A seita*, em que as pessoas pararam de sonhar. Eu gosto da ideia da seita porque tem uma ideia meio religiosa, meio espiritual, não é só um grupo político que se uniu, mas é um grupo que tá descobrindo uma nova forma de

---

<sup>29</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=x\\_QF4RL5zB8](https://www.youtube.com/watch?v=x_QF4RL5zB8). Último acesso em: 16/01/23

vida ali, né. E eu fico pensando que essa comunidade fetichista, podólatra, masoquista, que eu vejo na internet, e a gente gosta das mesmas coisas (de certo tênis, de certa forma de se vestir)... É uma seita, né. A gente se reconhece nas festas gays ou na hora da pegação. A gente reconhece: “esse cara gosta disso”. Porque ele tá vestido daquele jeito. E aí esse personagem tá delirando, mergulhando no fetiche de uma forma muito... até meio perigosa. Então eu gostei de botar na boca da psicóloga esse diagnóstico “ele parece se imaginar dentro de uma seita”. Não é só um fetiche, não é só uma coisa. É algo maior, que pode sair desse âmbito meio privado e virar um grupo que tá propondo uma coisa nova. Uma nova forma de fazer sexo, etc.”

Acho interessante que ao falar de seita, o diretor usou palavras como religião, espiritual, inconsciente e coletivo. Falar de fantasias é, sim, falar de experiências ligadas ao religioso no sentido da experiência interior. É falar de *psique* (alma), de *self* (“si mesmo”), de instâncias que são absolutamente um mistério para a experiência humana. Para trazer um certo rigor científico ao pensar essa experiência, gosto de seguir o caminho de debruçar-se sobre a linguagem; e a palavra “inconsciente” é o primeiro frasco (com os dizeres “beba-me”) que vou tomar. Na série de documentários “*The way of the dream*” (2008), em que há uma extensa entrevista com a psicoterapeuta junguiana Marie-Louise von Franz, a analista responde o que seria o termo “inconsciente”:

“Tudo que sabemos é que é psiquicamente real, mas não é consciente. **É um conceito limítrofe. Não é consciente: é um conceito negativo.** E nós usamos esse conceito negativo a fim de não criar uma carga de preconceito, **porque alguns chamam de “supraconsciência”, outros de “esfera divina”, outros de “a base existencial da existência”. São milhares de nomes. Preferimos “inconsciente” porque não diz nada**, ele apenas diz que não é a consciência. E então deixa isso ser um mistério, não sabemos o que é. Apenas sabemos que é um fenômeno psíquico no qual se manifesta através dos sonhos ou através de gestos involuntários ou atos falhos ou alucinações ou fantasias das quais não são conscientes.”<sup>30</sup> (VON FRANZ, 2008, grifo meu)

E é esse mistério que é o alicerce da religião – “eis o mistério da fé”. Não se pode, por exemplo, provar a existência ou a falta de existência de Deus porque Deus é, independente de se crer ou não, um problema de linguagem que se usa para resolver esses “milhares de outros nomes” a que se dão a experiência da *psique* (alma) e do *self*.

---

<sup>30</sup> Tradução minha para: *All that we know that is psychically real, but is not conscious. It's a borderline concept: it's not conscious. It's a negative concept. And we use that negative concept in order to not have a prejudice, because some people call it supraconsciousness and others would call it the divine sphere and other would call it existential ground of existence. Or you can have thousand names. We prefer the word unconscious because it says nothing, it it says it's not conscious. And leave it as a mystery, we don't know what it is. We only know that there are psychic phenomena which manifest through dreams or through involuntary gestures or speech mistakes or hallucinations or fantasies and which are not conscious.* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yXQTDtcup04&t=3635s> Último acesso em 16/01/23

E é sobre esse aspecto do qual não é possível tanto rigor científico, essa “experiência interior” (BATAILLE, 2013) que me interessa e que, agora, será o bolo (com a inscrição “Coma-me”) que irei comer.

**O erotismo, já o disse, é aos meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se coloca em questão, conscientemente.** Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas então o sujeito se identifica com o objeto que se perde. Se for preciso, posso dizer, no erotismo: EU me perco. (...) A determinação do erotismo é primitivamente religiosa, e meu livro está mais próximo da “teologia” do que da história erudita da religião. (...) Enquanto *a religião* de que falo não é, como o cristianismo, *uma* religião. É *a religião*, sem dúvida, mas se define pelo fato de que, desde o princípio, não se trata de uma religião particular. (...) É evidente que o desenvolvimento do erotismo não é em nada exterior ao domínio da *religião*, mas justamente por se opor ao erotismo, o cristianismo condenou a maior parte das religiões. Em certo sentido, a religião cristã é talvez a menos religiosa. (*ibid*, p. 55 e 56, 2013, grifo meu em negrito, grifo do autor em itálico)

E é interessante pensar como Bataille aborda essa “experiência interior” inata ao erotismo como um jogo constante de equilíbrio entre o interdito e a transgressão (seria o efeito obsceno se colocando *on/scene*, do qual Linda Williams fala?):

Mas é insuficiente saber que esse jogo existe. O conhecimento do erotismo, ou da religião, existe uma experiência pessoal, igual e contraditória, do interdito e da transgressão. Essa dupla experiência é rara. As imagens eróticas, ou religiosas, introduzem essencialmente, em alguns, as condutas do interdito, em outros, condutas contrárias. (*ibid*, p. 59, 2013)

E aí volto novamente à metáfora da terceira pílula da Matrix, ensejada por Zizek, como essa dupla experiência que a libido nos permite; a abertura às possibilidades (ouvi de uma amiga a frase “viver é apostar no desejo” e acredito que, se viver é apostar no desejo, é o desejo que nos permite apostar na vida: é uma relação circular, de retorno). Sobre nossa relação com os símbolos dessa energia libidínica, Zizek diz:

**Nosso delírio fundamental hoje não é acreditar no que é apenas ficção**, que as ficções de hoje são muito sérias, **mas é o contrário – não levar as ficções suficientemente a sério.** Você pensa que é apenas um jogo? É realidade. É mais real do que aparenta. Por exemplo, pessoas que jogam videogames. Elas adotam um personagem virtual de um sádico (...) A ideia é: na realidade eu sou uma pessoa fraca, então no esforço de mascarar minha fraqueza na vida real, eu adoto uma imagem falsa de alguém forte, sexualmente promíscuo, e assim por diante. (...) Mas e se a gente ler no sentido contrário? Que esta identidade forte, brutal, estupradora, tanto faz, for meu verdadeiro eu? No sentido que isto é a verdadeira *psique* de mim, e que na vida real, por causa da coação social e tudo mais, eu não seja capaz de pô-la em ação? (ZIZEK, 2006, grifo meu)

Essa fala do autor me soou conservadora à primeira vista, como se de alguma forma se assemelhasse e/ou acata o discurso de que pessoas que jogam jogos violentos, por exemplo, fossem pessoas violentas. Adiante, me pus a pensar no delírio atual da contemporaneidade de pessoas acreditarem tão facilmente em *fakes news*, por exemplo, na conversão da ficção em realidade. A partir dessa fala do autor, portanto, penso que é a partir de um exercício *justamente* de imaginação que se consegue chegar à narrativa da realidade: se não mergulhamos e elaboramos sobre nosso inconsciente e inconsciente coletivo, isto é, nosso universo simbólico (através de sonhos, fantasias, alucinações), como traremos à consciência a carga semântica (ou seja, seus significados) dos signos que convivemos e compartilhamos todos os dias? Como podemos aceitar o que nos é real (a respeito de nós mesmos, digo, do *si mesmo*) se não nos dispusermos ao exercício constante de decodificação/codificação de nossas fantasias?

### **5.3 – A seita *queer* e sadomasoquista: sobre códigos, tribos e cultura *underground***

Se Novalis era obcecado pela rosa azul, Oscar Wilde também tinha sua flor preferida, que frequentemente mantinha na lapela: um cravo verde. Em 1892, Wilde fez um dos atores de sua peça “*O leque de Lady Windermere*” usar a flor na noite de abertura e instruiu uma dúzia de seus seguidores a fazer o mesmo. Logo o cravo verde se tornou um emblema de Wilde e seu grupo de amigos. Após o julgamento de Oscar Wilde, em 1894 (logo depois do episódio da carta do Marquês de Queensberry, “*The snob queers*”, ao seu filho, que era amante do escritor), o escritor Robert Hichens escreve “*The green carnation*” (“O cravo verde”) como uma sátira ao Movimento Estético (*Aestheticism* ou *Aesthetic movement*). À época, inclusive, Hichens retirou o livro de circulação porque acreditou que a obra teria ajudado a derrubar Wilde durante o julgamento. De acordo com o site Oscar Wilde Tours, quando questionado sobre o significado da flor, Wilde respondeu: “Não é nada, mas isso é algo que ninguém nunca vai saber”<sup>31</sup>:

Na verdade, ele deu uma dica sobre seu significado na mesma conversa, dizendo ao seu seguidor que ele poderia conseguir um (cravo verde) na Goodyear’s (uma famosa loja de flores em Londres) porque elas “crescem por lá”. (...) Wilde brincava com uma de suas ideias favoritas: que a natureza pode imitar a arte e

---

<sup>31</sup> Tradução minha para: “Nothing whatever, but that is just what nobody will guess.” Disponível em: <https://www.oscarwildetours.com/our-symbol-the-green-carnation/>. Acesso em: 19/01/23

não o contrário. Nesse sentido, o cravo verde era simbólico. Uma flor de cor não natural que incorporava aquilo que era decadente e não natural.<sup>32</sup>

A cor das flores eram tingidas, não naturais<sup>33</sup>. O cravo verde é, evidentemente, somente um dos diversos símbolos visuais que, ao longo da história, carregaram através de códigos sexualidades e identidades secretas. Um desses exemplos é o pajubá (ou bajubá), dialeto LGBTQ+, que é uma fusão de termos portugueses com palavras extraídas dos grupos étnico-linguísticos nagô e iorubá — que chegaram ao Brasil com os africanos escravizados originários da África Ocidental — e reproduzidos nas práticas de religiões afro-brasileiras<sup>34</sup>.

Em entrevista à Revista Trip (2019), a ativista Neon Cunha (mulher, negra, ameríndia e transgênera) afirma que os terreiros sempre foram espaços de acolhimento para minorias, tanto para pessoas negras quanto para pessoas LGBTQs – e eram nesses espaços onde esse idioma de matriz africana se manteve vivo. É uma linguagem de proteção e afirmação, simultaneamente.

Em 2006, os pesquisadores e artistas Fred Lib e Ângelo Vip lançaram o livro “Aurélia – a dicionária da línguaafiada”. Com projeto gráfico da artista plástica Pinky Wainer, o livro procura dar conta de uma série de expressões vernáculas, próprias do pajubá. O uso do artigo feminino traz algo de uma cisão com a pretensa seriedade do “homem” como “sujeito universal” e, não à toa, é o motivo pelo qual escolho, até então, usar a linguagem feminina para referir a mim mesma – a esta altura do campeonato, nem devo mais ser mulher, mas certamente adoro a feminilidade.

A- art, def, fem.: No mundo gay, o artigo definido feminino é, em muitos casos, anteposto a substantivos próprios ou comuns do gênero masculino, sendo que, no caso dos comuns, o substantivo ele próprio também passa, se possível, para o feminino. Ex.: A Pedro, A Mário; a prédia; a fota; a relógia; a dicionária. (LIB; VIP, 2006)

---

<sup>32</sup> Tradução minha para: “In fact, he gave a hint as to its meaning in the same conversation, telling his follower that he should get one at Goodyear’s (a famous flower shop in London) because “they grow there.” As anyone who knew the Decadent Movement would see, Wilde was playing with one of his favorite ideas: that nature should imitate art, and not the reverse. In that sense, then, the green carnation was symbolic. A flower of an unnatural color embodied the decadent and the unnatural.” Disponível em: <https://www.oscarwildetours.com/our-symbol-the-green-carnation/>. Acesso em 19/01/23

<sup>33</sup> Mais informações no vídeo “*the queer code: secret languages os LGBTQ+ Art*” <https://www.youtube.com/watch?v=w447WOOZNNQ>. Acesso em 19/01/23

<sup>34</sup> Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/conheca-as-raizes-historicas-e-de-resistencia-do-pajuba-o-dialeto-lgbt>. Acesso em 19/03/23

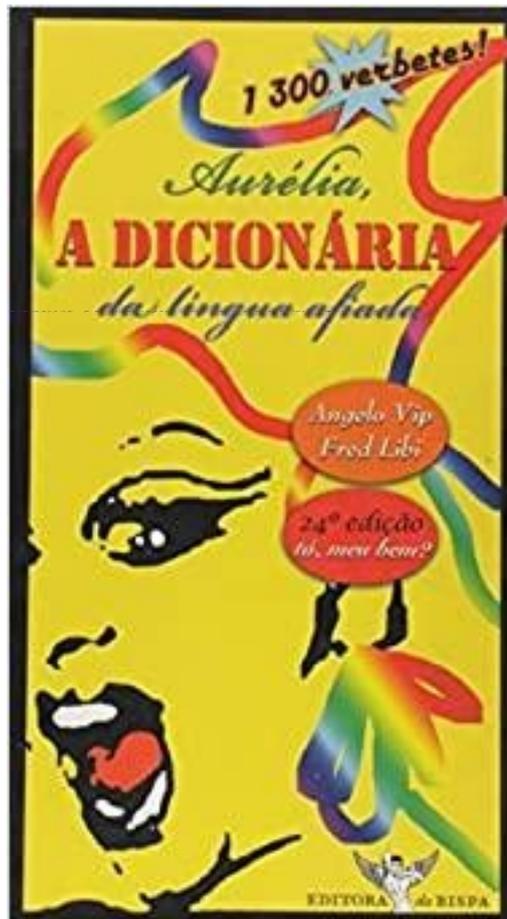


Figura 19 - Capa da dicionária Aurélio.

Pois bem. Se há, de um lado diversos códigos *queer* (como é a linguagem pajubá, aqui no Brasil), o sadomasoquismo também tem uma estética específica para representar uma espécie de estilo de vida. Considerado uma perversão dentre tantas (como todas as sexualidades que divergissem da heteronormatividade, por exemplo), os termos “sadismo” e “masoquismo” foram cunhados no final do século XIX pelo psiquiatra austríaco Richard Von Krafft-Ebing. (LEITE JR., p. 8, 2000) O primeiro representava o prazer em ferir ou humilhar durante o sexo, enquanto o segundo deseja ser ferido ou humilhado.

Derivado de Marquês de Sade, escritor francês do século XVIII, o termo “sadismo” foi criado para associar a “luxúria e a crueldade” (KRAFFT-EBING, 1998 *apud* LEITE JR, 2000), enquanto o masoquismo teria vindo do escritor e romancista Leopold Von Sacher-Masoch, sobretudo a partir de sua obra mais célebre “Vênus das Peles”. Na Europa, tentou-se popularizar o termo “retifismo” para designar aquilo que hoje chamamos de “podolatria”, em referência ao escritor francês Nicolas-Edme Rétif

(ou Restif), autor de “*Le pied de Fanchette ou le soulier couleur de rose*”, mas o termo não pegou. Assim como também não funcionou o termo “osfreseolagnia” para conceituar a volúpia do cheiro, “certamente por ser vocábulo muito erudito pra pouca porcaria. Melhor então dizer logo fungadeira, cheiração, ou coisa que o valha”. (MATTOSO, p. 11, 1986)

É interessante como ao meio do filme, durante ligação com a amiga, a terapeuta diagnostica o masoquista como alguém que tem um “quadro agudo de melancolia e fuga de realidade”, mas “não porque esteja em conflito com o desvio dele, ele pensa esse desvio tão bom que não quer fazer outra coisa”. Essa noção de diagnóstico, e sobretudo de “desvio”, ainda diz muito sobre como a medicina e a psiquiatria produzem saberes que normatizam maneiras de os corpos atuarem no mundo.

E é justamente por essas práticas e modos de vida serem consideradas abjetas, perversões e mesmo crimes (e ainda são tidas como crime em certos países) que inúmeros códigos foram criados como estratégia de proteção, sim, mas não nos esqueçamos de um fator essencial para essa existência: a possibilidade de vivenciar o tesão. De tal maneira, há intersecções nas culturas sadomasoquistas, *queer* e *creepy* já que todas compartilham o fato de serem sexodissidentes. As distinções podem ser feitas através de roupas ou de modificações corporais:

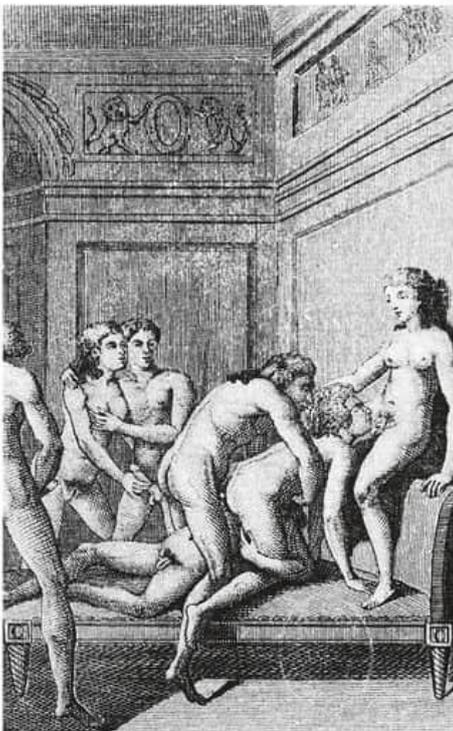
Assim, os corpos adquirem uma nova significação, sendo vividos não apenas como fonte de prazer mas – através de vários tratamentos erotizados (como a tatuagem, as escarificações, os cortes de cabelo, espartilhos que “deformam” a silhueta) – uma obra de arte. A separação entre papéis “sádicos” e “masoquistas” deve ser clara também no físico. Em certos grupos, somente os primeiros podem possuir pelos púbicos, enquanto os segundos devem ser completamente depilados, para demonstrar sua vulnerabilidade. (...) O que se chama nestes meios de “*body art*” é justamente isto. Transformar o corpo numa peça única, bela e sexual. Esta valorização do corpo encontra-se ligada diretamente a uma também revalorização de outras formas corporais já “fora de moda” ou consideradas “estranhas” e “feias” quanto ao ideal de beleza física da sociedade de massas do fim do século XX. Assim, uma das “ramificações” do universo S&M é atração sexual por pessoas muito gordas ou muito magras, deficientes físicos, idosos e tudo o mais que não faz parte do padrão estético predominante. (LEITE JUNIOR, p. 34, 2000)



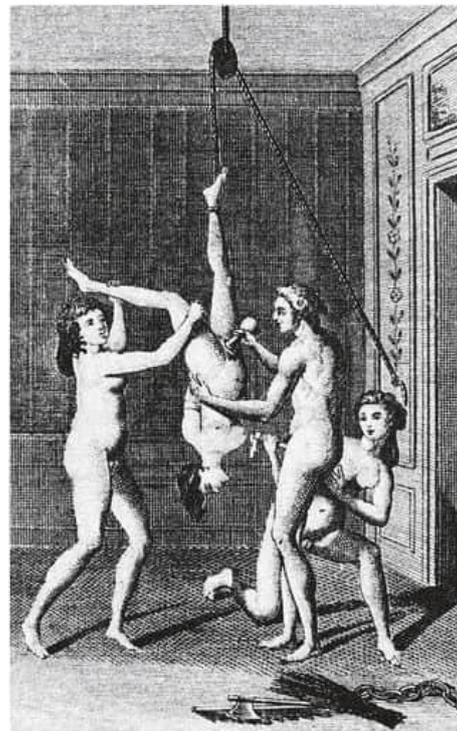
10



11



12



13

Figura 20 – Algumas das imagens do livro “Marquis De Sade: 100 Erotic Illustrations” (2018), que ilustraram as histórias do escritor

Através do corpo, essas culturas undergrounds irão se projetar artisticamente, e concordo com o Jorge Leite Jr que, de algum modo, esses gestos são atualizações de uma “estética da existência” (FOUCAULT, 1988). É bom lembrar, inclusive, que muitos grupos sadomasoquistas não se interessam por papéis de gênero e se reconhecem para além da bissexualidade, uma vez seus objetos de desejo passam a pertencer a uma anatomia do corpo mais subjetiva: “À medida que a anatomia deixa de ser destino, a identidade sexual cada vez mais torna-se uma questão de estilo de vida” (GIDDENS, P. 217, 1992 *apud* LEITE JR, p. 36, 2000).

HANKIES	WORN ON LEFT	COLOR	WORN ON RIGHT
	S&M Top	Black	S&M Bottom
	Fist Fucker	Red	Fist Fuckee
	Pisses	Yellow	Gets Pissed On
	Fucker	Navy	Fuckee
	Wants Head	Lt. Blue	Gives Head
	Vanilla	White	Vanilla
	Anything Anytime	Orange	Nothing Now
	Hustler	Green	John
	Dildo Fucker	Pink	Dildo Fuckee
	Piercer	Purple	Gets Pierced
	Ties 'em Up	Gray	Gets Tied Up
	CBT Top	Teal	CBT Bottom

Figura 21 - O código dos lenços como indicativo de preferências sexuais.

O código do lenço (ou código das bandanas), difundido nos anos 1970, era uma maneira de essas culturas indicarem suas preferências sexuais. Os lenços eram pendurados no bolso traseiro da calça: lado esquerdo para quem é *top* (ativo) e lado direito para quem é *bottom* (passivo). Acredita-se que a prática dos lenços seja uma atualização de um código que já existia a partir da escolha de pendurar as chaves nas calças.

O código dos lenços teria se disseminado sobretudo após uma brincadeira de um jornalista do *Village Voice*, que sugeriu aos gays que trocassem as chaves por lenços, de modo a indicar não somente se são ativas ou passivas, mas suas preferências sexuais<sup>35</sup>. Em 1977 o fotógrafo Hal Fischer publicou um livro intitulado “*Gay Semiotics*” (“Semiótica Gay”), com fotos tiradas em São Francisco, em que classifica de maneira fria e enciclopédica cada “tipo” de homossexualidade – não que esses sinais fossem tão

<sup>35</sup> Disponível em: <http://ladobi.com.br/2015/01/codigo-lenco-semiotica-gay/>

deliberadamente pensados, mas de alguma forma funcionavam, como uma espécie de identificação de “tribo”.

E é na cultura punk que o *queer* e o S&M se interseccionam com muita fluidez. Isto porque o espírito punk possui, sim, sua estética musical, política e filosófica, mas não menos importante é seu gesto disruptivo e agressivo na moda. Nos anos 1980, com influência da terceira onda feminista e do movimento LGBTQ+, surge o movimento *queercore*, sobretudo em San Francisco, Toronto, Chicago e Los Angeles, como uma subcultura do punk. Com influência do anarquismo em sua filosofia e política, e mistura de gêneros musicais como hardcore punk, electropunk, indie rock, power pop, no wave, noise, experimental, industrial (bandas como Nervous Gender, Team Dresch, and Pansy Division passavam a disputar espaço em um cenário dominado por uma cultura heterossexual dominante).

Nas artes visuais, a cultura de zines foi amplamente disseminada a partir de dois artistas auto-didatas G.B. Jones and Bruce LaBruce que produziam as zines J.D.s, que tiveram oito edições, publicadas entre 1985 a 1991. As zines incorporavam elementos pornográficos em resposta a uma onda conservadora e moralista anti-pornografia, que mesclavam colagens com as ilustrações “Tom Girls” (uma versão do trabalho homoerótico de Tom of Finland), de G. B. Jones. Sobre o momento da feitura das zines J.D.s, LaBruce diz:

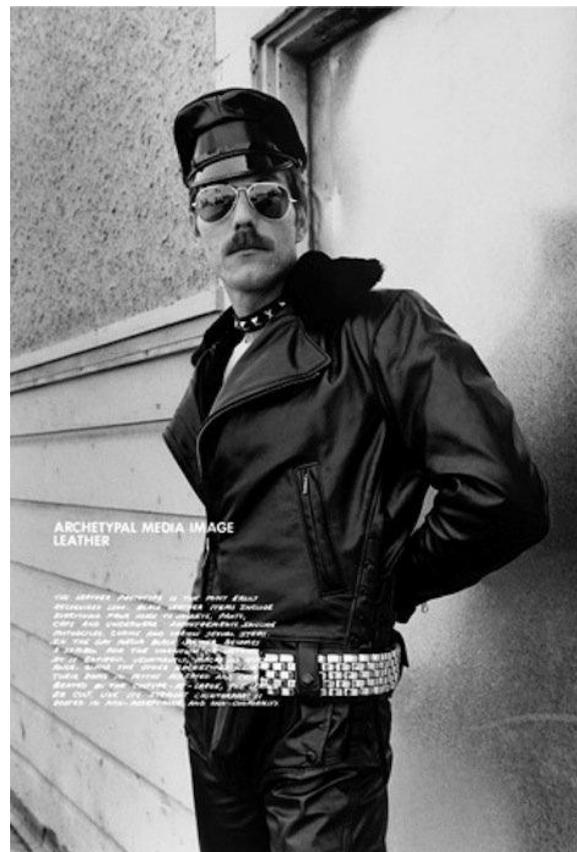
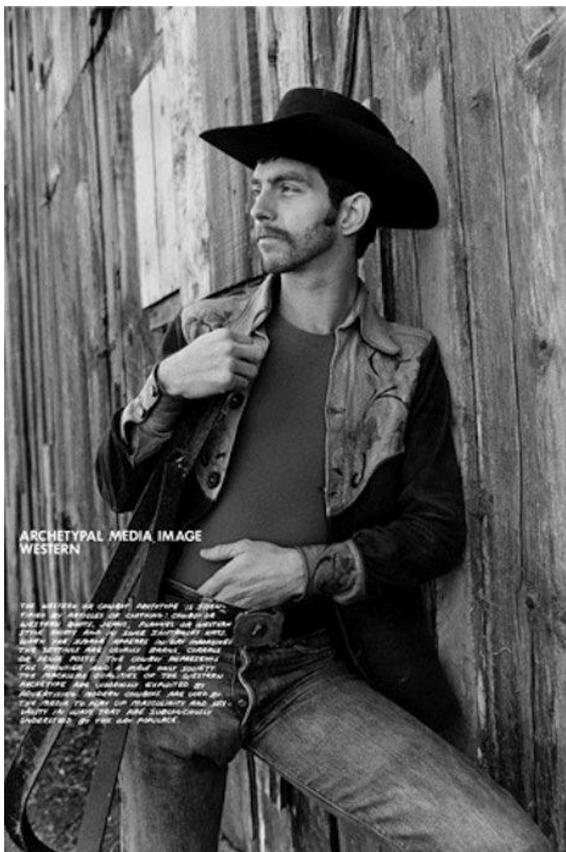
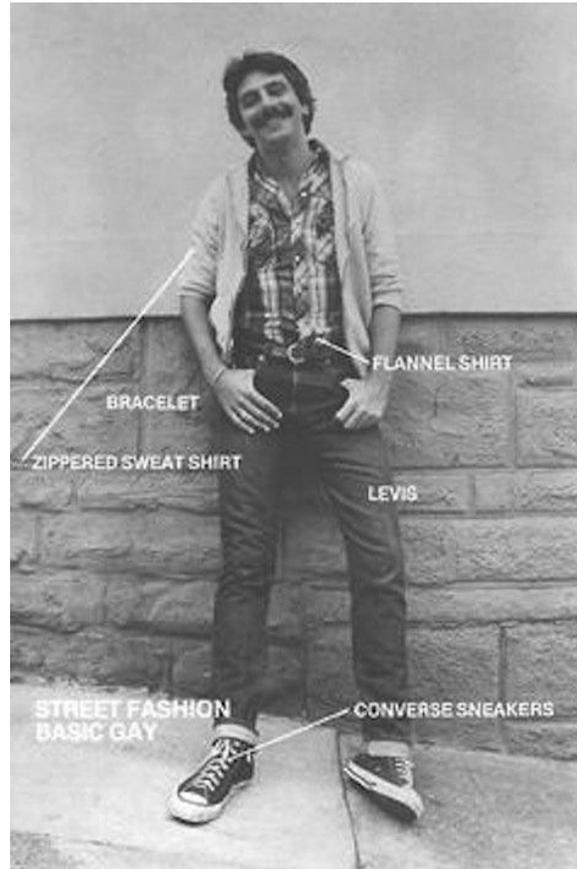
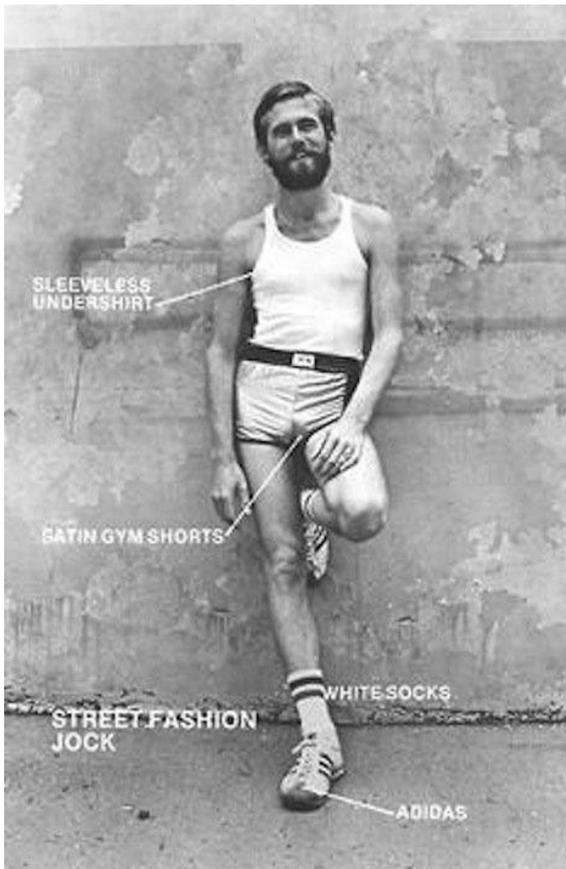


Figura 22 – Fotografias do livro “Gay Sertões”, de Hal Fischer, com classificações frias e enciclopédicas sobre tipos “urbanos” e “midiáticos”

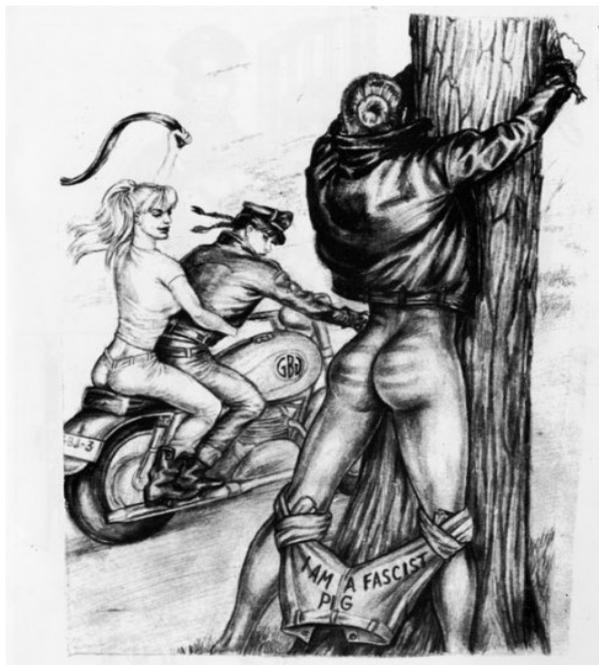
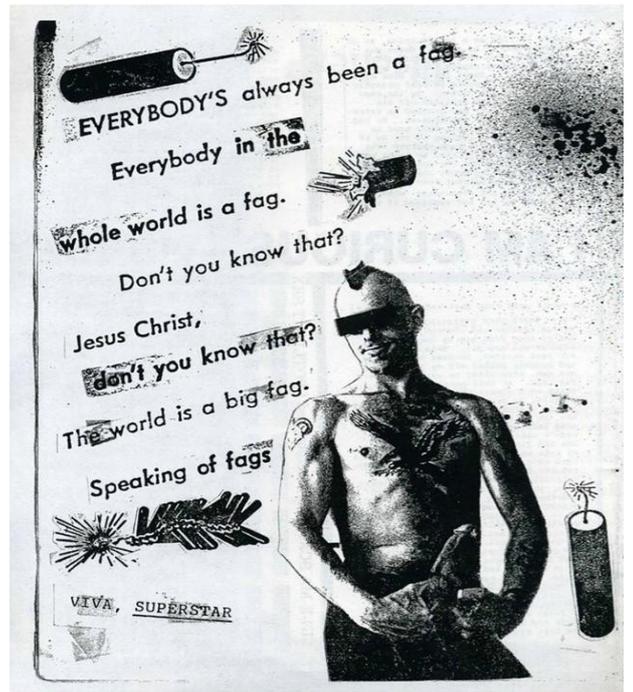
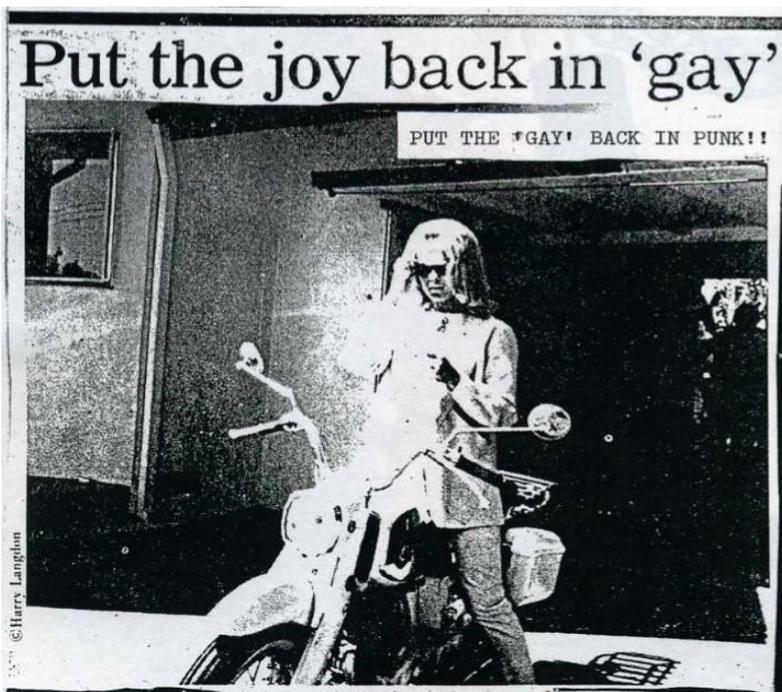


Figura 23 – Imagens que ilustravam as zines J.D.s, de G. B. Jones e Bruce LaBruce, que representam o movimento queercore

A normatização gay já estava começando naquela época, acelerada pela crise da AIDS, então o movimento gay já estava se distanciando e se desassociando de seus elementos mais indisciplinados, extremistas e anti-establishment – bichas que não se encaixavam no patriarcado branco burguês gay. (...) Naquele momento, o punk, com o advento do hardcore, do mosh pit e do aggro, havia se tornado – pelo menos no Canadá e nos Estados Unidos – machista, sexista e homofóbico.<sup>36</sup>

36

Disponível

<https://www.dazeddigital.com/music/article/32097/1/revisiting-the-seminal-queercore-movement>

em:



*Figura 24 - Fim da primeira cena, na qual a personagem, inicialmente despida, agora se monta como parte fundamental do jogo erótico*



*Figura 25 - O anel de caveira como uma das referências da estética do cineasta Keneth Anger, conhecido pelo seu estilo agressivo, maldito e, também, erótico*

#### 5.4 – Vestindo e despindo-se, dos pés à cabeça: a individuação da personagem

A realidade do meu corpo é apenas uma ilusão? Se esse é o caso, a ilusão é essencial. Já que sem ela, meu corpo não seria mais a fonte dos prazeres que experimento (PIERRE-JEUDY, 2002)

*Shiny, shiny, shiny boots of leather / Whiplash girlchild in the dark / Comes in bells, your servant, don't forsake him / Strike dear mistress and cure his heart (...) I am tired, I am wear/ I could sleep for a thousand years / A thousand dreams that would awake me* (VELVET UNDERGROUND, 1967)

No instante seguinte Alice atravessara o espelho e saltara lepidamente na sala da Casa de Espelhos. A primeira coisa que fez foi verificar se havia fogo na lareira, e ficou muito satisfeita ao constatar que havia um fogo de verdade, crepitando tão alegremente quanto o que deixara para trás. "Assim vou ficar tão aquecida aqui quanto estava lá na sala", pensou; "ou mais aquecida, porque aqui não vai haver ninguém mandando que eu me afaste do fogo. Oh, como vai ser engraçado quando me virem aqui, através do espelho, e não puderem me alcançar!" (CARROL, 1900)

O filme “Vênus de Nyke” (André Antônio, 2021) começa com a personagem no espelho. Está diante de um corpo enquanto objeto, mas não qualquer objeto: seu contorno. Seu suposto ego, a base incompreensível sob máscaras. Veste-se, orna-se. Passa a fazer deste objeto que vê – os de carne e os têxteis, de cadarço – um objeto estético e de desejo. Em seu computador, o filme “*Scorpio Rising*” (Keneth Anger, 1963) está passando, durante a cena em que uma personagem do filme de Anger orna-se com seus acessórios de couro sadomasoquistas.

O filme de Anger, que aparece logo de início após o momento especular da protagonista, de fato, reflete a influência do cineasta norte-americano neste filme, que também brinca com esse estilo quase documental de retratar uma determinada cultura. Todas as referências teóricas, mas sobretudo visuais, do diretor pernambucano estão ali, de alguma forma. O estilo do cineasta e fotógrafo canadense Bruce La Bruce também está ali, “Vênus de Nyke” é um filme que, assim como as produções de La Bruce e também Gustavo Vinagre, explora as ambivalências da sexualidade, põe o próprio diretor do filme a se pornificar. Em entrevista com os pesquisadores Baga de Bagaceira Campos e Hanna Claudia Rodrigues, La Bruce fala sobre o que move seus filmes e sobre a espiritualidade no fetiche:

Meus filmes são movidos tanto pelo desejo quanto pelo romantismo, e também pela crença de que energia criativa e sexual são uma única e mesma coisa. Um dos meus motivos recorrentes é a intersecção entre êxtase religioso e sexual. Eu

também acredito que todo fetiche sexual é uma expressão de reverência e devoção espiritual. (CAMPOS; RODRIGUES, p. 318, 2020)

De volta ao filme, a primeira cena em que a personagem sem-nome (vou chamá-la assim para não correr o risco de tratá-la como “o paciente”, sobretudo quando ela não está no *setting* terapêutico), vivida por André Antônio, aparece quase sem roupas para então se vestir assistindo ao filme é, de certa forma, uma alegoria do uso do mesmo experimentalismo de “*Scorpio Rising*” para documentar uma certa cena *underground*. A montagem sugere qual a forma filmica que procura. Num *frame*, a personagem veste-se com suas calças da Adidas, no seguinte seu *notebook* exibe um personagem BDSM vestindo-se com seus jeans e acessórios de couro (figura 26).

A forma filmica possui um sistema geral de relações entres os elementos filmicos – o estilo de uma fotografia sugere uma atmosfera, a dinâmica da montagem sugere ritmo e assim por diante. No entanto, como dizem os teóricos de cinema David Bordwell e Kristin Thompson (1979), é o elemento sensorial que conduz ao objetivo da narrativa – aspecto que muitas vezes é deixado de lado muitas vezes por quem assiste ao tentar “entender” o filme em vez de “sentir”. E é a partir de uma relação háptica do filme com a pessoa espectadora, que “Vênus de Nyke” já assume de antemão em sua primeira cena, ao intercalar a montagem dos frames da personagem sem-nome vestindo-se com os frames da personagem de “*Scorpio Rising*” também se montando.

No filme original de Keneth Anger, essa personagem é apresentada, de baixo para cima, lentamente, ao som de “*Blue Velvet*”, a clássica música de Bobby Vinton, que é o *leitmotiv* do filme homônimo de David Lynch (1987). “Vênus de Nyke” segue o mesmo ritmo de observar sua protagonista de maneira lenta, tal como a composição de Bobby Vinton.

Para Lynch, o veludo azul é “uma canção e uma textura”, que conduz a uma cadência lenta na performance de Isabella Rosselini cantando a música de Vinton para sugerir um erotismo mais romântico. De outro lado, também erótico, a cadência lenta da câmera nas cenas de “*Scorpio Rising*” e “Vênus de Nyke” suscitam um prazer visual, *voyeurista*, à pessoa espectadora. E se ficamos “mais comovidos com a representação que o filme nos oferece dos acontecimentos do que pelos próprios acontecimentos” (MARTIN, p. 13, 2006) é porque é produzido uma “fotogenia”, que representa muito mais do que seu aparente significado objetivo – isto é, o poder simbólico que trabalha no espectador uma sensação.



*Figura 26 - Momento em que a protagonista de "Vênus de Nyke" monta-se enquanto assiste "Scorpio Rising"*



*Figura 27 - No filme "Scorpio Rising", o veludo azul é substituído por um jeans. Também não era exatamente Isabella Rosselini quem vestia o traje azul*

Por outro lado, esta cadência lenta presente no andamento da câmera de “Vênus de Nyke” contrasta com a escolha da trilha sonora do filme. Nesta cena da montagem de roupa, por exemplo, em vez da lentidão de “*Blue velvet*”, há batidas eletrônicas e enérgicas, que evocam uma certa fúria, em “*Pain*”, de Boy Harsher: o desejo *voyeur* ainda é sugerido, o gozo ainda é desejado, mas desta vez através de um ritmo dissonante, tão rápido quanto é a fúria e a dor: *pain breaks the rhythm*. Diante do espelho, nossa personagem sem-nome, termina seu ritual de se montar, calçando meias e tênis da Nyke. Ela está pronta. Agora o filme pode iniciar.

Corte seco. A cena seguinte se inicia com um close-up de uma mulher, que logo descobrimos ser a analista da personagem sem nome. Em setting terapêutico, a câmera filma em close-up seus rostos, de modo que não conseguimos ver suas peças de roupa e sequer o cenário, como quem tem poucas pistas acerca dessas personagens. A introdução da fantasia masoquista do protagonista se inicia após sua terapeuta perguntar como ele se sentia. A inserção dos relatos da personagem sem-nome lembra “O manual do pedólatra amador” (1986), de Glauco Mattoso, em que o poeta disserta sobre a podolatria, mas relatando também suas próprias experiências:

No ginásio fiz novas amizades. Caras mais ligados no fato de eu ser um CDF que no meu lanche ou nas figurinhas. Afinidades intelectuais, né? Sabiam que, estudando comigo, um pouco do meu gênio os contagiaria. Como por osmose. Eles, interessados na minha cabeça. Eu, em seus pés. (MATTOSO, p. 28, 1986)

“Um deles veio e sentou do meu lado. Só que eu já sabia o motivo: ia ter uma atividade, valendo nota, em dupla, e ele tava quase reprovado. Óbvio que eu fiz a atividade toda sozinho, né. Eu era o melhor aluno da sala. Só que eu quis caprichar nessa atividade, como se fosse um presente meu pra ele. De repente, eu começo a sentir um cheiro, que me trouxe uma sensação de plenitude, como se de repente, tudo fizesse sentido. Procurei, e aí eu vi: ele tinha tirado um tênis pra deixar um pé respirar. A meia tava molhada. Quando ele percebeu que eu tava olhando, ele disse assim pra mim: tá fedendo, né? Aí eu menti: não, tá não.”

Do mesmo modo que existe no livro de Mattoso uma estrutura narrativa que mescla fragmentos de pesquisas históricas e literárias da podolatria com relatos autobiográficos do autor, “Vênus de Nyke” também carrega uma relação entre a cabeça (a terapeuta) e o pé (o masoquista). Sobre esse aspecto, o diretor pontua que:

O filme se estrutura principalmente a partir desses dois personagens, né, que é esse paciente, que tá completamente obcecado por esses fetiches, por esse universo fetichista, que ele mergulha, que ele pratica. E a psicóloga, que tem um

distanciamento com relação a isso. (...) Ela olha aquilo através da pesquisa, né. Ela quer entender de onde vem aquele fetiche, se isso se relaciona com outras práticas. Ela tem essa pesquisa super cerebral, e ela tem também um distanciamento meio irônico com relação a esse personagem. **É quase como se ele fosse o quente e ela o frio.**<sup>37</sup> (BARBOSA, André Antônio, grifo meu, 2021)

Em seguida, ele argumenta o modo como usou essa dinâmica e justifica qual sua intenção ao mesclar esses dois contrastes<sup>38</sup>:

E eu quis brincar com essa dialética, porque eu acho que se eu ficasse só de um lado, só do lado sensual, do fetiche, ia ser mais um filme sobre essas práticas – tudo bem, massa... mas acho que a questão que me interessou explorar no filme foi assim: **será que quando você mergulha muito nessas práticas, quando você fica meio viciado nelas e você se engaja nelas a ponto de esquecer até a vida... isso é tudo?** Isso é legal, saudável, é bom? Então, no filme, eu queria não estar só de um lado, eu queria estar o tempo todo de um lado para outro. Do lado da sensualidade, porque, sim, eu quis fazer um filme tesudo, quente e sensual. Mas, ao mesmo tempo, eu não quis ficar só nisso, eu quis (...) trazer esse aspecto mais tátil, mais sensorial mesmo pra uma reflexão mais cerebral. (*ibid*, grifo meu, 2021)

“Vênus de Nyke” não segue exatamente um percurso clássico narrativo. A força motriz da narrativa se dá pela relação dessas duas personagens, que representam dois pólos opostos, quente e frio, pé e cabeça. Ou, como no caminho nietzschiano, dionisíaco e apolíneo. Para demonstrar isso, o filme (assim como suas referências) caminha na esteira do que o cineasta Carlos Reichenbach chama de “cinema extremo”, com o advento da banalização do erotismo nos anos 1980 e que, para Reichenbach, essas obras “atestam o truísmo de que toda obra de arte deve estimular o intelecto, a sensibilidade, a emoção – e a libido” (GERACE, p. 210, 2015).

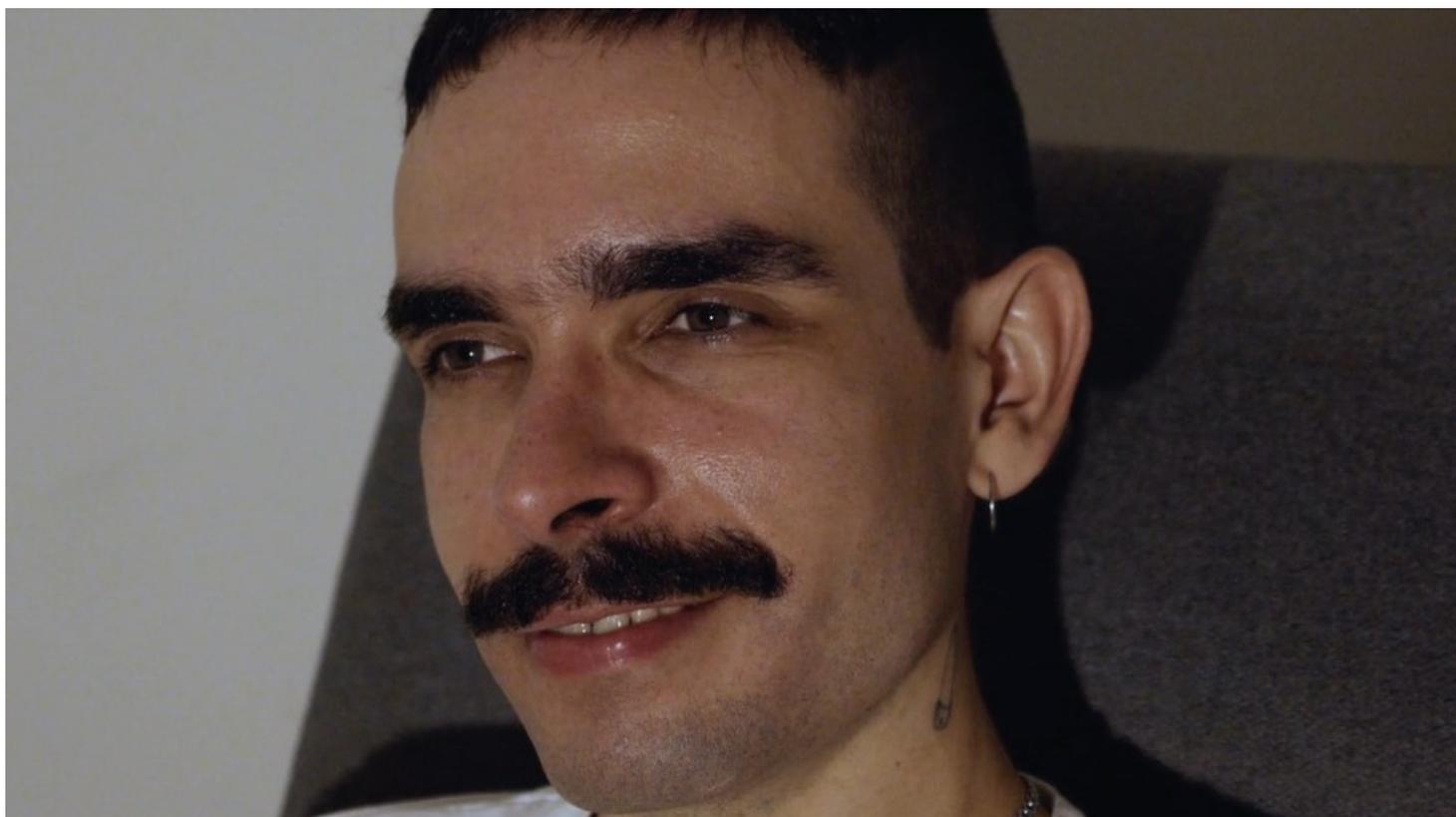
---

<sup>37</sup> Entrevista ao Festival Mix Brasil 2021, disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=x\\_QF4RL5zB8](https://www.youtube.com/watch?v=x_QF4RL5zB8). O trecho está presente a partir dos 4min4s. Último acesso em: 04/02/23.

<sup>38</sup> Em relação a esse jogo dialético entre o quente e o frio, não é a primeira vez que o diretor se utiliza para amarrar a unidade estilística de seus filmes. Os contrastes estão presentes desde sua primeira produção com o coletivo Surto e Deslumbramento, “Mama” (2012), como afirma em entrevista ao jornalista Lufe Steffen, para o livro “O cinema que ousa dizer seu nome” (2016). Sobre as referências estéticas do primeiro curta do coletivo, André menciona: “Creio que em cada imagem de ‘Mama’ há essa polarização (que ora pende para um lado, ora para outro) entre o melancólico e o cômico, a fruição do tempo “real” e a paródia camp artificial” (*ibid*, p. 266, 2016).



*Figura 28 - A analista, também vivida por André Antônio, que representa o aspecto frio do filme*



*Figura 29 - O analisado, que simboliza o aspecto quente do filme, da fantasia.*

Partindo do questionamento do diretor de Vênus de Nyke (“será que quando você fica meio viciado nelas [nas práticas fetichistas] e você se engaja nelas a ponto de esquecer até a vida... isso é tudo?”) começo, portanto, pressupondo que se a personagem masoquista se pôs na análise é porque há uma angústia ali.

Penso nessa personagem, representada pelo pé, como uma representação do deus Dioniso, deus da libido. Do outro lado temos a analista, a cabeça, representada pelo deus Apolo, deus da arte, mas sobretudo o deus sol, o deus da divina distância e a luz da *verdade*. Se, por um lado, talvez não seja tudo virar um refém dos próprios desejos, por outro lado, é possível chegar a uma espécie de *verdade de si* (que, no entanto, não é essencialista) sem a libido?

Ao criticar o racionalismo de seu tempo, Nietzsche apresenta os polos entre os deuses Apolo e Dioniso na obra “O nascimento da tragédia” (NIETZSCHE, 1992) para abordar os contrastes como “constituintes da existência, e como possibilidade de autossuperação e realização do ‘si-mesmo’” (TACONELI; DOURADO; 2015), que irá se concretizar posteriormente no conceito de *Übermensch*, ou super-homem, pela personagem Zarathustra, em “Assim falou Zarathustra” (NIETZSCHE, 2000). De tal forma, Nietzsche reivindicava o estatuto do corpo à filosofia, pondo o artista mais próximo da metafísica existencial do que os filósofos de seu tempo, presos em sua individualidade racional (TACONELI; DOURADO, 2015). Para os pesquisadores Aline Taconeli e Wesley Dourado, há uma relação entre o uso de contrastes de Apolo e Dioniso por Nietzsche com o conceito de individuação de Jung – e é deste pão, que dou graças à partilha, que irei comer.

Faço minha leitura a contrapelo, porém, a partir do “ele sabia que eu não era qualquer frango”. Ainda na entrevista ao jornalista Lufê Steffen, Fábio Ramalho, um dos integrantes do coletivo Surto e Deslumbramento (o qual André Antônio participa), tem uma fala que gosto nesse sentido, quando diz que “se assumir” é uma parte pequena da coisa, uma vez que:

Se é verdade que “assumir” significa “dizer que é”, isso que a gente “é” está, no fim das contas, aberto à invenção. Eu me interessou pouco pela questão do *nurture* ou *nature*, ou seja, se é verdade que a gente nasce ou se, pelo contrário, vira gay. Sem querer separar demais as duas coisas, eu diria que, **depois de resolver na cabeça a orientação sexual, resta a estética. E experimentar múltiplas formas de ser bicha é trabalho de toda uma vida.** (RAMALHO apud STEFFEN, p. 280, 2016, grifo meu)

Ainda que me seja interessante usar as figuras apolíneas e dionisíacas como representação das personagens do filme, prefiro dizer que esse processo de individuação em busca de harmonia com o *si-mesmo* tem mais a ver com um contínuo devir-frango do que com um super-homem.

Dada essas circunstâncias, voltemos ao filme. Ainda nessa cena da análise, o personagem sem-nome diz que, após sentir o cheiro da meia molhada, percebeu que “a porta do paraíso tava ali, ao meu alcance, do meu lado. Era eu que não tinha coragem de atravessar” – como toda pessoa sexodissidente que, revelada a sua fantasia, sente que lhe é revelado *também* caminhos outros para suas singularidades, através da percepção daquilo que lhe é, aos seus olhos, *belo*.

Utilizado como um recurso do improvisado (pois é um filme feito no contexto da pandemia, num período ainda sem vacina), o fato de haver somente um ator interpretando todas as personagens, que são pólos contrastantes (quentes e frios, exibicionista e espectador, masoquista e sádico), acrescenta outras camadas de sentido ao filme. De tal modo, penso que todas as personagens estão experienciando um sentido *relacional* de *si* – elas não o são sem seu pólo oposto: “individuação significa tornar-se um ser único, na medida em que por ‘individualidade’ entendemos nossa singularidade mais íntima, última e incomparável, significando também que nos tornamos o nosso próprio si-mesmo” (JUNG, p. 66, 1987 apud TACONELI; DOURADO, p. 62, 2015)

A cena seguinte é a primeira que vemos a protagonista observar outros pés descalços. O mesmo ator é, portanto, duas personagens: a que exhibe seus pés e a que os deseja. Ao mesmo tempo que ouvimos o funk “Masoquista”, de MC Reino, também é possível escutar barulhos de pingos d’água, de modo a evocar duas ideias que constroem subjetivamente o imaginário pornográfico dessa personagem: uma mais objetiva (o desejo masoquista) e a segunda mais sensorial (o barulho dos banheiros, que remete ao ambiente de vestiários, colegiais, locais onde as roupas esportivas normalmente vinham acompanhadas de suor e feromônios).

Embora a construção seja de um “imaginário” pornográfico, o que o filme pretende evocar na pessoa espectadora, a partir desses elementos, é uma *sensibilidade* pornográfica. O que mais nos conecta à protagonista é que somos convidadas a, de algum modo, participar das mesmas experiências estéticas.

Há diversas cenas – que vou chama-las de “quentes”, por evocarem esse aspecto mais explicitamente relacional com a pessoa espectadora, bem como uma sensibilidade pornográfica mais latente – que têm seus paralelos ao decorrer do filme. Me atenho, no entanto a duas: esta primeira, já mencionada, (cena A, figuras 30 e 31) se relaciona com outra no meio do filme (cena B, figuras 32 e 33). Quando vi ambas as cenas, me pus a pensar na fala de Žižek (2006) acima, de que não transamos somente com o/s outro/s, mas há a necessidade de haver um elemento fantasmagórico (nossa pornotopia) que nos permita nos envolvermos na sexualidade. Esta cena que, ao meu ver, é o número sexual mais explícito do filme (seu clímax, portanto), é o momento em que o masoquista, enfim, recebe um pé – como um presente – em seu rosto para que possa lambê-lo como quiser.

O uso do poppers (droga estimulante que, entre outros fatores, aumenta a libido, causa relaxamento muscular e euforia) no início da cena demonstra como aquele momento é *dele* – e ele pretende aproveitar cada segundo e sujeira da sola. O momento é tão dele que se percebe, no frame seguinte, que a pessoa com quem transa tem seu mesmo rosto. Na cena A, ele está fascinado por alguém que, embora saibamos se tratar do mesmo ator, não vemos seu rosto (figura 30).

E é somente na cena B que o filme assume esse artifício do mesmo rosto, que permite a interpretação de que ele está tão imerso no seu próprio fetiche que, de alguma forma, é como se somente estivesse transando com sua estrutura fantasmática e, por extensão, com si mesmo. Embora essa interpretação seja possível, gosto de pensar nas outras margens interpretativas que o filme permite a partir da angulação da câmera.

Ao escolher o ângulo POV (*point of view*), vide figura 32, o pé, que pouco se move, remonta a um recurso comum usado nos vídeos pornográficos, como nos casos de sexo oral no pênis, em que o enquadramento da câmera normalmente é de cima para baixo (*plongée* ou “mergulho”), o que sugere a ideia de que quem está recebendo sexo oral é quem realmente detém poder. Quando quem recebe está deitado, porém, é comum que o ângulo seja apenas reto.



*Figura 30 – Um homem sem rosto, de sandália Nyke, massageia seu pé, colocado ao centro da foto, como principal o objeto de desejo (cena A)*



*Figura 31 – Após cheirar intensamente o objeto de seu desejo, um tênis Nyke usado e esquecido no banheiro, a protagonista se deleita naquilo que chama de paraíso (cena A)*



*Figura 32 - Colocados em risco, os pés são lambidos pelo masoquista, em contra-plongée (Cena B)*



*Figura 33 - Neste frame, percebe-se que o rosto do sádico é o mesmo do masoquista, como num jogo de alternância entre os papéis (Cena B)*

No caso desta cena, essa escolha do *plongée* (ou do ângulo reto, já que que aquele que recebe está deitado) poderia ser utilizada, mas recorreu-se ao contrário: o contra-mergulho ou *contra-plongée*. Então, sim, se o filme é sobre o masoquista, ele pode ser humilhado à vontade, porém, esteticamente falando, a pessoa espectadora consegue acompanhar que tudo se trata de uma vontade obsessiva dele, de uma vontade de experienciar as diversas formas de saber-prazer. Além de, claro, ser um bom ângulo para exibir os pés em riste.

E mais: o uso do POV também sugere que, sim, ao nos depararmos com o mesmo rosto no lugar do sádico que tem seu pé chupado (figura 33) demonstra três coisas. Primeiramente, que ele está transando com seu próprio fetiche. Em segundo, ele consegue oscilar entre os dois pólos: o masoquista e o sádico. Para Freud (1905) e a psicanálise, o “sadismo” e o “masoquismo” são identificados como duas faces da pulsão de morte e quando “esta tendência à destruição se une à libido e volta-se para um objeto externo, surge o sadismo. Quando esta permanece no sujeito, sem um alvo exterior, manifesta-se o masoquismo” (LEITE JUNIOR, p. 9, 2000)

De tal modo, surge o conceito de sadomasoquismo: “O sádico é sempre e ao mesmo tempo um masoquista” (FREUD, 1905, *apud* LEITE JR., 2000). E, por último, por fim, mais uma possibilidade: o pé de quem ele está lambendo pode ser também, quem diria, da pessoa espectadora.

É possível pensar que há uma *queerização* da pornogramática ao utilizá-la (através do POV) e, ao mesmo tempo, subverter (através do *contraplongée*) a estética hegêmica presente nela, na qual a ideia de poder pertence ao sujeito “ativo”. Também não me parece ser o único aceno à pornogramática: há, em determinada cena de exibicionismo da protagonista, em que o ator quebra a quarta-parede, evidenciando o desejo do sujeito espectador em cena.

Também vejo esse pé sem corpo (que se estende no corpo espectador) como uma espécie de dildo prostético como propõe Preciado no Manifesto Contrassexual. Se Butler fala de poder através da resignificação do falo ao propor o conceito de “falo lésbico” – isto é, subverter a posição privilegiada que Lacan o coloca e criar uma desconexão entre falo e pênis, uma vez que “se o falo não é mais do que um **símbolo**, então ele pode simbolizar igualmente qualquer outra parte do corpo (...) de fato, ninguém “tem” o falo, uma vez que ele é símbolo” (SALIH, 2013, p. 120, grifo meu),

Preciado é muito mais materialista e elabora maneiras outras de se relacionar para além da normas hegemônicas, representada na materialidade do dildo.

Mas, cedendo às exigências da linguagem psicanalítica, Butler omite o termo “dildo” ao ponto de atribuir ao falo algumas características que associaríamos, sem sombra de dúvida, aos brinquedos sexuais: “plasticidade, transferibilidade e expropriabilidade”<sup>39</sup>. A capacidade de deslocamento do falo, diz Butler, “sua capacidade de simbolizar outras partes do corpo, ou então com outros objetos que se parecem com o corpo, abre o caminho para o falo lésbico”<sup>40</sup>. Mas de que “falo lésbico” se trata? Difícil saber, já que Butler omite qualquer referência a práticas concretas. (PRECIADO, p. 31, 2017)

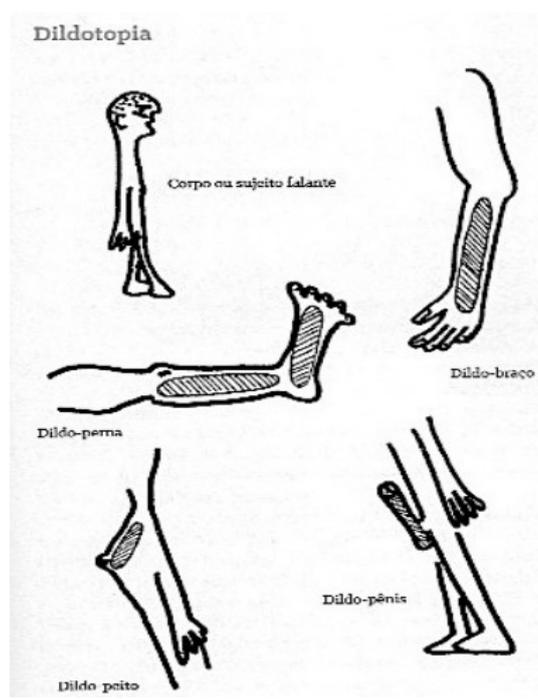


Figura 34 - ilustrações do Manifesto Contrassexua

Mais adiante, ainda sobre a subversão de Butler dentro dos mesmos códigos psicanalíticos, o autor arremata:

Todos esses jogos teóricos, que demonstram que existe uma diferença entre o falo e o pênis que o sexo lésbico pode superar, reterritorializar e subverter, omitem a primeira análise que se impõe: a do dildo como tecnologia sexual que ocupa um lugar estratégico entre as tecnologias de repressão da masturbação e as tecnologias de produção de prazer. **O dildo não é o falo e não representa o falo porque o falo, digamos de uma vez por todas, não existe. O falo não é senão uma hipóstase do pênis.** (*ibid*, p. 32, 2017, grifo meu)

<sup>39</sup> A frase aspeada, usada por Preciado, é de autoria de Ira Livingston

<sup>40</sup> BUTLER, 1996, p. 158, *apud* PRECIADO, p. 77, 2017

Tanto Butler quanto Preciado propõem a fabricação de corpos sexuais para além dos genitais, porém, enquanto Butler propõe a paródia, Preciado propõe que todo sexo é, a esta altura do campeonato, tecnológico, cuja materialidade é conceituada através do dildo. E como a sexualidade S&M também subverte o sistema sexo/gênero, entendo esse pé-dildo como uma extensão do corpo espectador. Como um mestre sadomasoquista, que cuidadosamente incita as práticas no corpo aprendiz que o assiste, que passivamente é colocado no lugar daquele que recebe as lambidas nos pés.

A cena anterior a esta é protagonizada pela terapeuta que, embora esteja fora do *setting* terapêutico, aparece somente para figurar as pesquisas obsessivas sobre a podolatria sadomasoquista. E também ela está obcecada: de tal modo, segue suas leituras e pesquisas até mesmo na cama, de lingerie, local de repouso e/ou prazer.

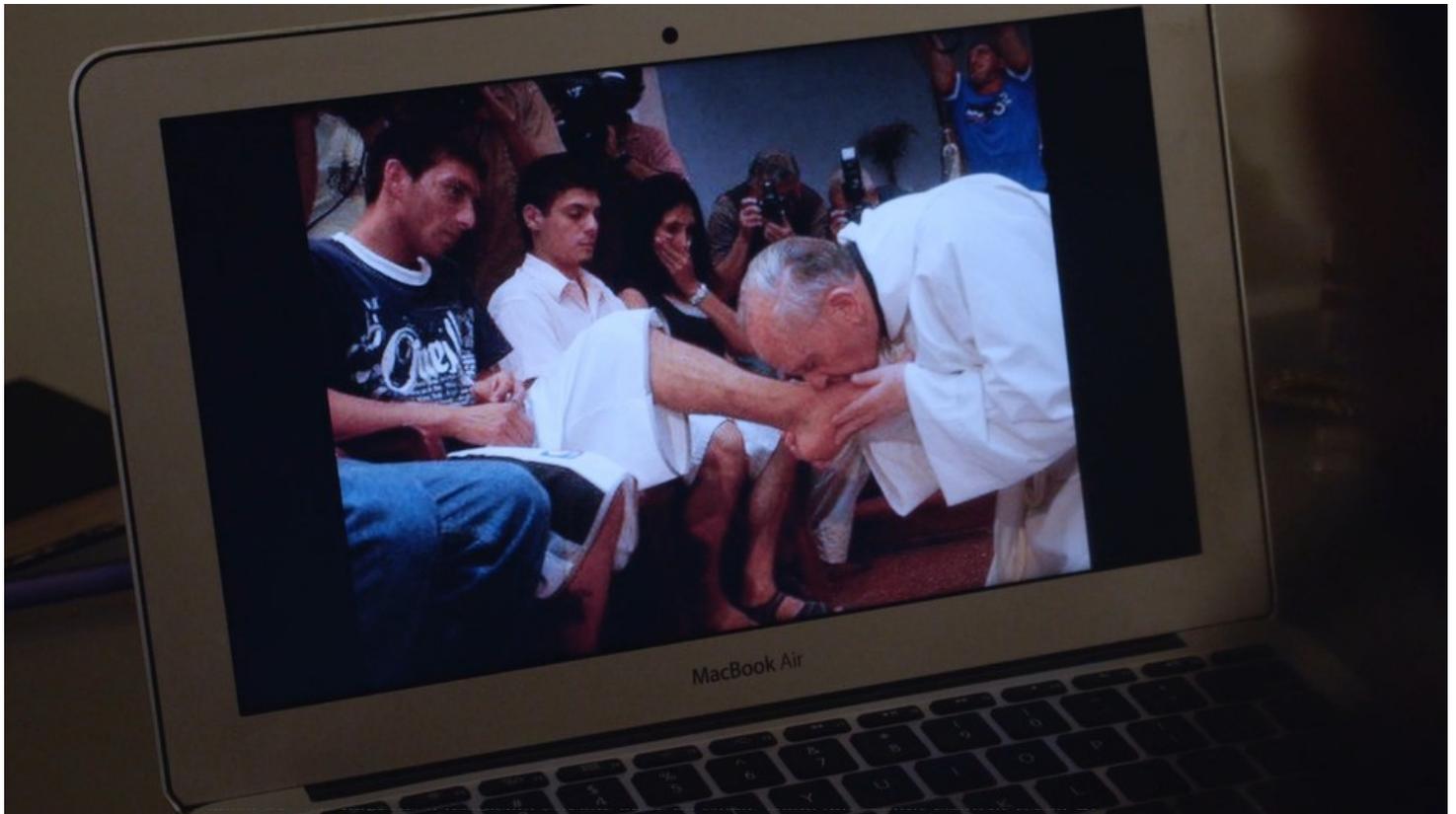
Ao telefone com uma amiga, ela relata estranhar como ele parece bem confortável com as “bizarrices sexuais” dele: “Eu mantenho meu diagnóstico. Quadro agudo de melancolia e fuga da realidade. Às vezes, ele chega tão longe nesse delírio que se imagina uma espécie de profeta. Como se fizesse parte de uma seita”. Gosto de relacionar duas cenas das pesquisas da terapeuta quando ela está em casa: a primeira (cena A, figuras 35 e 36), quando elabora mais teoricamente sobre o fetiche masoquista, com a segunda (cena B, figuras 37 e 38), quando passa a analisar relato do paciente masoquista com outros trechos lidos no computador – dos quais não fica claro se são de seu paciente ou de fóruns:

“É o casamento que sempre acontece com a cultura de rua da geração anterior, por isso há uma especificidade quanto às marcas compradas e como são usadas. Não importa o quão sexy alguém é. Uma escolha errada no calçado pode ser o que decide entre a pegação e a punheta solitária em casa. O aspecto visual é o que mais importa. Então, o estilo Adidas, que se baseia pesadamente na logomarca tem um apelo particular. Nyke é o favorito para calçados. É um sistema de sinalização. Nas décadas de 1970 e 1980 era o código do lenço, que ajudava na identificação de interesses similares. A ideia básica é: olhar e refinar. É preciso usar os tênis certos, tem que ser muito mais óbvio e exibido. Há um esforço coordenado que vai no *look*, pra se destacar da pessoa comum.” (cena A)

“Um cara que usa chinelo Kenner se torna extremamente sexy. Quando eu cruzo com um na rua, fico olhando os pés dele fixamente. Depois olho no olho, pra que ele saiba que nós temos as mesmas viagens. (...) Se os chinelos estiverem sujos e gastos, eu sinto meu pau latejar dentro da calça, eu sonho em me deitar debaixo daqueles pés para degusta-los. Muito putão [neste momento, a terapeuta ri e comenta consigo: ‘alok’]” (cena B)



*Figura 35 - após o dia no consultório, a terapeuta se debruça em pesquisas para entender a relação da moda com os fetiches relatados de seu paciente (cena A)*



*Figura 36 - As imagens dos rituais de lava-pés, realizados pelo papa, fazem parte do repertório visual dessa pesquisa (cena A)*



*Figura 37 - De lingerie, a terapeuta estende noite na cama, rindo dos relatos eróticos (cena B)*



*Figura 38 - Ensaios visuais sobre axilas, da revista Butt, que apresenta fotografias e entrevistas sobre a cultura e sexualidade alternativa gay e queer (cena B)*

Ao logo do filme, a pesquisa da terapeuta, que igualmente não sabemos o nome, passa por ensaios da Butt Magazine, rituais papais (“do próximo quis lavar os pés como sinal de igualdade [...] só por amor”<sup>41</sup>), “Manual do pedólatra amador” (MATTOSO, 1986), o fetichismo da mercadoria como distinção social em “Passagens” (BENJAMIN, 1927-1940). Essa pesquisa, vinda da terapeuta, se intensifica por volta do fim do filme, quando é apresentada a partir de devaneios vindos da personagem sem nome durante o setting terapêutico. A inserção de trechos de outros filmes, como, entre outros, “A hora da estrela” (Suzane Amaral, 1985), “Sebastiane” (Derek Jarman, Paul Humfress, 1976), L’Opera Mouffe (Agnès Varda, 1958) e “Un chant d’amour (Jean Genet, 1950), é contrastada com uma cultura visual da internet, de vídeos amadores sobre fetiches em *sneakers*<sup>42</sup> a páginas de instagram que referenciam isso de alguma forma.

Neste segundo momento, ambas as personagens aparecem, mas de modo ambíguo. A primeira, diante de seus pensamentos obsessivos fetichistas e a segunda diante do reflexo no espelho, que muda seu rosto a partir de diferentes usos da iluminação, como quem atravessou o espelho e estivesse diante de outras versões de si.

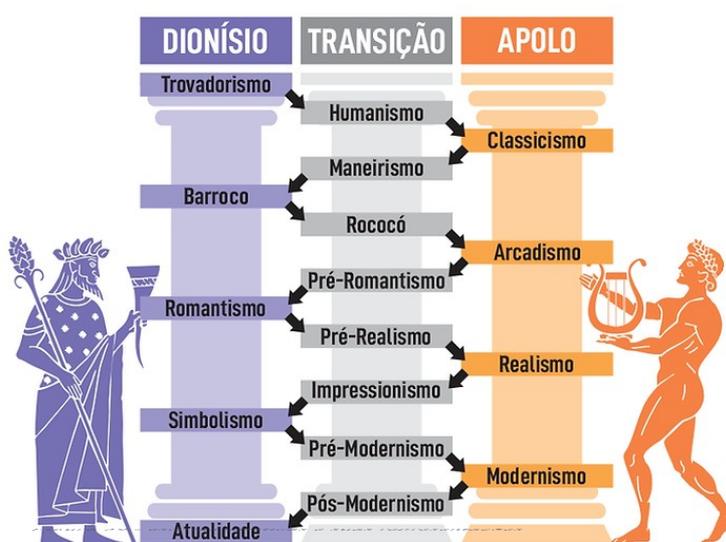


Figura 39 - escolas estéticas e suas representações

<sup>41</sup> Trecho do filme, extraído de uma canção gospel

<sup>42</sup> Como são chamados os tênis esportivos em inglês, uma vez que *tennis* na língua inglesa significa somente o esporte. Também conhecidos como “*sketchers*”, típicos do street style. Mas que, de acordo com o Urban Dictionary, também é uma gíria para “When something is shady, sketchy, questionable, creepy, unsafe or a little nerve-wracking.”. Disponível em: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Sketchers>

É também nessa cena que aparece uma meia calça arrastão sem o rosto de quem usa, podendo ser dela ou dele, bem como o cuspe em quadro rococó de Jean-Honoré Fragonard, “O balanço” (*“the swing”*) – há alegoria mais direta que essa sobre o encontro dos polos opostos? (figura 41).

O rococó aliás é uma escola estética que surge no histórico do Iluminismo, que ainda carrega traços do barroco (como o hedonismo e a ornamentação) sem, com isso, apresentar temas fortes e cores escuras. Ainda sobre “O balanço”, a encomenda original deveria trazer uma figura religiosa no lugar do marido, que fica à direita, que empurra a mulher até à esquerda, em direção ao amante. Além da atitude *voyeurista* do amante que observa seu lance com riso, a perda do sapato da mulher representa a perda de sua virgindade: é a elaboração do obsceno pondo-se *on/scene* através do ato de despir-se.

E, de fato, ambas as personagens vão mudando gradualmente ao decorrer do filme. O código está principalmente em suas vestimentas. Por um lado, ao fim do filme, o masoquista não aparece no *setting* com suas roupas esportivas, mas de camisa polo preta Fred Perry (ainda esportivo, mas com uma certa formalidade). Já a terapeuta, que está sempre formal em seu ambiente de trabalho e com sobancelhas finíssimas e arqueadas, aparece em seus momentos em casa com os pelos do peito à mostra e, lentamente, também é possível notar suas sobancelhas grossas, iguais a do seu paciente – incluindo o momento do espelho (figura 43).

Me parece que o processo de individuação se dá a partir do momento em que ambas as personagens sem nome se fundem e gradualmente mudam. O fim do filme abraça essa ambivalência na montagem de referências visuais se misturando como parte da personagem masoquista perdida em seus pensamentos durante a terapia.



*Figura 40 - o ato de cuspir para lubrificar os pés-dildo, que aqui simbolizam o aspecto mais dionísio do filme*



*Figura 41 - o uso do quadro "O balanço" representa um momento transição entre os polos quentes e frios, demonstrando certo erotismo irônico*

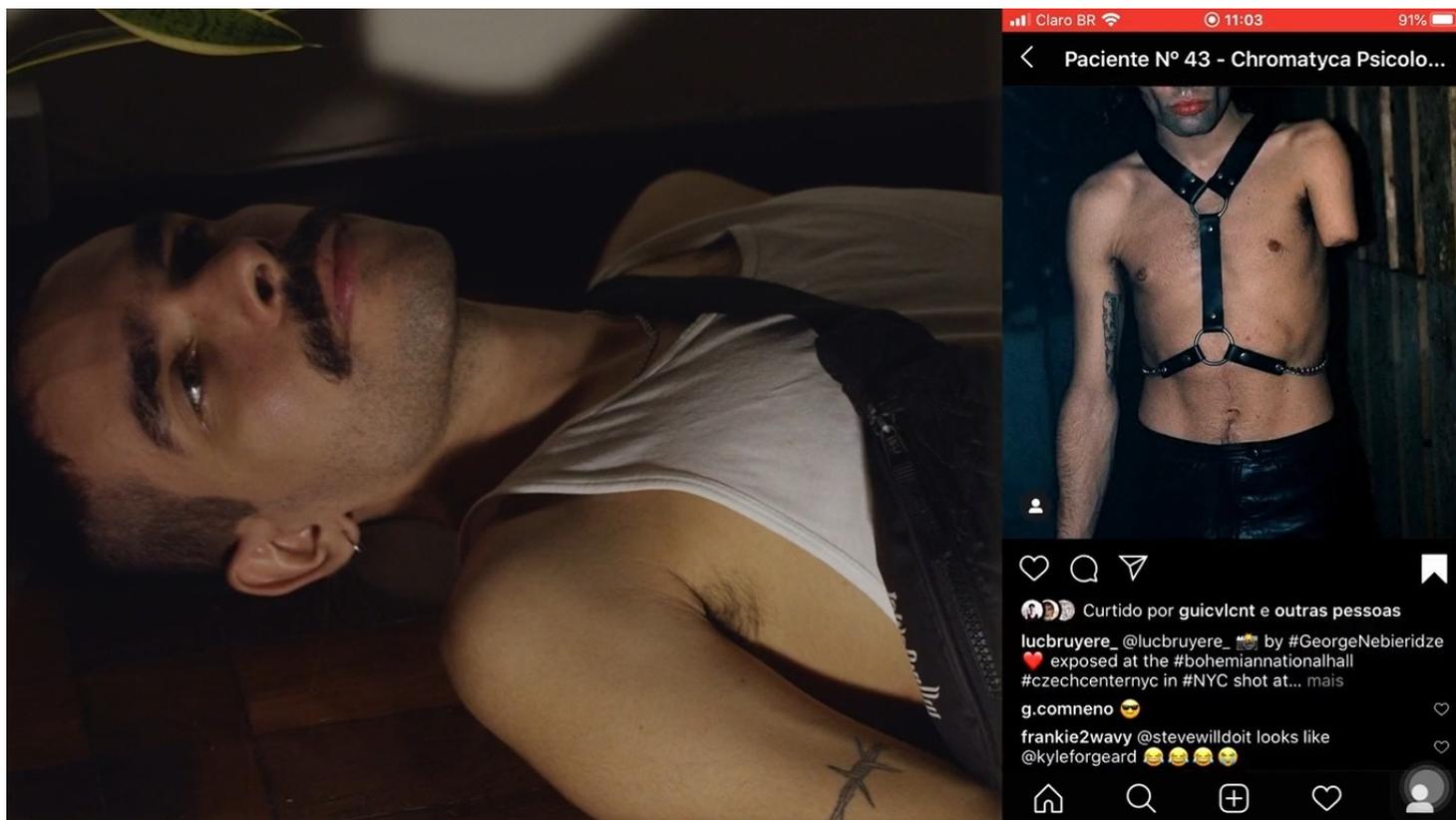


Figura 42 - Representações visuais relacionadas às fantasias da personagem são apresentadas através de trechos de filmes e prints da internet



Figura 43 - Sem as sobrancelhas finas e artificiais, de algum modo é retirado o aspecto frio e irônico desta personagem, que ganha outras camadas neste frame

Com toda a ambiguidade da camisa polo<sup>43</sup> (mais especificamente com um modelo Fred Perry, mais britânico, mais pós-punk), ele aparece ao fim de uma sessão dizendo sentir-se bem, feliz por ter “batido menos punheta” e por ter se dedicado mais às outras atividades. Adiante, ele diz:

“Eu lembro que quando eu cheguei aqui, da primeira vez, eu achava que a felicidade tava num lugar só: num cara perceber que eu desejo ele tão desesperadamente a ponto de realizar todos os caprichos dele. Mas graças à senhora, agora eu percebo que a felicidade também tá em outros lugares: ela tá aqui e agora”.

A terapeuta diz que não há o que agradecer e que o caminho havia sido trilhado por ele mesmo. Ao fim do filme, o personagem sem nome toma um longo e demorado banho, esfregando ao máximo suas axilas com sabonete. Bom lembrar: em outro momento, ao meio do filme, quando cheira seu sovaco, o protagonista lambe-o e então olha diretamente para o corpo espectador, como num gesto exibicionista de um ator pornográfico. Nesse momento, o cheiro que é evocado aqui é, tal como nas pinturas de Jean-Honoré Fragonard, é de um perfume.

Ao sair do banho, com flores nas orelhas, e cheirar sua axila (axila, não sovaco) é quase possível sentir a fragrância de um sabonete Phebo “odor de rosas”. E então ela não mais quebra a quarta parede, e segue sua narrativa sem precisar convocar o corpo espectador: todo seu drama fetichista é finalizado com um banho frio e irônico.

---

<sup>43</sup> Criadas para os jogadores do esporte polo, o estilo *sportwear* tornou-se parte do *street style* e foi sendo apropriada por diversas culturas. Enquanto o empresário e jogador de tênis René Lacoste popularizou seu uso nos anos 1950 nos Estados Unidos associando ao jogo de tênis, Fred Perry popularizava na Europa. Nos anos 1970, há uma massificação das camisas polo nos EUA explode estimulada pela marca Ralph Lauren, que passou a denotar uma certa “casualidade chique”. Se nos EUA era sinônimo de distinção social, como por exemplo o uso dos estudantes de Harvard e Yale (uma moda “coxinha”), na Europa, a associação se fazia com subculturas como o *mod*, sobretudo em Londres, por volta dos anos 1960. O *mod* se divide em várias outras subculturas, como os *skinheads*, que costumavam usar como farda “camisas Fred Perry e Ben Sherman, calças Sta-Prest e jeans Levi's — misturando-os com acessórios da classe operária, como suspensórios e botas Dr. Martens”. Disponível em: <https://www.uol.com.br/nossa/noticias/redacao/2020/10/29/mods-os-coxinhas-e-supremacistas-a-camisa-polo-vestida-como-uniforme.htm>



*Figura 44 - Durante um longo e demorado banho, a personagem esfrega exaustivamente um sabonete em suas axilas.*



*Figura 45 - Perfumado e com cheiro de flores, a personagem pode enfim descansar em seu imaginário agora menos pornográfico e de um erotismo mais frívolo - ainda que os feromônios estejam sempre lá*

## Conclusão

### **Pornografia é a teoria e a desobediência normativa deve ser a prática**

A história horripelantemente cômica da ‘pornografia’ demonstra que todos os aspectos do problema foram alterados completamente, exceto estes dois: poder e medo (...) e seus efeitos ainda são decisivos. (KENDRICK, 1987, apud ABREU, 1996)

Os anos 1980 foram anos profícuos no debate sobre o dispositivo pornográfico (de sua regulamentação à defesa do uso artístico da sua linguagem), da teoria *queer* e de um novo cinema experimental que se formava. Sentimos esses efeitos até hoje, com suas devidas atualizações do *zeitgeist* deste novo milênio. Os 1980 foram também anos arrasadores; coube a todas as instituições da sociedade relegar seu medo da epidemia da então desconhecida AIDS sobre a população LGBTQIA+. De tal forma, essa comunidade fora colocada como potencial “grupo de risco”, em vez de cuidar e instruir, o que forçou parte dela a apresentar comportamentos e ideias assimilacionistas.

Diante de cenários como esses, tivemos diversos artistas que não deixaram de reivindicar o uso dos prazeres e honrar o tesão e o gozo a partir de um espírito e gesto obscuro em suas práticas artísticas. Isso mesmo diante do clima de repressão e medo que assolava a organização dos corpos em espaços públicos – além da epidemia da AIDS, no Brasil estávamos em uma ditadura. Na linha da frente, fanchas, transviados, travestis e putas “marginais”, “malditas” e “heróis” desobedientes, sem destino ao sucesso hegemônico, mas em direção ao sonho de viverem uma vida de prazer e deslumbre com alguma paz. De tal maneira, tivemos o Movimento de Arte Pornô, aqui no Brasil, o *queercore* e as zines J.D. de Bruce LaBruce e JB Jones, as performances da artista e educadora sexual Annie Sprinkle, as revistas pornográficas para lésbicas *On Our Backs* e um grupo de apoio a ex-atrizes pornográficas chamado Club 90, de onde saíram também diversas produções pornográficas audiovisuais independentes.

Por outro lado, os filmes mais comerciais que apresentavam personagens *queer*, passaram a ser cooptados pela indústria nos anos 1990, que representavam histórias de saídas do armário, romances impossíveis, executados de maneira dramática e conformadora para sujeitos espectadores já privados há muito tempo de vivenciar narrativas fora da norma (RICH, 2013, apud SARMET; BALTAR, 2016). Até os anos 2010, há uma gradual mudança, mas significativa neste cinema, que se apoia sobretudo na ideia de ser um cinema de sensações e que provoca deliberadamente um efeito no

corpo/sujeito espectador. Ocorre o que as autoras Erica Sarmet e Mariana Baltar irão chamar de “substituição de uma pedagogia sociocultural por uma pedagogia dos desejos”.

Vejo esse gesto patêmico no diálogo com o corpo/sujeito espectador como a estimulação de uma sensibilidade pornográfica. Entendo que para essa sensibilidade aparecer, é preciso, enquanto pornógrafo, *revelar demais*: é necessário revisitar o nosso imaginário pornográfico e fazê-lo dialogar com nossas próprias estruturas fantasmáticas do desejo, nossas pornotopias pessoais – que, obviamente, interage com esse inconsciente coletivo do imaginário pornográfico, pois, embora indivíduos, somos sujeitos biopoliticamente formados por relações de saber-poder que fogem ao nosso controle. A questão é: é possível subverter essa matriz estética nos corpos que habitamos e nas criações que fazemos. Penso que é preciso haver um esforço dialético entre a teoria e a práxis: o sujeito pornólogo pode (e deve) ser um pornógrafo e vice-versa.

Debruçar-se sobre o dispositivo pornográfico é, por muitas vezes, um trabalho desalentador e violento. Não à toa, no caso de trabalhadores sexuais, é compreensível que inúmeras ex-atrizes pornográficas abusadas pela indústria pornográfica que se tornaram ativistas anti-pornografia devido ao trauma e sequelas adquiridos dentro da indústria. São direitos trabalhistas que precisam ser reivindicados e lembrados para ontem, não jogados à margem do negacionismo. O que acontece com algumas ex-atrizes, porém, como é o caso de Linda Lovelace e Shelley Luben, é terem seus discursos apropriados por instituições e governos conservadoras (como é o caso de Ronald Reagan). No livro “*The Other Hollywood*” (2005), de Legs McNeil and Jennifer Osborne, Lovelace cita que as ativistas anti-pornografia Andrea Dworkin e Catharine MacKinnon nunca realmente a ajudaram financeiramente, apesar do dinheiro às custas do relato dela: “quando eu aparecia com elas em algumas palestras, eu sempre ganhava algo entre 500 dólares. Mas eu sei que elas fizeram alguns dólares em cima de mim, assim como todos”<sup>44</sup>. A frase de Robin Morgan “pornô é a teoria, estupro é a prática” foi, e ainda é, usada exaustivamente pelas ativistas anti-pornografia.

---

<sup>44</sup> Tradução minha para: *When I showed up with them for speaking engagements, I'd always get five hundred dollars or so. But I know they made a few bucks off me, just like everybody else.* Disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/Linda\\_Lovelace](http://en.wikipedia.org/wiki/Linda_Lovelace)

E aí cá estamos, em 2023, lidando com uma herança ideológica sombria e sequelas de uma pandemia que nos fez rever nossos usos do prazer, seguindo todos os protocolos. Artistas, imensamente prejudicados nesse período e sem recursos, precisaram deambular em seus próprios espaços virtuais para produzir novas formas de criações que justifiquem o gozo, o deslumbramento e o desassossego. Embora somente “Vênus de Nyke” tenha sido produzido neste período, em 2021, vejo também nas produções independentes de “Nova Dubai” (2014) e “A rosa azul de Novalis” (2018) como gestos radicais, através do excesso, de criar rupturas na espécie de Museu Secreto que o cinema hegemônico e heteronormativo construiu, a partir de uma “política de olhar”. Por fim, como diz o Manifesto de Arte Pornô brasileiro dos anos 1980: “o poema pornô taí para abrir as pernas e as ideias”. Nosso gostoso cinema cuir também.

## FILMOGRAFIA

- A MONTH OF SINGLE FRAMES. Lynne Sachs. EUA. 14min.
- A ROSA AZUL DE NOVALIS. Rodrigo Carneiro e Gustavo Vinagre, Brasil. Carneiro Verde Filmes. 2018. 70min.
- A SEITA, André Antônio. Brasil, 2015. 70min.
- AZUL É A COR MAIS QUENTE. Abdellatif Kechiche, França. 2013. 177min
- CORPO ELÉTRICO. Marcelo Caetano, Brasil. 2017. 95min.
- MATRIX, Lana Wachowski e Lilly Wachowski. EUA, 1999. 136min.
- NINFOMANIA. Lars Von Trier, Dinamarca. 2013. 241min.
- NITRATE KISSES, Barbara Hammer. EUA. 1993. 67min.
- NOVA DUBAI, Gustavo Vinagre. Brasil, 2014. 51min.
- O GUIA PERVERTIDO DO CINEMA, Sophia Fiennes. Reino Unido, 2006. 150min.
- SANCTUS, Barbara Hammer. EUA, 1990. 20min.
- SCORPIO RISING, Keneth Anger. EUA, 1963, 28min.
- THE WAY OF THE DREAM, Fraser Boa e Mike Feheley. Canadá, 2008. 279min.
- VELUDO AZUL, David Lynch. EUA, 1986, 120min.
- VÊNUS DE NYKE. André Antônio, Brasil, 2021. 41min

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Nuno César. *O Olhar pornô*. Campinas: Mercado das Letras, 1996.
- BALTAR, Mariana. Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão. *Revista Significação*, v. 39, n. 38, p. 124–146, 2012.
- BARBOSA, André Antônio; LOPES, Denilson; NEVES, Pedro Pinheiro; DUARTE FILHO, Ricardo. *Inúteis, frívolos e distantes – à procura dos dândis*. 1. Ed. Rio de Janeiro, Editora Mauad X, 2019.
- BARTHES, R. *El placer del texto*. Siglo Veintiuno Editores, México, 1995.
- BATAILLE, Georges. *História do olho*. 1897-1967. Tradução Eliane Robert Moraes ; posfácios Eliane Robert Moraes ; Michel Leiris ; Roland Barthes. — 1a ed. — São Paulo, Companhia das Letras, 2018.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. 1ª ed: 1957. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

- BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. 2ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BEY, Hakim. *TAZ: zona autônoma temporária*. (coleção Baderna) São Paulo: Conrad, 2001.
- BOURCIER, Marie Hélène. *Bulding post-porn: notas sobre a proveniência do pós-pornô, para um futuro do feminismo da desobediência sexual*. In: Revista Bagoas, n. 11. P 15-37, UFRN, Rio Grande do Norte, 2014.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero – Feminismo e subversão de identidade*. Tradução de Renato Aguiar, 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAMPOS, Baga de Bagaceira; RODRIGUES, Hanna Claudia. O que quer o cinema queer? Entrevista com Bruce LaBruce. *REBECA 18 – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Dossiê Cinemas e audiovisualidades queer/kuir/cuir no Brasil e na América Latina – Volume 1*, editado por Alessandra Brandão e Dieison Marconi. vol. 9, n. 2. 2020
- CARROL, Lewis, 1832-1898. *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*. Chicago :W.B. Conkey Co., 1900
- CARERI, Francesco. *Walkscapes, o caminhar como prática estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2013.
- DE LAURETIS, Teresa. *Technologies of gender, essays on theory, film and fiction*. Bloomington, Indiana: Univ. Press, 1987.
- DELEUZE G. *Sacher-Masoch - o frio e o cruel*. Tradução de Jorge Bastos e revisão técnica de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2009
- DOS ANJOS, M. *As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica*. ARS (São Paulo), 10(20), 22-41, 2012. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2012.64418>
- DUARTE FILHO, Ricardo. *Dândis, Drags e Bichas Pintosas: o camp no cinema queer brasileiro*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.
- ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *A história da Sexualidade I – A Vontade de saber*. São Paulo, Graal, 1980
- \_\_\_\_\_, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013
- GERACE, R. *Cinema explícito. Representações cinematográficas do sexo*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GÍMENEZ GATTO, Fabián. *Pós-pornografias*. Ofício Terrestre, Campinas, São Paulo, 2020.

HALBERSTAM, Jack. *A arte queer do fracasso*. Tradução: Bhuvli Libanio; prefácio Denilson Lopes. Recife, Cepe, 2020.

HILST, Hilda. *Contos d'escárnio: textos grotescos*. Editora Globo, Porto Alegre, 1990.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o Jogo como Elemento na Cultura* (1938). São Paulo: Perspectiva, 2008.

INGOLD, Tim. *O dédalo e o labirinto: caminhar, imaginar e educar a atenção*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 21, n. 44, p. 21-36, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/fGyCC7jgq7M9Wzdsv559wBv/?format=pdf>

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2001.

JEUDY, Henri – Pierre. *O corpo como objeto da Arte*. Trad. Tereza. Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. MATESCO, Viviane.

KRAFFT-EBING, Richard Von. *Psychopathia sexualis: as histórias de caso*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LAURETIS, Tereza de. *Queer texts, Bad Habits, and the issues of a future*. In: GLQ: A journal of Lesbian and Gay Studies, Volume 17, p. 243-263. Duke University Press, EUA, 2011.

LEDERER, Laura. *Excerpt on Pornography from Against Our Will: Men, Women and Rape*. In: Take Back The night. Harper Perennial, 1980

LEITE JÚNIOR, Jorge. *Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia "bizarra" como entretenimento*. Annablume, São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_, Jorge. *A Cultura S&M*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Sociais) - Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

LOBO, Taís Ribeiro. *Antropofagia Icamiaba: Contra-sexualidade e contra-cinema: a auto-pornografia como ferramenta de subversão política*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. Editora Parábola. 2010.

MARCUS, Steven. The World of Fiction. In: *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*. Transaction Publishers, 2008.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense. 2013.

MATTOSO, Glauco. *Manual do Pedólatra Amador*. São Paulo: Editora Expressão, 1986.

MAZZUCHELLI, David. *Asterios Polyp*. Tradução: Daniel Pellizzari. Editora: Companhia das Letras / Quadrinhos na Cia. São Paulo, 2011.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, the Scrivener: a Story of Wall Street*. Columbia, 1856. Disponível em: <http://moglen.law.columbia.edu/LCS/bartleby.pdf>

MOMBAÇA, Jota. *Rastros de uma submetodologia indisciplinada*. Em: Revista concinnitas | ano 17, volume 01, número 28. Rio de Janeiro, 2016.

MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra M. *O que é Pornografia*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

\_\_\_\_\_, Eliane Robert. *Topografia do risco – O erotismo literário no Brasil contemporâneo*. Em: Cadernos Pagu (UNICAMP), v. 31 – p. 419 a 418, Campinas, 2008.

MUNDO, Daniel. *50 puntos del Manifiesto pornológico*. In: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, n. 18. Argentina, 2018.

NIETZSCHE, Friedrich W. *O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_, Friedrich W. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução: Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

NOGUEIRA, Gilmaro; COLLING, Leandro (orgs.) *Crônicas do Cus: cultura, sexo e gênero*. 1ª edição, Salvador, Bahia, Editora Devires, 2019.

PELÚCIO, Larissa. *Histórias do cu do mundo: o que há de queer nas bordas?* Em: Revista Periodicus, v. 1, n. 1. UFBA. Bahia, 2014.

PENLEY, Constance; TAORMINO, Tristan; SHIMIZU, Celine Parreñas; MILLER-YOUNG, Mireille. *The Feminist Porn Book – The Politics of Producing Pleasure*. The Feminist Press, 2013.

PRADA, Monique. *Putafeminista*. São Paulo: Veneta, 2018

PRECIADO, Paul Beatriz. *Manifesto Contrassexual*. São Paulo: n-1 edições, 2014.

\_\_\_\_\_, Paul Beatriz. *Museu, lixo urbano e pornografia*. *Revista Periódicus*, 1(8), 20–31, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.9771/peri.v1i8.23686>

\_\_\_\_\_, Paul Beatriz. *Pornotopia – Arquitectura y sexualidad en “Playboy” durant la guerra fría*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.

PRYSTHON, Ângela. *Furiosas frivolidades: artifícios, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo*. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 3, p. 66-74, dez. 2015.

\_\_\_\_\_, Ângela. *Utopias da frivolidade*. Recife: Cesárea, 2014.

RUBIN, Gayle. Pensando sobre sexo: Notas para uma teoria radical da política da sexualidade. Em: *Cadernos pagu* (21), Campinas, 2003.

SAEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. *Pelo cu: políticas anais*. Tradução: Rafael Leopoldo. Belo Horizonte, Minas Gerais: Letramento, 2016.

SARRACINO, Carmine; SCOTT, Kevin M. *The Porning of America: Rise of porn culture, what it means, and where we go from here*. Boston: BreaconPress, 2006.

SARMET, Erica; BALTAR, Mariana. *Pedagogias do desejo no cinema queer contemporâneo*. Em *Revista Texturas (ULBRAS)*, v. 18, n. 38. p 50 – 66. Canoas, Rio Grande do Sul. 2016.

SMITH, Clarissa; ATTWOOD, Fiona. Emotional truths and thrilling slide shows: The resurgence of antiporn feminism. P. 41-57. In: *The Feminist Porn Book – The Politics of Producing Pleasure*. Edited by TAORMINO, Tristan; SHIMIZU, Celine Parreñas; PENLEY, Constance; MILLER-YOUNG, Mireille. The Feminist Press, 2013.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Editora Mauad. Rio de Janeiro/RJ. 2002.

SONTAG, Susan. *A imaginação pornográfica*. In: *A Vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_, Susan. *Notas sobre o camp*. 1964. Disponível em: [https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag\\_notas-so-bre-camp.pdf](https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-so-bre-camp.pdf)

STEFFEN, Lufe. *O cinema que ousa dizer seu nome*. 1ª Ed., Editora Giostri, São Paulo, 2016.

TACONELI, Aline de Souza; DOURADO, Wesley Adriano Martins. *Apolo e Dionísio: opostos complementares e o processo de individuação a partir de Jung e Nietzsche*. Em: *Revistas Páginas de Filosofia*, v. 7, n.2. Universidade Metodista de São Paulo. São Bernardo do Campo, 2015. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/PF/article/view/5616/5373>

VIDARTE, Paco. *Ética bixa – Proclamações libertárias para uma militância LGBTQ*. N-1 edições. São Paulo, 2019.

WILLIAMS, Linda. *Hard Core. Power, pleasure and the frenzy of the visible*. University of California Press, 1989.

\_\_\_\_\_. Proliferating pornographies - On/Scene: an introduction. In: *Porn Studies*. Duke University Press. Durham, NC, 2004.