



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

CLARA DA CUNHA BARBATO VEIGA COELHO

**PÓS-PORNOGRAFIA EM FOCO: UM ESTUDO SOBRE TENSÕES
POLÍTICAS E USOS DO CORPO**

**CAMPINAS
2020**

**PÓS PORNOGRAFIA EM FOCO: UM ESTUDO SOBRE TENSÕES
POLÍTICAS E USOS DO CORPO**

Dissertação apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Antropologia Social.

Orientadora: Prof. Dra. Isadora Lins França

Coorientadora: Prof. Dra. Carolina Parreiras Silva

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA CLARA DA CUNHA BARBATO VEIGA COELHO ORIENTADA PELA PROFA. DRA. ISADORA LINS FRANÇA.

**CAMPINAS
2020**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

C65p Coelho, Clara da Cunha Barbato Veiga, 1994-
Pós-pornografia em foco : um estudo sobre tensões políticas e usos do corpo / Clara da Cunha Barbato Veiga Coelho. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Isadora Lins França.
Coorientador: Carolina Parreiras Silva.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Pós-pornografia. 2. Performance (Arte). 3. Sexualidade. I. França, Isadora Lins, 1978-. II. Silva, Carolina Parreiras, 1983-. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Post-pornography in focus : a study on political tensions and uses of the body

Palavras-chave em inglês:

Post-pornography

Performance (Art)

Sexuality

Área de concentração: Antropologia Social

Titulação: Mestra em Antropologia Social

Banca examinadora:

Isadora Lins França [Orientador]

Jorge Leite Júnior

Nicolas Wasser

Data de defesa: 19-02-2020

Programa de Pós-Graduação: Antropologia Social

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-8414-7768>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/5815583953335522>



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado composta pelos Professores Doutores a seguir descritos em sessão pública realizada em 19 de fevereiro de 2019, considerou a candidata Clara da Cunha Barbato Veiga Coelho aprovada.

Profa. Dra. Isadora Lins França (Orientadora)

Profa. Dr. Jorge Leite Júnior

Profa. Dr. Nicolas Wasser

A Ata de Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertações/Teses e na Secretaria do Programa de Pós-Graduação em [nome do Programa] do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

AGRADECIMENTOS

O Presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Agradeço à CAPES pela bolsa concedida para a realização da pesquisa e escrita.

Agradeço à Isadora Lins França e a Carolina Parreiras Silva pela dedicação, apoio e atenção em todos os momentos da pesquisa e da escrita. Aos professores Jorge Leite Júnior e Nicolas Wasser, agradeço pelas contribuições e trocas tanto na qualificação quanto na banca final da dissertação.

Agradeço a todas as pessoas que estiveram presentes e próximas a mim nestes últimos dois anos. Também sou grata as pessoas que conheci durante o trabalho de campo. Sem elas este trabalho não teria sido possível.

RESUMO

Nesta dissertação busco compreender sentidos e práticas inseridas na “cena pós-porno” contemporânea. Para tanto realizei trabalho de campo etnográfico em eventos inseridos nesse circuito na cidade de São Paulo, bem como acompanhei parte de seu repertório por meio de redes sociais na internet. Organizei o material a partir de cinco cenas etnográficas, cujo foco são performances artístico-políticas as quais tomam de forma expressiva e contestatória os corpos. Minha análise revela como as performances nesse contexto são centrais para explorar a comunicação entre as esferas artísticas, dos debates feministas, políticos e ativistas. Entendo tais performances como manifestações artístico-estético-políticas que problematizam fundamentalmente os sentidos dos corpos, e também reproduzem pautas e reivindicações de ordem social e política que tencionam os limites da sexualidade e do gênero, as quais no último ano, têm tomado formas relevantes no debate público nacional, reveladoras de universos moralizantes das condutas, de sujeitos e de temas. Os resultados desse estudo apontam como o pós-pornô é produzido em meio à críticas e representações do sexo e do corpo no discurso pornográfico. Aponto como a pós-pornografia traz como peculiaridade manifestações de caráter disruptivo, imprevisível e improvisado, nas quais os espectadores co-produzem a cena. Ao final, mostro como a noção de pós-pornografia, é mais bem compreendida enquanto rede, cena ou plataforma, que implica no embaralhamento de fronteiras, espacialidades, registros e grafias.

Palavras-chaves: pós-pornografia, performances artístico-políticas, corporalidades.

ABSTRACT

In this research I seek to understand the meanings and practices inserted in the contemporary “post-porn scene”. For that, I carried out ethnographic field work in events related in this circuit in the city of São Paulo, as well as followed part of its repertoire through social networks on the internet. The material is organized based on five ethnographic scenes, which focus on artistic-political performances which take on bodies expressively and contestatively. My analysis reveals how performances in this context are central to exploring communication among artistic spheres, feminist, political and activist debates. I understand such performances as artistic-aesthetic-political manifestations that fundamentally problematize the senses of the bodies, also reproduce social and political agendas and demands that intend the limits of sexuality and gender. In the last year, those manifestations have taken relevant forms in the national public debate, revealing moralizing universes of behavior, subjects and themes. The results of this study show how post-porn is produced amid criticisms and representations of sex and the body in pornographic discourse. I point out how post-pornography has as its peculiarity manifestations of a disruptive, unpredictable and improvised character, in which viewers co-produce the scene. In the end, I show how the notion of post-pornography is better understood as a network, scene or platform, which implies the shuffling of borders, spatialities, records and spellings.

Key-words: post-pornography, artistic-political performances, corporalities

SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo 1 - Sobre a pornografia e o erotismo	22
O que práticas sexuais têm a dizer sobre a cultura?	30
A pós-pornografia e seus sentidos	32
Performances: uma intersecção entre arte e política	41
Capítulo 2 - “Vocês não vieram ver pós-pornografia?”	47
Corredores	47
Ações	50
Entrada	53
“Você só vai querer estudar ou quer fazer performance também?”	60
Corpos, tecnologias e comprimidos	70
Epílogo - “Já começamos e não vamos parar”: arte, política e performance.....	78
Ato-performance-manifesto	78
Caso do presidente	85
Considerações Finais.....	98
Referências Bibliográficas	101

Introdução

Pernas abertas e cobertas por um avental. Linha cirúrgica, tesoura, bisturi, agulha e porta agulha. Algodão e gaze logo abaixo da vagina: parecem proteger a região anal do sangue que escorre. Além das duas pernas, dois braços e três mãos: uma mão e dois braços do médico e as outras duas mãos são da pessoa operada que abrem a região vaginal. Pernas, braços e mão são cobertos por um pano branco. O médico veste um jaleco e tem luvas cirúrgicas nas mãos. A genitália está sem pelos. O sangue que escorre "suja" as mãos, as luvas, os panos, o clitóris, os grandes e pequenos lábios, os instrumentos cirúrgicos, as entradas do ânus e da vagina, a gaze e o algodão.



Primeira fotografia da vídeoperformance *Himenoplastia*



Segunda fotografia da videoperformance *Himenoplastia*

Esta *cena* compõe a performance *Himenoplastia* realizada em 2004 pela artista guatemalteca Regina José Galindo¹, registrada em vídeo e assinada pela Colectiva Cinismo². O vídeo foi apresentado por Eli Neira³ em uma oficina durante a I Mostra Pós Pornô (R)EXISTENTES⁴, organizada pela Coletiva Feminista Maria Bonita RJ⁵, em outubro do ano de 2016 – ocasião na qual tive a oportunidade de participar e iniciar uma reflexão, a partir da antropologia, dos possíveis deslocamentos relativos às compreensões acerca do corpo nas produções artísticas. Na oficina, foram apresentados uma série de vídeos que registram performances realizadas por artistas latino americanas. Todas as notas de rodapé da página anterior contêm links de *sites* ou *páginas* da internet. Esse dado é importante porque Eli Neira e Regina Galindo são artistas que transitam entre muitos

¹ Regina Galindo se apresenta como “una artista visual especializada em performance art”. Fonte: <http://www.reginajosegalindo.com/en/home-en/>.

² Trechos do vídeo estão disponíveis para visualização através do endereço <http://www.videoartworld.com/en/Works/himenoplastia>

³ Eli Neira se apresenta como “poeta y performancista”. Fonte: <http://videoselineira.blogspot.com/>

⁴ A I Mostra Pós Pornô (R)EXISTENTES, da qual participei como ouvinte, foi realizada na UNIRIO – Campus Urca, nos dias 24 e 25 de outubro de 2016. Para mais informações, ver <https://www.facebook.com/mostrarexistentes/>

⁵ A Coletiva Maria Bonita se apresenta como “uma coletiva feminista interseccional que se organiza em resistência ao patriarcado, racismo, homolebotransfobia e outras opressões”. Fonte: <https://www.facebook.com/coletivafeministamariabonita/>

registros imagéticos e midiáticos. Em *Performance arte + internet = comunicação + audiência* (2012), a artista Beatriz Albuquerque questiona:

Como a mediação através da internet transforma a comunicação e recepção da performance arte? Ela é uma mera documentação? Instiga um público ativo *versus* um público passivo? Como surge a interação/visualização do contato entre público e performer? E esta afeta a forma como a mensagem é transmitida e apreendida?

“Cuerpo político & posporno” era o nome da oficina. A descrição do evento na página *do coletivo* e na página *do facebook* revelavam que aquele encontro seria uma oficina de performances, um laboratório de criação para a experimentação dos corpos. O termo *oficina*, segundo o dicionário, tem como definição “lugar onde se elabora ou fabrica algo” e seu sinônimo, *laboratório*, é uma categoria cuja circulação no campo da pós-pornografia busquei acompanhar ao longo da pesquisa de campo. Logo no começo, Eli Neira nos explicou que o nome da oficina era “cuerpo político & posporno” porque “todo corpo é político, todo corpo tem um compromisso político.” Nathália Gonçalves, antropóloga, ativista e organizadora de eventos cujas propostas pensam o pós-pornô, argumenta que a pós-pornografia pode ser entendida enquanto uma “proposta política” (GONÇALES, 2017) que disputa os discursos sobre a (hetero)sexualidade que fundamentam as interpretações acerca dos desejos e dos prazeres.

Assim como as demais obras, *Himenoplastia* foi apresentada por Eli Neira como uma produção pós-pornográfica. Eli nos contou que Regina Galindo ganhou o Leão de Ouro na categoria de melhor artista jovem na Bienal de Artes de Veneza⁶ em um tom debochado ou sarcástico. Entendi que Eli poderia estar questionando ou até mesmo reprovando o fato de Regina ter aceitado um prêmio proveniente da Europa. Eli fez considerações acerca do modo pelo qual a crítica de arte originária da Europa percebe os países latino-americanos. Problematizou a questão da manipulação do corpo e do sangue, principalmente em cenas no vídeo. Compreendi as tensões provocadas por Eli ao falar da videoperformance.

Himenoplastia mexeu comigo, de alguma maneira me envolveu e eu tive vontade de saber mais a respeito. Assim sendo, resolvi procurar pelo perfil de Eli no facebook. Achei-a, escrevi uma mensagem, mas não obtive nenhuma resposta. Resolvi

⁶ A Bienal de Veneza é uma exposição internacional de arte realizada de dois em dois anos, desde 1895, em Veneza, Itália.

então entrar em contato com uma integrante da Coletiva Maria Bonita que conhecia e que estava organizando a mostra para pedir o e-mail de Eli. Ela me deu e pude entrar em contato.

No e-mail, me apresentei, disse que havia participado da oficina dada por ela, elogiei sua apresentação e disse que *Himenoplastia* tinha me chamado muito a atenção. Ela, gentilmente, logo se dispôs a escrever para Regina Galindo me copiando. Nas poucas trocas de e-mail que estabeleci com Regina, descobri que ela não considera *Himenoplastia* uma performance pós-pornográfica. A recusa ou o não reconhecimento do termo por ela indicam que há uma disputa pelo uso e pelo significado do mesmo. Esta disputa de sentidos e significados das categorias tanto da pós-pornografia como de outras que circulam no campo estão sendo mobilizadas por uma série de tensões e conflitos pautados pelas artistas e produtoras da cena pós-pornô.

Desta forma, agradei e escrevi um e-mail endereçado apenas à Regina. Tentei ter muito cuidado na escrita, pedindo inclusive para uma tia que é professora de espanhol corrigir meu texto – cuidado este que não tive quando escrevi para Eli. Preocupe-me em relação ao tom da minha escrita, procurei ter cuidado por conta dos meus privilégios, pelo fato de eu ser uma mulher branca que fala do Brasil, nascida no Rio de Janeiro, estudante de uma universidade e de estar interessada no vídeo enquanto um objeto de análise. Sabia que não podia falar da América Latina como se fosse um bloco só, uma área homogênea porque cada país construiu trajetórias políticas e históricas distintas.

No e-mail, me apresentava da seguinte forma: brasileira, do Rio de Janeiro e estudante de ciências sociais. Elogiei a videoperformance e suas demais obras de arte – visto que fiz um levantamento de sua obra na internet e achei muitas outras coisas incríveis – e expliquei o modo pelo qual havia conhecido *Himenoplastia*. Falei que havia sido durante um evento em uma universidade no Rio de Janeiro, mais especificamente em uma oficina dada por Eli Neira, cuja proposta era discutir a pós-pornografia produzida por artistas latino-americanos. Perguntei se ela poderia me dizer o que a mobilizou e as intenções e condições de sua produção.

Regina não demorou a responder. Sua resposta foi breve e curta: escreveu que não entendia *Himenoplastia* enquanto uma produção pós-pornográfica. Explicou que pagou um dentista para realizar a cirurgia, de forma totalmente clandestina e sem nenhum uso de anestesia. Contou-me que muitas mulheres na Guatemala realizam esse tipo de

intervenção cirúrgica para voltarem a serem “virgens”⁷. Muitas delas fazem o procedimento da himenoplastia⁸ antes do casamento e outras fazem antes de serem traficadas para fora do país. A grande maioria das mulheres faz a cirurgia em clínicas clandestinas e correm sérios riscos de vida, de acordo com Regina. Sobre a pergunta relativa ao modo pelo qual a Europa enxerga a América Latina ou produz conhecimento sobre nosso território, ela me respondeu com duas perguntas: “Cómo así nos ven? Deberían de vernos raro?”

Fiquei completamente surpresa com a resposta. Reli várias vezes o e-mail que havia lhe enviado. Primeiramente, foi o não reconhecimento do termo pós-pornografia que mais me surpreendeu. Foi uma descoberta pessoal, uma vez que eu já tinha ido a alguns eventos com esta mesma proposta e não havia identificado nenhum “problema” em relação à utilização das palavras e conceitos. Reconheci que, além da discordância exposta na troca de mensagens entre nós, havia uma tensão entre ela e Eli. Este é um conflito que pertence ao campo das pessoas que estão produzindo certo tipo de arte na América Latina. Não posso afirmar que esta é uma tensão que concerne às/aos artistas em geral. As produções realizadas aqui têm suas especificidades e suas próprias características. Eli pode questionar o fato de uma artista latina aceitar receber um prêmio em um festival de arte na Itália, mas a mim não cabe julgamento.

Trago para a introdução deste texto esta discussão porque foi a partir da minha descoberta pessoal a respeito do não reconhecimento de Regina Galindo sobre *Himenoplastia* como uma produção pós-pornô que fiquei instigada a querer estudar as disputas e tensões relativas aos usos dos termos e das palavras para a classificação de práticas e propostas que são ao mesmo tempo artísticas e políticas.

A minha ideia inicial com a construção do projeto de pesquisa para a entrada no mestrado era explorar os conflitos relativos aos usos do pós-pornô para a classificação de produções artísticas. Objetivava pensar as disputas de sentidos e significados em torno da noção da pós-pornografia e explorar como e por que as artistas que estão inscritas na “cena pós-pornô” classificam suas produções artísticas como produções pós-pornô. Na construção do projeto de mestrado, eu estava olhando para a possibilidade de a pós-pornografia ser um termo classificatório. A proposta central era discutir os modos pelos

⁷ Conceito de origem crista apropriado pela biologia e pela medicina para se referir a mulheres que ainda não tiveram relações sexuais.

⁸ Intervenção cirúrgica que consiste na reconstrução do hímen. Também é reconhecida em algumas culturas como a “cirurgia de recuperação da virgindade”.

quais a noção de pós-pornografia aparece atualmente nos debates que vinculam arte, feminismo, política e ativismo a partir da identificação dos conflitos produzidos pelas pessoas e pelas palavras no próprio campo, na própria “cena pós-pornográfica” (MILANO, 2013).

No entanto, o trabalho de campo foi me mostrando que seria muito mais interessante analiticamente explorar a dimensão das performances artísticas que estão pensando a pós-pornografia em vez de investigar as formas de classificação das produções artísticas. Quando passei a frequentar eventos que exploram a temática do pós-pornô na cidade de São Paulo e a conversar com algumas artistas, produtoras e organizadoras destes mesmos eventos, os conflitos referentes às classificações não apareceram como algo relevante ou tema a ser debatido e questionado. Os corpos nas performances tomaram a frente como possibilidade expressiva do pós-pornô de uma maneira muito potente. As performances, neste sentido, tornaram-se fonte para explorar categorias da arte, do feminismo, da política e do ativismo. As situações observadas e experimentadas nas idas a campo me mostraram a centralidade das performances na produção da “cena pós-pornô”.

As performances observadas no trabalho de campo são experimentadas e produzidas por corpos que buscam enfrentar, questionar e até mesmo debochar das práticas sexuais normalizadoras e hegemônicas que constituem a matriz cisheteronormativa. O pós-pornô também borra as fronteiras entre produções artísticas, produções teóricas e produções políticas. Tais performances acompanham este movimento: a pós-pornografia é ferramenta e instrumento que, por meio da arte, contesta teorias e políticas que engendram a ordem sexual vigente. As noções de práticas sexuais normalizadoras e hegemônicas, matriz cisheteronormativa e a ideia de ordem sexual vigente, exploradas na “cena pós-pornô”, serão trabalhadas por mim no texto da dissertação.

Deste modo, o objeto de minha pesquisa de mestrado foi sendo remodelado a partir das minhas primeiras idas a campo. As performances tornaram-se centrais porque são manifestações artístico-estético-políticas que problematizam os sentidos do corpo e da sexualidade. É neste sentido que elas condensam questões fundamentais para pensar as relações entre o corpo, a pós-pornografia e a antropologia. O encontro emergencial entre arte e política refletidos nas práticas pós-pornográficas reproduzem pautas e reivindicações de ordem social e política que tensionam os limites das categorias da sexualidade e do gênero. Este entrecruzamento das tensões e dos conflitos sociais e

políticos inscritos no pós-pornô é expressão estética e artística fundamental para uma reflexão sobre o corpo e os modos como a antropologia lida com as corporalidades.

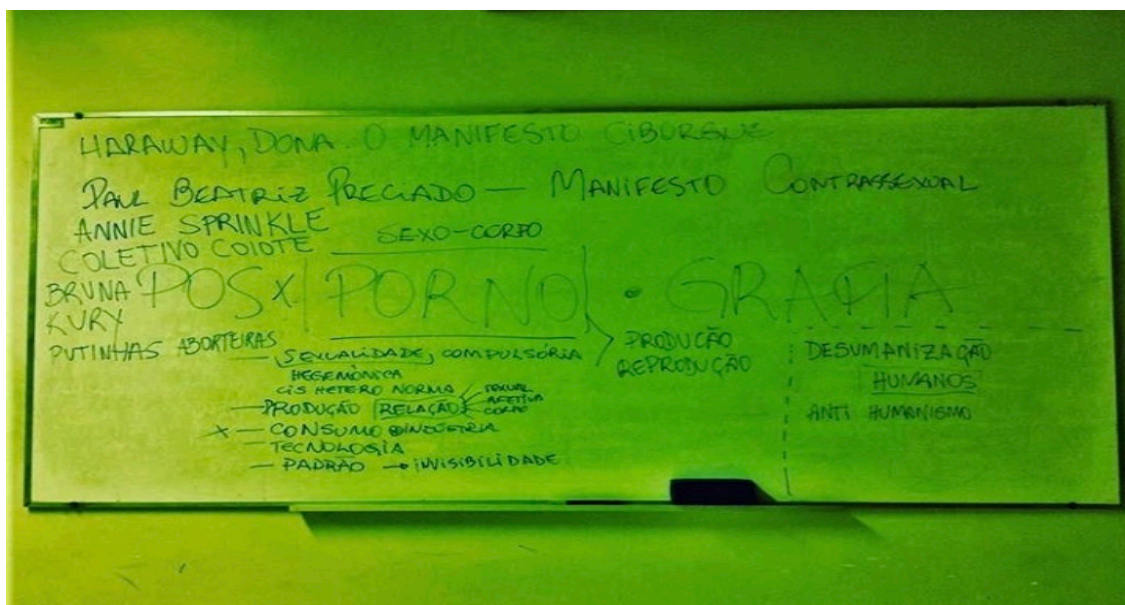
Os eventos que pensam a temática da pós-pornografia na cidade de São Paulo complexificam o debate em torno dos usos dos corpos de muitas formas. A partir da compreensão de que para a pós-pornografia a sexualidade é sempre performance, como explicitado por Preciado (2000), nestes eventos o corpo é elemento fundamental para o entendimento da multiplicidade de propostas, ações e movimentações das artistas. Nem todos os eventos que tive a oportunidade de acompanhar estão descritos nesta dissertação, no entanto, todos eles compõem o meu repertório de análise para interpretar as movimentações artístico-políticas que ocorreram no período da pesquisa de campo na cidade de São Paulo.

Tive conhecimento de todos os eventos por intermédio de plataformas sociais - Instagram, Facebook e Whatsapp⁹. Me mantive conectada às páginas de divulgação dos eventos e também das artistas, solicitando amizade nas redes, curtindo e seguindo perfis públicos no Instagram e no Facebook. Os eventos descritos nesta dissertação são as duas edições do Festival KUceta pós-pornografias e o Laboratório de Siririca Molhada. No entanto, pude participar e comparecer a outros eventos que, por questões de arranjo e escolhas textuais, não estão presentes nas descrições.

Opetei pela utilização de muitas palavras e termos em itálico para as categorias êmicas, isto é, que circulam no campo e também para as categorias analíticas. Uma peculiaridade do campo de estudos pós-pornô é que muitas das categorias teóricas e analíticas mobilizadas nas ciências sociais e nos estudos culturais e sobre sexualidade, aparecem no campo, na cena pós-pornô. As categorias centrais do “corpo”, da “sexualidade” e da “performance” são tensionadas pelos sujeitos, como explicitado ao longo dos capítulos, que produzem a cena pós-pornô. A imagem abaixo contém referências que são tanto teóricas quanto do campo da pós-pornografia. Esta imagem é de um quadro branco escrito e preenchido por uma artista da “cena pós-pornô” na oficina

⁹ O WhatsApp é uma plataforma lançada em 2009, que possibilita a troca de mensagens multimídias instantâneas e que também permite a realização de chamadas de vídeo e de voz através de conexões com a internet. O Instagram é uma plataforma lançada em 2010, que possibilita o compartilhamento de fotos e vídeos que popularizou a aplicação de variados filtros digitais que editam e alteram imagens. No Instagram, também é popular a ferramenta dos de stories (imagens e/ou vídeos de até quinze segundos disponíveis no perfil do usuário por vinte e quatro horas). O Facebook é uma plataforma lançada em 2004 pelo estadunidense Marc Zuckerberg, atualmente é considerada a maior plataforma de rede social em operação no mundo, tendo, em 2011, superado o Google como local mais acessado na internet.

Póspornôpyrata – Intersecções entre póspornô, arte contemporânea e decolonialidade realizada no mês de outubro de 2019 na cidade de Fortaleza.



Os corpos estão em performance de forma presencial, os corpos estão em performance nos vídeos projetados nas paredes dos espaços, em formato de imagens nos zines que são vendidos, nas imagens que circulam nas redes sociais, nos adesivos e materiais serigrafados. Os corpos também estão em performance na fala e discurso das artistas - quando estas refletem sobre suas sexualidades, práticas e corpos dissidentes. As performances podem ser anunciadas enquanto performances ou não - os corpos invadem os espaços que abrigam estes eventos de modo disruptivo e imprevisível, produzindo ruídos e desestabilizando fronteiras referentes aos usos dos corpos e dos espaços.

As performances artísticas põem em xeque diferentes saberes a respeito da sexualidade¹⁰. As performances experimentadas de forma presencial, as projetadas nas paredes e as projetadas nos papéis criam um universo de deboche, de sarcasmo, de destruição, de confronto, de provocação e de rompimento com o que se constituiu como “normalidade” no referente aos sexos e suas práticas. A pós-pornografia disputa qualquer possibilidade de “normalidade” referente às práticas sexuais, colocando em questão as estratificações sexuais que acompanham um sistema de valor sexual que define a

¹⁰ Utilizo o termo “sexualidade” no sentido foucaultiano, como um saber-poder constituído por um campo de relações sociais e que constitui inclusive a sexualidade como dispositivo histórico de poder (FOUCAULT, 2003).

sexualidade “boa”, “normal” e “natural”, via de regra aquela heterossexual, conjugal, monogâmica, reprodutiva e não comercial, tal como formulado por Gayle Rubin (1984). A pós-pornografia é, portanto, um tipo de política e de produção de saber sobre o sexo que, ao confrontar registros mais repressivos, não recorre a essencialismos, mas ao borramento de limites. Neste sentido, as propostas artístico-estético-políticas investem em tensionar os limites entre os espaços públicos e privados, limites entre as partes do corpo, mais especificamente entre zonas erógenas e zonas não erógenas, e limites entre o binômio ativo e passivo. Este tensionamento entre os limites provoca um embaralhamento de fronteiras. Os corpos na pós-pornografia produzem descontinuidades e fissuras nos regimes de inteligibilidade da sexualidade. Nos capítulos desta dissertação, mobilizo cenas de campo de modo a apresentar como as performances que acompanhei expõem estes aspectos destacados.

Nesta dissertação, não compreendo a pós-pornografia como um modo de categorização ou classificação. O pós-pornô é o efeito de um campo de atuações artístico-políticas específico: no meu trabalho de campo, na cidade de São Paulo, entre 2018 e 2019, tive acesso a um grupo de pessoas que pensam em formas de contestar e criticar, *artística e politicamente*, normatizações sexo-corporais por meio de experiências, lidas na chave da *dissidência* pelas minhas interlocutoras de pesquisa, expressadas *corporalmente*.

O encontro entre a “criação artística e a “ação política”, ou a intersecção entre “arte” e “ativismos” mobilizados a partir dos meios de comunicação e seus múltiplos registros, é o efeito de contextos sociais e históricos específicos. As propostas abordadas ao longo do texto buscam refletir sobre o papel fundamental que as categorias histórica e socialmente delimitadas do “corpo” e da “sexualidade” têm para a compreensão de práticas *artísticas e políticas*. Estas duas categorias são, portanto, centrais para interpretar modos de interpelação e problematização da ordem social.

As performances artísticas que problematizam as categorias do corpo e da sexualidade intervêm no mundo das artes e embaraçam a lógica das produções visuais e audiovisuais cujo foco eram os corpos das mulheres sob a perspectiva masculina, como nas representações pornográficas produzidas por homens. Não deixa de ser também um giro epistemológico: estas performances compreendem um novo tipo de produção de conhecimento e sentido sobre o corpo a partir das próprias intenções e ações das performers. Tais performances invadem as ruas e os museus, perturbam as ordens dos espaços públicos e privados, denunciam violações e incomodam os espectadores. Neste

sentido, como argumenta Castillo (2012), as performances que tensionam as compreensões reguladoras da sexualidade, expõe “el cuerpo como el lugar de cuestionamiento y cortocircuito del cuerpo normalizado”. (CASTILLO, 2012).

Como dito acima e assinalado por Castillo (2012), as performances artísticas agem como veículos de comunicação. É importante reconhecer a relevância das performances enquanto produções que enxergam o corpo como meio para a expressão da própria arte (CASTILLO, 2012). A ideia de “corpólimate” de Sara Panamby (2013) condensa a forma pela qual as performances artísticas criam materialidade nas ações dos corpos. A artista está se referindo às performances que causam algum tipo de modificação no corpo – como fissuras, escrituras, escarificações e implantes. Nestas ações, o corpo está sempre “entre o limite de se – se a pele rasgar, se eu cair, se eu não aguentar a dor.” (PANAMBY, 2013). As performances, ainda segundo Sara Panamby (2013), caracterizam-se pela experiência. Experiências que contam, que narram, que denunciam e resistem.

O objetivo da pesquisa de mestrado transformou-se, então, em uma investigação dos modos pelos quais reivindicações políticas estão sendo pautadas e visibilizadas em produções artísticas difundidas na “cena pós-pornográfica” em eventos na cidade de São Paulo. O foco da pesquisa são as performances: busco refletir sobre os usos, agenciamentos e expressões dos corpos em produções e manifestações artísticas que tensionam os sentidos sobre as categorias corpo, sexo e gênero. A pós-pornografia escancara o caráter político do sexo. As reivindicações políticas que pautam as performances pós-pornô que pude acompanhar expõem como as categorias interseccionais ou marcadores sociais da diferença¹¹ são articulados nas práticas produzidas pelas artistas. As possibilidades de *movimentações corporais* dos sujeitos que produzem formas de *expressões artísticas* pela via das *performances* são dotadas de significação social a partir do trabalho de campo que efetuei entre os anos de 2018 e 2019 na cidade de São Paulo.

¹¹ Como ressaltam Almeida, Simões, Moutinho e Schwarcz (2018:19), “‘marcadores sociais da diferença’ foi uma maneira de designar como diferenças são socialmente instituídas e podem conter implicações em termos de hierarquia, assimetria, discriminação e desigualdade”. Ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, pautei minhas reflexões a partir desta abordagem, em diálogo com a discussão travada por Piscitelli (2008) acerca das “interseccionalidades” e das “categorias de articulação” enquanto um caminho possível para apreendermos a articulação de múltiplas diferenças e desigualdades. O trabalho de campo revelou que as categorias de sexo, gênero, raça, posições geopolíticas e classe também são trazidas durante performances e demais ações da cena pós-pornô de modo articulado.

O uso de “termos técnicos”, nomenclatura utilizada por Moraes (2003) para qualificar as palavras utilizadas pelos escritores italianos e franceses no período do Renascimento nas primeiras produções literárias documentadas da “cultura pornográfica” produzida pela forma textual do diálogo entre prostituta. Os “termos técnicos”, explica a historiadora Findlen (1993), “pretendiam expor a coisa em si”: “foda, pau, boceta e cu” podiam ser encontrados nos escritos do italiano Arentino, por exemplo. Neste sentido, a questão da nomeação é fundamental para qualquer interpretação que pretenda dar conta de propostas que são ao mesmo tempo de caráter artístico e político.

Durante os anos de 2018 e 2019, realizei um mapeamento da cena pós-pornô na cidade de São Paulo acompanhando atividades organizadas por aquelas que se tornaram minhas principais interlocutoras de pesquisa. Este mapeamento inclui bairros e regiões específicos da cidade de São Paulo, espaços de realização de eventos, festas, ocupações nas ruas, workshops, oficinas e laboratórios que revelam estratégias artístico-políticas centrais para a pesquisa de mestrado. Importa então explicitar que o conteúdo artístico-estético-político observado compõe uma parte fundamental do material de pesquisa com o qual trabalhei, atenta às movimentações dos corpos através da sua circulação no ambiente urbano paulistano, em articulação com os objetos utilizados durante as performances, adereços e acessórios que reunidos configuram o conjunto de informações textuais e visuais que alimentam o contexto digital da cena pós-pornô.

O trabalho de campo na cidade de São Paulo começou no mês de junho de 2018, na oitava edição do Festival PopPorn¹². Na “roda de conversa com diretoras e produtoras de conteúdo para +18”, ouvi S. dizendo que na semana seguinte iria performar na primeira edição do evento pós-pornô KUceta pospornografias. Foi na fala de S. que ouvi pela primeira vez o termo pós-pornografia ser anunciado no PopPorn. Até então, as pessoas que estavam participando e produzindo o evento falavam em pornografia alternativa ou altporn, pornografia feminista ou pornografia produzida por mulheres, mas não tocavam na palavra pós-pornô ou pós-pornografia. O Festival PopPorn tornou-se oportuno para a pesquisa porque não tinha conhecimento a respeito da “cena pós-pornô” na cidade de São Paulo.

¹² Definição que está no site oficial do festival: “O PopPorn é um evento multidisciplinar que traz como carro-chefe uma mostra de filmes que usam o sexo como recurso cinematográfico e/ou linguagem ou que têm a sexualidade como tema principal. Fazem parte da programação eventos de arte, apresentações musicais, performances, debates, workshops e festas.” O festival é abordado com mais detalhes na tese de Parreiras (2015).

Ao longo da dissertação exponho minhas movimentações enquanto antropóloga e pesquisadora em campo. Meus fluxos deram-se buscando *eventos, perfis e páginas* no facebook e no instagram. A minha primeira interação com a temática da pós-pornografia na cidade de São Paulo ocorreu pelo Facebook, a partir do acompanhamento das atividades mobilizadas na página do evento da primeira edição da KUceta pospornografias.

No primeiro capítulo, faço uma revisão bibliográfica da categoria pornografia a partir da contribuição teórica de autoras que situam o termo em um campo de saberes que está dialogando com os estudos da “sexualidade”, da “arte” e de “fazeres políticos”. A contextualização da categoria pornografia é fundamental porque parto do ponto de vista de Milano (2014) de que “sem pornô não há pós-pornô”. Após esta contextualização, trago contribuições teóricas sobre a pós-pornografia: temática também produzida a partir dos efeitos da intersecção entre proposta artísticas, corporais e políticas. Do ponto de vista analítico e descritivo, a noção de performance é central porque condensa, de acordo com a bibliografia acionada ao longo do capítulo, elementos fundamentais para a etnografia.

No segundo capítulo, realizo um mapeamento e descrição da cena pós-pornô a partir de algumas performances que acompanhei na cidade de São Paulo. O pós-pornô, com a ideia de plataforma estético-política, pressupõe que os elementos que o produzem estão em rede, em constante conexão e articulação. A noção de pós-pornografia, seja ela entendida enquanto rede, cena ou plataforma, implica no embaralhamento de fronteiras, espacialidades, registros e grafias. Lanço mão de três performances artísticas que presenciei, em posições distintas ou a partir de situações etnográficas diferentes, para refletir sobre modos de ação *dissidentes corporalmente*. As performances que serão trazidas por mim aconteceram na I e II Edições do Festival KUceta pospornografias. Definirei minhas descrições das performances enquanto cenas para melhor organizar o texto. A minha intenção é a de que as performances descritas permitam uma aproximação não só às práticas artístico-políticas do pós-pornô, mas também a como elas desestabilizam fronteiras. Cada performance dará ensejo a uma análise que permita identificar as questões que buscam abordar e como elas se relacionam com a proposta do pós-pornô.

No terceiro capítulo, reflito sobre como duas performances artísticas que ocorreram em espaços públicos mobilizam diferentes formas de repercussão política. Me interessa pensar o modo pelo qual a repercussão de uma performance filmada e compartilhada pela conta oficial da plataforma do twitter do presidente da República

expõe conflitos e tensões sociais da política contemporânea. Neste atual momento, gênero e sexualidade são termos que estão sendo disputados e negociados nas diversas esferas da sociedade. Rubin (1984) sugere que em momentos de estresse e tumulto social o domínio da sexualidade precisa ser tratado com atenção e cautela. O tema da pós-pornografia condensa questões muito potentes para pensar as relações entre gênero, sexualidades e tecnologias (mídias sociais e digitais) em contextos políticos distintos.

Capítulo 1 - Sobre a pornografia e o erotismo

Antes do início do século XIX, a pornografia não era uma categoria literária, artística ou de representação visual. Na introdução à coletânea de textos de caráter historiográfico sobre a invenção da pornografia, Lynn Hunt (1999) defende que a abordagem histórica é necessária para uma interpretação da pornografia na contemporaneidade. A historiadora afirma que, até meados ou até o fim do século XVIII, a pornografia era mais do que a “representação explícita dos órgãos e das práticas sexuais para estimular sensações” (p.10). Entre 1500 e 1800, a pornografia era um “veículo¹³ que usava o sexo para chocar e criticar as autoridades políticas e religiosas” (p.10): pintores e escritores agiam a fim de questionar a decência e a censura da autoridade eclesiástica vigente. Hunt (1999) expõe, na introdução de “*A invenção da pornografia: Obscenidades e as origens da modernidade*”, que o surgimento da pornografia enquanto categoria artística e literária teve origem no reconhecimento da imprensa como veículo de comunicação difuso.

A autora trabalha com a noção de “tradição pornográfica moderna” porque compreende que o nascimento da pornografia enquanto categoria literária, visual e de conhecimento acompanha os discursos da modernidade no Ocidente e as transformações decorrentes do Renascimento, da Revolução Científica, do Iluminismo e da Revolução Francesa. Inspirada pelos estudos de Foucault, Hunt salienta que a pornografia precisa ser vista como efeito das formas de regulamentação e saberes assim como a prisão, a loucura, a medicina e a sexualidade¹⁴. A definição política e cultural da pornografia, reflexo de “conflitos entre escritores, pintores e gravadores, por um lado, e espíões, policiais, padres e funcionários públicos, por outro” (p.11), deve ser interpretada em consonância com as categorizações que a definem a partir da regulamentação, do pensamento e da representação.

Em 1996, em *Os museus secretos*, o historiador Walter Kendrick publica um estudo genealógico sobre a produção dos distintos discursos relativos à noção de pornografia suscitados na modernidade. O advento de “museus secretos” para guardar

¹³ A noção de veículo será abordada mais à frente.

¹⁴ Utilizo o termo “sexualidade” no sentido foucaultiano, como um saber-poder constituído por um campo de relações sociais e que constitui inclusive a sexualidade como dispositivo histórico de poder (FOUCAULT, 2003).

objetos categorizados como pornográficos e o aumento de escritos sobre prostituição entre o fim do século XVIII e começo do século XIX são dois fatores evidenciados por Kendrick como dados de análise para a compreensão da invenção da pornografia. Hunt (1996) expõe que Kendrick situa os “museus secretos” no contexto de regulamentação e controle do consumo de material obsceno. Tal contexto de regulamentação era restrito aos homens aristocratas: operários, mulheres e crianças não podiam “consumir obscenidades” (HUNT, 1999).

Em *Museo, Basura Urbana y pornografía*¹⁵ (2017), Preciado reflete, na seção intitulada *O museu inventou o pornô*, sobre a relevância do trabalho histórico de Kendrick (1996), visto que o autor analisa imagens e esculturas que foram encontradas na Antiga região do Império Romano através de escavações no sítio arqueológico de Pompéia no século XVIII. No trabalho arqueológico de escavação das ruínas das cidades enterradas abaixo do Vesúvio, foram descobertas centenas de esculturas e imagens de corpos de humanos e animais nus e entrelaçados. O que foi encontrado nas ruínas revela uma outra forma de conhecimento e organização tanto dos corpos quanto dos prazeres na cidade pré-moderna europeia, ao expor “uma topologia visual da sexualidade radicalmente distinta da que dominava a cultura europeia no século XVIII” (PRECIADO, 2017).

De acordo com a historiadora Marina Cavicchioli (2004), os objetos com imagens de atos sexuais ou falos encontrados nas escavações nas ruínas da Pompeia estavam presentes em espaços como templos religiosos, edifícios públicos e residências¹⁶. Estas imagens e esculturas provenientes das ruínas constituem a coleção secreta do museu bourbônico de Nápoles. O que a historiadora chama atenção, em sua pesquisa *As representações na iconografia Pompeniana*, é que as imagens de atos sexuais e falos, contrariando a grande parte dos historiadores, não foram encontradas somente nos prostíbulos. Sua conclusão, a partir do trabalho de análise das obras que foram encontradas no sítio arqueológico da Pompéia, é que na Antiga Roma a sexualidade estava vinculada à religião e era considerada um símbolo da abundância e da fertilidade.

A descoberta das imagens e esculturas e a posterior construção do “museu secreto” evidenciam os processos de distinção entre os “objetos acessíveis ao olhar e aqueles cujo olhar e visibilidade deviam ser objetos de custódia estatal” (PRECIADO,

¹⁵ Este texto está no livro *El Museo Apagado: Pornografía, Arquitectura, Neoliberalismos e Museos de Preciado* (2017), primeiro livro da Colección Posmuseo de los Programas Públicos de MALBA (Museu de Arte LatinoAmericano de Buenos Aires).

2017). O “museu secreto”, exclusivo para a visitação de homens aristocratas, operou a partir de uma lógica de “segregação política do olhar em termos de gênero, de classe de idade” (PRECIADO, 2012), mediante a criação de um muro para delimitar o espaço do museu e de um espaço fechado e restrito.

As proposições de Kendrick (1987) sugerem que a regulação do espaço do “museu secreto” é um “topos” edificador do que a pornografia denota nos discursos “visual, sexual e urbano da modernidade ocidental” (PRECIADO, 2017). O que importa explicitar aqui é a compreensão de que a pornografia surge como uma “técnica de gestão do espaço público, de controle do olhar, da vigilância do corpo excitado ou excitável em um espaço público” (PRECIADO, 2017).

Segundo Gregori (2016), entre os especialistas é propagada a definição de pornografia enquanto: manifestações visuais ou escritas que apresentam, de modo realista, práticas genital ou sexual “com a intenção deliberada de violar tabus morais e sociais”¹⁷ (GREGORI, 2016). Esta definição difundida da pornografia encontra eco nas elaborações teóricas repercutidas na pós-pornografia. Ao propor manifestações e práticas sexuais contra-hegemônicas¹⁸, o pós-pornô está localizado no centro de um debate atual sobre os limites da sexualidade em consonância com os limites da liberdade de expressão corporal. Explorar, ainda que de forma breve porque este não é o foco da pesquisa, as tradições literárias e intelectuais que buscam o entendimento das noções de pornografia e erotismo é necessário para analisar o campo de estudos da pós-pornografia. Situar as muitas definições tanto da pornografia quanto da pós-pornografia expõe as tensões classificatórias que produzem o campo de estudos sobre o corpo, o erotismo, os prazeres e as transgressões. Atualmente, segundo Leite (2009), podemos dizer que a pornografia é a representação sexual cujo foco é a excitação erótica de seu público. Esta definição está atrelada a uma “produção padronizada para um mercado estabelecido”, originário da última metade do século XIX.

As narrativas que fundamentam a pós-pornografia enquanto uma categoria política e artística estão de acordo com a definição trazida acima da pornografia como

¹⁷ Voltarei a esta definição de pornografia ao longo do texto.

¹⁸ Termo que será debatido no segundo capítulo.

prática que pretende violar tabus morais e sociais a partir da manifestação, seja ela escrita ou visual, de práticas genitais ou sexuais. Não tenho intenção de definir o que é a pós-pornografia. Meu objetivo é expor o que as artistas e autoras que pensam a temática disseram e estão dizendo sobre o pós-pornô. O que me cabe é situar o debate da pós-pornografia em um campo de saberes que está dialogando com os estudos sobre sexualidade, sobre arte e sobre fazeres políticos.

De acordo com Gregori (2016), pornografia e erotismo são lidos no senso comum de formas distintas: ao passo que o erotismo tende a ser compreendido pela transgressão aos tabus e às convenções sociais pela via da imaginação artística e do intelecto, à pornografia destina-se a concepção degradada, vulgar e mercadológica, inserida no domínio do mercado, do consumo e do lucro. O âmbito da erudição, da reflexão e do intelecto de um lado e do consumo e do ordinário de outro marcam uma discussão teórica sobre erotismo, pornografia, liberdade e seus desdobramentos.

Inspirada por estudos atravessados pelas temáticas da pornografia, da transgressão e das múltiplas formas de expressão corporal, compreendo que seja mais interessante do ponto de vista analítico não distinguir erotismo de pornografia. A leitura distinta que o senso comum faz dos dois termos conserva proposições “para legitimar ou não determinadas representações sobre sexo e sexualidade” (LEITE, 2009) que atualizam, em última instância, aspectos de cunho moral sobre os limites da arte e das manifestações estético-corporais na contemporaneidade. Já em relação à noção de transgressão, aproveito para explicitar que parto de seu entendimento considerando a potência das “expressões perturbadoras enquanto prazeres dissidentes¹⁹ ou perigosos que possibilitam aos agentes novos tipos de relações” (DIAZ-BENITEZ; GREGORI, 2012), para além de seu significado referente à violação de tabus, normas e regras sociais.

O domínio do erótico está convencionalmente relacionado com a literatura libertina do século XVIII, com ênfase nas produções artísticas de Marquês de Sade²⁰ e propõe discussões que vão dos conflitos entre liberdade e convenções sociais a partir das artes e da filosofia. Interessada na relevância do “vocabulário obsceno no interior da cultura pornográfica”, no texto *O Efeito Obsceno* (2003), Eliane Robert Moraes reflete sobre a formação de uma “cultura erótica” no seio da história moderna a partir da

¹⁹ A noção de dissidência é chave para o campo.

²⁰ *Os 120 de Sodoma* (1785), *Justine* (1791) e *A filosofia da Alcova* (1795) são alguns dos livros mais conhecidos de Marquês de Sade.

repercussão de registros imagéticos e textuais cuja finalidade era atacar a decência e o pudor da época. Seu empreendimento analítico tem foco nos registros literários permeados pelo que chama de “vocabulário obsceno”: a emergência da “cultura pornográfica”, segundo a autora, é reflexo da literatura caracterizada pelos usos de “nomes técnicos” para se referir às “posições sexuais” e às “partes mais secretas do corpo”.

Conformada pela utilização de um léxico obsceno, a “cultura pornográfica” tal qual trabalhada por Moraes (2003) teve sua difusão a partir do italiano Aretino²¹, cuja obra abriu as portas para a formação da literatura libertina francesa do Antigo Regime. O termo obsceno, derivado do latim, significa “aquilo que deveria estar fora de cena”. Para o dicionário Aurélio, obsceno significa “que fere o pudor, impuro, desonesto”. A palavra obsceno, em conformidade com Frappier-Mazzur (1993), enfatiza os opostos do masculino e feminino, da classe baixa e da classe alta, do grosseiro e do elegante, e produz a transgressão social nos moldes de uma “hiper-realidade, em que a realidade é apresentada em formas quase grotescas” (GREGORI, 2016). Segundo Leite (2006), a literatura de Aretino e Marquês de Sade é “pré-pornográfica”: os dois autores organizaram os fundamentos da pornografia operando pela via do incômodo e da provocação, testando limites e fronteiras, “colocando em cena o que se espera que esteja fora de cena”. O vocabulário utilizado pelos estudiosos e escritores que refletem sobre o erotismo e as artistas que estão pensando a cena pós-pornô apresenta termos e ideias muito próximos. As discussões travadas giram em torno da contestação de regimes e códigos sociais, de críticas sobre as concepções de corpo, do prazer e da liberdade.

Embora as elaborações teóricas de George Bataille conservem a compreensão de normas binárias de gênero e as relações entre ativo/masculino e passivo/feminino, suas contribuições são ainda úteis para os estudos sobre “práticas, objetos e performances no erotismo contemporâneo” (GREGORI, 2016). O erotismo para Bataille (1987) é definido na relação entre prazer erótico e transgressão. O ato da transgressão é o que define a experiência erótica, de acordo com o autor, mediante ao entendimento de que a experiência erótica é constituída pela violação de qualquer tipo de norma ou regra que regulamenta a sexualidade. Esta noção de experiência erótica está de acordo com a compreensão que circula nos estudos pós-pornô de que a pós-pornografia coloca em

²¹ Pietro Aretino, escritor, poeta e dramaturgo italiano. Autor de *Diálogo das Prostitutas* e do livro *Sonetos Luxuriosos*.

questão qualquer tipo de referência às normalidades das práticas sexuais, segundo as ideias de Laura Milano (2014). Como explicita Gregori (2003), “a concepção de erotismo como transgressão às convenções morais é perpassada pelo posicionamento da relação masculino/feminino a partir de uma díade entre ativo e passivo.” (GREGORI, 2003: 95).

Popularizados a partir de 1740, os registros da literatura pornográfica francesa mostram como as obras abriram-se para uma pluralidade de gêneros, registros e meios de comunicação: romances, panfletos políticos²² e diálogos. Moraes (2003) expõe que Marquês de Sade criou “formas narrativas próprias” tematizando as mais variadas práticas sexuais. As múltiplas formas e registros dificultam a definição do que é a pornografia e do que é pornográfico, como salienta a historiadora Paula Findlen (1993).

O que parece relevante é explorar as condições e os desenvolvimentos sociais mobilizados historicamente em relação às obras denominadas eróticas e pornográficas. O Renascimento, no século XVI, instaurou novas tecnologias de impressão que possibilitaram a circulação barata de imagens e textos com conteúdo obsceno que atacavam o pudor a partir de representações explícitas do sexo, inicialmente restritos a determinados grupos. A disputa pelo espaço evidenciada nos estudos sobre a pornografia, suas origens e desdobramentos explicitam que as noções de público e privado foram tensionadas ao longo do que os autores chamam de modernidade. Esta discussão concernente aos âmbitos público e privado fazem parte também do repertório de produções que pensam a pós-pornografia. As performances artísticas trabalhadas no segundo e no terceiro capítulos expõem estas questões.

Findlen (1993) e Hunt (1993) assinalam que o italiano Aretino, ligado ao pensamento realista, abriu caminho para a produção ocidental da pornografia nos séculos posteriores. Entretanto, isso só foi possível porque houve transformações sociais e políticas relativas às compreensões do corpo, do sexo e das formas de representação estética da sexualidade no período do Renascimento.

A produção erótica ou obscena dos séculos XVI a XVIII, explica Leite (2006), tinha a intenção direta ou indireta (explícita ou velada, já que havia uma tensão proposital nos materiais de conteúdo erótica ou obsceno) de efetuar críticas sociais e políticas às instituições e a seus representantes legítimos como a nobreza, a igreja, a corporação militar e a burguesia. Os escritos “ofendiam a Igreja, ofendiam o Estado e

²² Segundo o *Dicionário de gêneros textuais*, o panfleto é definido como “um texto publicitário curto, impresso em folha avulsa, com distribuição corpo a corpo feita em locais de grande circulação.”

atentavam contra a moralidade”²³, como explicita o historiador Darnton (1998). A produção erótica ou obscena, ainda segundo o historiador, falava sobre o corpo, o espírito, a pornografia e a filosofia. É somente no fim do século XIX que há a emergência de uma nova forma de utilização das representações sobre a sexualidade situadas no contexto europeu.

Assim, “a filosofia dá lugar ao consumo da obscenidade modernizada. O sexo como um produto e o prazer como uma mercadoria em si, não são fatores novos no fim do século XIX, pois sempre estiveram ligados intimamente à edificação do capitalismo. Nova, agora, é a ampliação da produção e do consumo, unida a um certo alheamento das questões políticas. A pornografia nasce assim do discurso obsceno sob o viés da cultura de massas e do entretenimento” (LEITE, 2009: 510).

Em *A ética pornográfica e o espírito do capitalismo*, Díaz-Benítez (2010) ressalta que há séculos a produção de materiais de conteúdo erótico e pornográfico está relacionada ao fenômeno do mercado. Como exposto acima, a difusão de materiais obscenos, eróticos e pornográficos deu-se pela via dos meios de comunicação de suas respectivas épocas e momentos históricos.

Nos estudos contemporâneos que tratam de materiais pornográficos e eróticos, não há consenso sobre as características e muito menos definições de cada um deles, sendo os dois termos motivos de disputas e tensões nos âmbitos jurídicos, do mercado, no meio acadêmico e no movimento feminista, explica Parreiras (2015)²⁴. Neste sentido, a discussão em torno dos significados da pornografia e do erotismo prevalece ainda nos dias de hoje. Ambos os termos estão em constante transformação e entendê-los “como construídos contextualmente a partir de diferentes posições de poder”, segundo Parreiras (2015), reflete que os termos são efeitos de contextos específicos, cada qual expressando as disposições político-sociais de uma época (SONTAG, 1987).

Em ensaio escrito no ano de 2001, Octávio Paz explicita que a pornografia, que ele compreende como uma forma de contestação as “restrições e proibições que são parte dos códigos sociais” (PAZ, 2001: 142), foi corrompida pelo comércio e que o prazer se tornou um “parafuso da indústria” (PAZ, 2001: 143). Para o ensaísta, a pornografia era uma atividade artesanal e atualmente transformou-se em “parte essencial da economia de consumo” (PAZ, 2001: 144).

²³ Segundo Kury (2019b), “el posporno surge como resistencia política y rompe la norma de castración impuesta por la Iglesia, el Estado, el núcleo familiar y varias construcciones sociales que cubren exclusivamente al sexo monógamo y falocéntrico (todos estos aliados del capitalismo y el patriarcado).”

²⁴ Esta idéia está no texto *Altporn, corpos, categorias e cliques: notas etnográficas sobre pornografia online* (2012).

Feona Attwood (2007) chama atenção para uma transformação concernente aos estudos sobre erotismo e pornografia ao situar os textos *The Secret Museum* de Walter Kendrick (1997) e *Hardcore* de Linda Williams (1999) como exemplos de produções textuais que abordam a temática de formas distintas das abordagens até então encontradas (no caso até a década de 1990). No primeiro, o autor pensa a pornografia historicamente e, no segundo texto, as produções pornográficas são compreendidas como textos repletos de significação social. Há uma passagem, uma transformação relativa ao modo de produção de conhecimento sobre o erotismo e a pornografia: os estudos não mais objetivam investigar os efeitos negativos ou consequências do consumo e passam para uma interpretação da pornografia como prática cultural. “É nos anos 90, que os temas se diversificam: história da pornografia, consumo, significado da pornografia para comunidades sexuais específicas, tentativas de entender o processo de produção das pornografias” (PARREIRAS, 2015: 10).

Eu adicionaria que além dos temas, os termos também se diversificaram. Díaz-Benitez e Gregori (2012), organizadoras do dossiê *Pornôs*²⁵, explicam a utilização do termo pornô no plural enfatizando a “proliferação de segmentos nessa indústria”, adicionado à diversidade de materiais, produtos e imagens que circulam no mercado erótico, às muitas possibilidades de “colocar em cena múltiplos corpos, prazeres e práticas sexuais”, assim como as muitas discussões propostas sobre marcadores sociais da diferença, “com todos seus enunciados e efeitos políticos”.

No contexto nacional, uma série de trabalhos etnográficos consolidam um campo de estudos sobre mercado erótico e práticas sexuais. Alguns autores e trabalhos já citados aqui, como o de Gregori (2016) sobre as relações entre erotismo, gênero e os limites da sexualidade, o de Parreiras (2015) sobre pornografia alternativa online, o de Leite (2009) sobre pornografia bizarra e o de Díaz-Benítez (2010) sobre a indústria pornográfica mainstream brasileira.

²⁵ Alguns dos textos que fazem parte do dossiê *Pornôs* (2012) dos Cadernos Pagu são: *Screening Sex: revelando e dissimulando o sexo* de Williams; *"Todas las caperucitas rojas se vuelven lobos en la práctica pospornográfica"* de Prada; *Labirintos conceituais científicos, nativos e mercadológicos: pornografia com pessoas que transitam entre os gêneros* de Leite; *Altporn, corpos, categorias e cliques: notas etnográficas sobre pornografia online* de Parreiras; *Pornô* de Kulick.

O que práticas sexuais têm a dizer sobre a cultura?

Rubin (2017) considera *A história da sexualidade*, de Foucault, o mais relevante e influente livro de reflexões sobre o sexo por contestar a compreensão tradicional da sexualidade como impulso natural. Ele explicita que os desejos não são dados biológicos ou naturais inerentes à condição humana, se não efeitos de práticas sociais específicas e contextuais, no sentido de que a sexualidade é histórica e socialmente construída. De acordo com as ideias do filósofo francês, a “sexualidade” como um modo de produção de conhecimento, organização e debate sobre o sexo surge entre os séculos XIX e XX. A “ciência sexual” torna-se uma entidade para a produção “disciplinar” de corpos, prazeres, desejos e práticas sexuais na medida em que identidades são construídas, comportamentos patologizados e desejos classificados e hierarquizados (LEITE, 2009).

Há uma vasta produção de estudos contemporâneos que tematizam práticas sexuais e corporais dentro de uma matriz de interpretação cultural. Considerar a pornografia uma prática cultural “compreendida como fazendo parte de uma história social e cultural do sexo” produziu contribuições teóricas para compreender as sociedades contemporâneas, de acordo com Linda Williams (2012). A reflexão de Williams, no limite, reconhece que “as tecnologias da imagem em movimento” produzem as distinções entre o exibível e o não exibível: o próprio significado da palavra obscenidade transformou-se, visto que, obscena era a cena que não poderia ser mostrada ou aquilo que estaria “fora de cena”. A partir do momento que o “fora de cena” entra em cena e surge como material imagético tanto em produções pornográficas como em produções de Hollywood, a noção de obscenidade muda. O jogo com as palavras obscena e cena aponta para uma discussão entre o “revelado e o escondido que opera em qualquer momento dado na história das imagens sexuais que se movem” (WILLIAMS, 2012: 22).

Em *Pornotopia: Arquitetura e sexualidade na Playboy durante a Guerra Fria* Preciado (2010) traça a relação entre o surgimento da Revista Playboy com a emergência dos apartamentos para homens heterossexuais solteiros no período da Guerra Fria nos Estados Unidos. Seu argumento é que nas décadas de 1950 e 1960, a Playboy, mais do que uma revista com material pornográfico que exibia mulheres nuas, criou “um conjunto de espaços que através de uma inevitável difusão midiática produziu uma nova utopia erótica popular”. A noção de pornografia trabalhada pelo filósofo fundamentou-se na

compreensão das novas práticas de consumo do homem branco heterossexual estadunidense – com a disseminação, venda e consumo no formato de revistas cujo conteúdo exibia também mulheres nuas -- suscitadas por novas técnicas de produção e distribuição da imagem. Como afirma o jornalista Gay Talese, poucos homens haviam visto imagens coloridas de mulheres nuas antes da Revista Playboy. A revista provocou novas relações entre a imagem, o prazer, a publicidade, a privacidade e a produção de subjetividade, explica Preciado (2010).

“Como nós exibíamos o sexo então e como o fazemos hoje? (...) Qual é, em outras palavras, a história da exibição do sexo nas telas?” – estas são indagações que Linda Williams (2012) faz na introdução traduzida para o português do livro *Screening Sex: revelando e dissimulando o sexo*. A autora problematiza no texto os modos pelos quais os atos sexuais apareceram nas produções cinematográficas estadunidenses: seu investimento é em entender por que os Estados Unidos, a partir dos anos de 1960, passaram de uma “cultura que não exibia sexo em uma que o exhibe”. O verbo screen/exibir significa revelar em uma tela e também, segundo o dicionário, “proteger ou esconder atrás de uma tela”, explica Williams (2012). A noção de tela pode ser estendida para pensar as televisões, os computadores (desktop ou laptop) e os smartphones – e seus diversos usos.

Tanto o estudo sobre a relação da Revista Playboy, com a criação de apartamentos para homens solteiros nos Estados Unidos, quanto a reflexão acerca da exibição de atos sexuais em produções cinematográficas no mesmo país são fontes para pensar as transformações pelas quais passaram as dimensões espaciais dos âmbitos privado e público na contemporaneidade. Estas dimensões do público e do privado foram reorganizadas e realocadas a partir das mudanças de comportamentos e práticas sociais: as exhibições de atos sexuais nas telas de cinema e a comercialização em bancas de jornais de mulheres nuas embaralharam as fronteiras do que era convencionalmente destinado para cada espaço. Os atos sexuais (a autora trata cenas de beijos e olhares provocativos como sexo) nas salas de cinemas passaram a ser “revelados” e “exibidos” no ambiente público. Assim como a marca de uma revista com fotos de mulheres nuas coloridas passou a fazer parte de um conjunto de mercadorias vendidas em pleno espaço público, mais especificamente nas ruas das cidades em bancas de jornais.

As autoras organizadoras do dossiê *Pornôs* citam uma série de nomes para se referir às práticas pornográficas consideradas “alternativas” à pornografia *mainstream*²⁶: “alternativo, bizarro, tranny, gay, feminista, fat, fetiche, transexual, inter-racial, zoo, pornoterrorista”. Estes são os termos destacados pelas autoras “analisados nos vários artigos”. Me chamou atenção a opção da nomeação pornoterrorista em vez de pós-pornografia (ou pós-pornô) para mencionar, na apresentação do dossiê, o artigo da filósofa Nancy Prada (2012) “*Todas las caperucitas rojas se vuelven lobos em la práctica pospornográfica*”.

O prefixo “pós” no termo pós-pornografia, a meu ver, produz compreensões que permitem distanciamentos com o que se entende por pornografia atualmente. Esta discussão, novamente, remete às tensões concernentes ao campo das classificações das práticas eróticas e sexuais: as zonas de inteligibilidade de tais práticas parecem ainda vinculadas às posturas adotadas por estudiosos que entendem o erótico como do campo da arte e da imaginação e o pornográfico como do campo do mercado e do consumo.

Não tenho absolutamente nenhuma questão com o termo pornoterrorismo. Muito pelo contrário, ele circula no campo tanto quanto categoria analítica quanto categoria êmica. *Pornoterrorismo* é o título do livro de Diana Torres, também conhecida como Diana Pornoterrorista, escritora, performer e artista multimídia espanhola. Não tenho a intenção de realizar uma genealogia do termo pornoterrorismo/*pornoterrorismo*, nem enquanto categoria analítica e nem enquanto categoria êmica. Dedico parte do capítulo 2 a efetuar uma discussão em torno da proliferação de termos no pensamento e nas práticas pós-pornôs.

A pós-pornografia e seus sentidos

Para a compreensão da pós-pornografia, é necessária a realização de uma revisão teórica e bibliográfica dos estudos relativos à pornografia – mais especificamente as teorias críticas à pornografia, como bem sugerem os trabalhos de Preciado (2004), Milano (2014) e Sarmet (2015). Interpretar a pornografia enquanto um discurso cultural que produz conhecimento sobre o corpo (PRECIADO, 2003) resultou em elaborações teóricas imprescindíveis não só para uma reflexão sobre as assimetrias de gênero entre

²⁶ *Mainstream* é tanto categoria analítica quanto categoria que circula no campo da pós-pornografia.

homens e mulheres, mas também para problematizar as produções de sentido e significado sobre os corpos e o sexo.

Neste sentido, a pornografia, desde sua origem, em conjunto com os dispositivos jurídicos e médicos, estabeleceu, através de uma gestão política e pública, as formas de produção, naturalização e controle dos corpos e do sexo (PRECIADO, 2010; FOUCAULT, 2003). As noções de "saber médico" elaboradas por Foucault e de "tecnologia social heteronormativa" de Preciado são imprescindíveis nesta análise para compreender a constituição da correlação entre órgãos sexuais e relações heterossexuais. Esta administração, segundo Preciado (2010), instaurou técnicas eficazes de construção do olhar e do conhecimento acerca do corpo – mais especificamente, sobre as partes do corpo. As relações entre olhar, corpo e prazer constituem as primeiras considerações sobre o estudo da pornografia segundo as elaborações teóricas de Williams (1999) e Preciado (2004). A pornografia enquanto meio de produção e conhecimento sobre o corpo, desde os anos 70, vem sendo compreendida como um campo importante para o estudo da cultura e das subjetividades modernas (WILLIAMS, 1999). Segundo de Lauretis (1994), tanto a construção quanto a representação do gênero feminino se deram pelo olhar masculino. A mulher como objeto de exibição, as disposições ativo e passivo e o foco nas genitálias e na penetração constituíram o produto por excelência da pornografia comercial *mainstream* (PRECIADO, 2010).

As primeiras críticas à pornografia tradicional reconhecidas pelo meio acadêmico vieram das feministas estadunidenses nos anos 1970 e 1980. Os debates sobre a pornografia não eram restritos às feministas acadêmicas: as questões discutidas nos Estados Unidos relativas à pornografia eram concomitantes aos debates públicos de Estado sobre a prostituição, sobre a violência patriarcal, sobre a homossexualidade e sobre a proteção das mulheres e das crianças (RUBIN, 1984). A homossexualidade, já nos anos 1950, era motivo de perseguição policial. Há momentos, segundo Rubin (1984), que o domínio da sexualidade precisa ser analisado com atenção e cautela em articulação com outros domínios da vida social. As feministas estadunidenses das décadas de 70 e 80 estavam disputando as formas de produção de conhecimento sobre as categorias do corpo, do sexo e do gênero a partir dos temas da violência patriarcal, da prostituição, da homossexualidade, do sadomasoquismo e da pornografia.

Nos anos 1970, o movimento estadunidense antipornografia ganhou visibilidade com a criação dos projetos *Women Against Violence in Pornography and Media*, *Feminist Fighting Pornography*, *Women Against Pornography* e *National*

Coalition Against Pornography. Para esta vertente do movimento feminista, as preocupações político-sociais em relação aos direitos das mulheres, suscitadas a partir do debate feminista, aproximaram-se dos debates públicos e de caráter punitivista contra qualquer tipo de sexualidade não-normativa ou desviante e fora dos regimes de inteligibilidade heternormativo e monogâmico. Feministas como Mckinnon (1986) e Dworkin (1981) compreendiam a pornografia enquanto reprodutora de violências e opressões às mulheres – os registros pornográficos, produzidos a partir do olhar masculino, segundo estas autoras, objetificavam, violavam e subordinavam os corpos das mulheres. Os projetos antipornografia pretendiam proibir a pornografia e abolir a indústria do sexo estadunidense.

As possibilidades de entendimento dos efeitos dos discursos e dos materiais pornográficos na vida das mulheres eram variadas. A partir da leitura da bibliografia referente ao tema, penso ser consensual entre as feministas a compreensão de que o discurso pornográfico tradicional estimulava também violências, opressões e assimetrias de gênero. Em contrapartida às abolicionistas e pró-censura dentro do movimento feminista, um grupo de mulheres composto inicialmente por atrizes pornô e trabalhadoras sexuais conduziram um movimento crítico tanto ao discurso pornográfico quanto à censura e à abolição da indústria pornográfica. A antropóloga Gayle Rubin e o escritor Pat Califia, precursores do grupo lésbico-sadomasoquista estadunidense *Samois*, juntamente com atrizes pornô e trabalhadoras sexuais, tais como Annie Sprinkle e Veronica Vera, rechaçavam as políticas encabeçadas pelas feministas antipornografia de que o Estado deveria proteger as mulheres dos materiais e discursos pornográficos.

Este grupo de feministas, atrizes pornô e trabalhadoras sexuais proclamavam a transformação das práticas sexuais e dos regimes de visibilidade a partir da gestão de novas fontes e formas de prazer, de novas maneiras de representação da sexualidade dos corpos nos registros visuais (MILANO, 2014; GONÇALES, 2017). Estas mulheres com suas distintas e diversas formas de atuação profissional e política conformaram o reconhecido movimento *pró-sexo* estadunidense. As feministas *pró-sexo* vislumbravam a possibilidade de agenciamento dos corpos das mulheres na pornografia, na prostituição e nas muitas esferas da vida social. A gestão de novas ou outras formas de visualização dos corpos e seus agenciamentos tornavam-se modos de experimentação frente a tentativas de controle e regulamentação das práticas sexuais.

O movimento feminista estadunidense nos anos de 1970 e 1980 protagonizou disputas concernentes aos direitos das mulheres, à violência patriarcal, à proteção das

mulheres e das crianças, à homossexualidade, ao sadomasoquismo, à prostituição e à pornografia (RUBIN, 1984). O grupo de feministas foi segmentado, e como bem explicita Larissa Duarte (2014), os debates sobre a representação do sexo e dos corpos na pornografia e sobre as assimetrias de gênero na vida social ramificaram-se na direção da validação e aceitação de certas práticas sexuais e corporais.

O que eu gostaria de enfatizar é que os debates em torno dos efeitos da pornografia vieram atrelados a outras discussões concernentes aos direitos de minorias sexuais. O movimento *pró-sexo*, conduzido inicialmente por atrizes pornô e trabalhadoras sexuais, era formado por mulheres cujas práticas sexuais e corporais eram compreendidas nas chaves da dissidência e do desvio. O movimento antipornografia aproximou-se de forma veemente de pautas e posicionamentos políticos conservadores enquanto o movimento *pró-sexo* pretendia confrontar os discursos e materiais pornográficos por meio de uma reapropriação dos códigos e registros de visibilidade hegemônicos. A divisão do movimento feminista neste período ficou conhecida como *Sex Wars*, ou *Guerra dos sexos*. Eram as condições de produção e circulação da pornografia que estavam sendo questionadas.

Laura Milano (2014), a partir de uma leitura minuciosa da teoria dos discursos sociais, argumenta que os discursos podem modificar-se através das múltiplas possibilidades de entendimento e reconhecimento de uma determinada representação. Foi este movimento que aconteceu com as leituras sobre a pornografia: por meio de uma crítica às condições de produção da indústria pornográfica surgiram formas de reconhecimento distintas da pornografia. Os dois grupos de feministas enxergavam de forma distinta as condições de produção da indústria pornográfica e, portanto, as condições de reconhecimento também. No artigo “The force of fantasy: feminism, Mapplethorpe and discursive excess”, Butler (1990) analisa o modo pelo qual as questões relativas à representação, ao real, às fantasias sexuais e à violência foram interpretadas pelos dois grupos de feministas de maneiras diferentes. A pornografia é reinterpretada pelas *feministas pró-sexo*.

A pós-pornografia surge, então, como um “desvio discursivo produzido” (MILANO, 2014: 24) a partir das críticas à pornografia tradicional e disputa as formas de representação da sexualidade. Como compreende Milano (2014), a proposta está fundamentada em novos usos do corpo, novas narrativas e fontes de prazer, novas práticas e deslocamentos identitários praticados e produzidos por sujeitos que até então tinham sido excluídos dos processos de enunciação e produção cultural.

Como vem sendo argumentado em diferentes trabalhos (PRECIADO, 2000; CASTILLO, 2012; MILANO, 2014; SARMET, 2015; GONÇALES, 2017), “sem pornô não há pós-pornô”. A cena pós-pornô deve ser compreendida, portanto, como o resultado de múltiplos efeitos resistentes às representações cisheteronormativas da pornografia (MILANO, 2014). Neste sentido, a autora aponta que o pós-pornô é uma dissidência, um deslocamento a partir de um certo de tipo de reconhecimento que as produções pornográficas *mainstream* passaram a receber.

A pós-pornografia, ou o pós-pornô, sempre foi um debate sobre a produção de sentido sobre o corpo e o sexo a partir do registro das imagens. Definir o termo, tal qual evidenciado pelas teóricas e artistas inseridas na cena pós-pornô, é um desafio. O conceito, popularizado nos Estados Unidos na década de 80, só se consolidou como categoria teórica, política e artística no começo deste século, mais especificamente na cidade de Barcelona²⁷. Neste sentido, a categoria pós-pornô sugere, a meu ver, aproximações e pontos em comum com a pornografia: as duas categorias baseiam-se em um debate sobre a produção de sentido sobre o corpo e o sexo a partir das imagens e também estão inseridas em um campo de disputas de classificação. Entretanto, pode-se enunciar que inicialmente, seguindo as primeiras fundamentações teóricas e artísticas registradas sobre o tema²⁸ (as práticas pós-pornográficas são um fenômeno de performances, textos, vídeos e fotografias que pretendem desconstruir o imaginário sexual e pornográfico hegemônicos).

As performances são parte fundamental para qualquer tipo de análise ou interpretação da pós-pornografia. O termo tornou-se popular a partir da classificação da performance *The Public Cervix Announcement* de Annie Sprinkle enquanto uma produção pós-pornográfica - o termo foi difundido a partir da definição de uma performance. É por meio dos corpos que a pós-pornografia se faz e se produz. A relação entre teoria e carne, tal qual proposta por Llopis (2010), permite refletir que nas performances os regimes que fundamentam teorias cisheteronormativas, machistas, racistas, perpetradoras de privilégios, assim como tantas outras, sejam questionadas e problematizadas.

²⁷ A cena pós-pornô catalã do começo da década passada era formada por uma rede de artistas, ativistas e acadêmicas tais como: Post Op, Quimera Rosa, Itzar Ziga, Maria Llopis, Diana Pornoterrorista, Ex- Dones, Paul B. Preciado, Lúcia Egaña Rojas, entre outras.

²⁸ Preciado (2004), Llopis (2010), Egaña (2011) e Milano (2014).

No sentido trabalhado pela artista Kury (2019a) e por Milano (2014), o pós-pornô é sobre a desgenitalização do ato sexual e do desejo, um exercício de criação e gestão de outras formas de prazer, conhecimento e compreensão do corpo. As produções pós-pornográficas são realizadas por sujeitos que não se identificam e não se sentem contemplados pelas práticas inscritas nas dicotomias ativo e passivo, masculino e feminino, penetrador e penetrado e na genitalização do ato sexual. Por genitalização, Milano (2014) entende que o corpo pornográfico é genitalizado porque a genitália aparece como o único território sexual.

Milano aponta ainda que o pós-pornô é uma dissidência, um deslocamento a partir de um certo de tipo de reconhecimento que as produções pornográficas *mainstream* passaram a receber. O pós-pornô é “tática de guerrilha contra a heteronorma”, como bem afirma Kury (2019a). O pós-pornô é interpretado por Mombaça (2014) enquanto a “desprogramação da pornografia”; por Gonçalves (2017) como uma “rede de produção de performances, vídeos, literatura e outras manifestações”; enquanto a “reivindicação de práticas sexuais alternativas e dissidentes”, nos termos de Valencia (2014); como um “fenômeno de produções audiovisual e performances”, segundo Sarmet (2015); e enquanto uma “plataforma artístico-política” para Milano (2015).

Inspirada por artistas e pesquisadoras das áreas dos estudos de mídia e comunicação tanto no cenário europeu, com Llopis (2010) e Egaña (2017), e no cenário latinoamericano, com Milano (2014) e Sarmet (2015), pude refletir que a pós-pornografia configura-se enquanto um fenômeno de produções audiovisuais e enquanto uma “plataforma estético-política” (MILANO, 2016) que busca a experimentação de corpos, veiculados e registrados por imagens. A difusão do pós-pornô foi construída inicialmente pelo registro e reprodução de vídeos. Os primeiros registros encontrados na internet aconteceram na cidade de Barcelona e misturavam discussões teóricas com a exibição de vídeos e filmes – cuja proposta era pensar em outras formas de representar e visibilizar os corpos, os sexos e os prazeres. Para Tim Stuttgen, curador de arte e ativista queer alemão falecido precocemente no ano de 2013, a pós-pornografia, enquanto fenômeno que persegue criticamente a performatividade do sexo e da produção de imagens, excede os limites tradicionais e convencionais de entendimento e de visibilidade dos corpos através do uso de elementos que remetem ao burlesco e ao caricato (STUTTGEN, 2011).

As pessoas se agenciam e elas mesmas se dão visibilidade: a câmera é posicionada pelos próprios sujeitos que vão ser representados; todos podem, ao mesmo

tempo, ser atores e produtores. O pós-pornô usa a tecnologia a seu favor – mecanismos que suportam/resistem aos planos das câmeras do pornô *mainstream* – e traz para a cena novas concepções estéticas de forma, conteúdo e narrativa. Os meios de comunicação modificam e criam novas expressões e usos do gênero por meio das imagens. As cenas são construídas para dar visibilidade às múltiplas possibilidades de movimentos dos corpos – os sujeitos estão produzindo suas próprias imagens – e constituem uma nova forma de ativismo e arte feminista (MILANO, 2014).

Há muito tempo, diversas artistas trabalham através das mais variadas maneiras “para dar forma a las expresiones de la sexualidad feminina vinculadas a nuestras culturas e historias latinoamericanas” (MILANO, 2014: 109). Verifica-se, a partir de uma genealogia das produções que vinculam arte e política latino americanas (CASTILLO, 2012), além dos trabalhos protagonizados por mulheres, a presença de manifestações artísticas realizadas em períodos ditatoriais e pós-ditatoriais²⁹. Estes trabalhos reunidos às produções artísticas que criticam a hegemonia dos discursos pornográfico e sexual configuram a pós-pornografia latino-americana, segundo Milano (2014).

A criação do coletivo chileno CUDS³⁰ – Coordenação Universitária pela Dissidência Sexual - em 2002 e a gestão do coletivo pós-pornô *Subporno*, no ano de 2009, a partir da CUDS, são representativos para expor as peculiaridades das manifestações político-estético-artísticas das produções mobilizadas no contexto da América Latina. Como bem trabalhado na dissertação de mestrado de Érica Sarmet (2015), no ano de 2009, o coletivo pós-pornô *Subporno* deu início ao projeto “Laboratório de Porno-resistência” em parceria com a CUDS. *Póspornografia e História Recente da Violência no Chile* foi o nome da primeira oficina pós-pornô dada pelo coletivo e também o título de uma vídeoperformance³¹. As propostas articuladas

²⁹ Para mais informações sobre manifestações artísticas realizadas em períodos ditatoriais, ver Sarmet (2015).

³⁰ Definição sobre a CUDS:” es un colectivo con más de diez años de activismo en Chile que ha trabajado insistentemente en la localización de lo cuir/queer, en la experimentación estética feminista y en prácticas de micropolítica de resistencia. El trabajo de CUDS se mueve entre la producción teórica, la intervención en el mundo de la academia y la irrupción de los imaginarios sexuales normativos. CUDS es un colectivo sin adscripción institucional. CUDS no tiene una historia lineal. Hemos sido comunistas acérrimos, en otros momentos anarquistas o queer. Somos la versión frígida y posmoderna de algún partido feminista radical. Activistas post-feministas desplegando oposiciones, instalando ficciones, demandados por nuestros grupos conservadores de la derecha chilena por nuestras performances. Somos un colectivo interrogando nuestros imaginarios normativos sobre el cuerpo y la sexualidad desde Santiago de Chile.” <https://disidenciasexualcuds.wordpress.com/about/>

³¹ Acesso a vídeoperformance na íntegra: <https://vimeo.com/5402699>

pela CUDS e pelo coletivo *Subporno* exploravam, a partir da organização de laboratórios e oficinas, dos registros midiáticos audiovisuais e das performances, práticas de resistência à história da política interna do Chile, mais especificamente práticas de resistência à história da ditadura chilena.

[“*Fazendo um exercício de memória e prática de terrorismo sexual se realiza uma representação pós-pornô a partir do cap.V do Informe Valech: métodos de tortura: definições e testemunhos. A sede de FECH serviu de locação para a videoperformance. A sede FECH foi centro de tortura em tempos de ditadura militar.*”]

A videoperformance começa com estas 3 frases acima escritas na cor branca em um fundo preto. Do fundo preto com as frases escritas há a passagem para uma sala com as paredes brancas. A performance é filmada na FECH – Federação dos Estudantes da Universidade do Chile -, um dos centros de detenção e tortura no período da ditadura civil-militar chilena. Há uma voz na videoperformance narrando passagens do capítulo V da Comissão Nacional sobre Política e Tortura no Chile. Neste capítulo, há descrições sobre os “*Métodos*” de tortura utilizados pelos militares e também descrições sobre “*Violência sexual contra as mulheres*”. Na videoperformance, são narradas as definições presentes no capítulo sobre agressão sexual, sobre sadomasoquismo e sobre práticas bdsm. Enquanto uma pessoa está acorrentada, sentada em uma cadeira com uma cinta e um dildo sendo amarrados em seu rosto por uma outra pessoa que está em pé. A cena muda após alguns segundos para outro salão mais amplo com vários corpos no chão, a voz ao fundo narrando as definições e descrições de tortura, de estupro como arma de guerra, de asfixia com as mãos no pênis ou no dildo como prática erótica ou como prática de tortura que podem levar à morte, tipos de atadura e práticas de amarração. Há encenações de estupro, de cumshot, de penetração com dedos em uma vagina e em um ânus de plástico.

Esta videoperformance condensa questões fundamentais para a compreensão de que o pós-pornô produzido em território latino americano se distingue dos produzidos na Europa e nos Estados Unidos. A pós-pornografia feita na América Latina é construída a partir da visibilização — ato de tornar um corpo visível (ALVAREZ CASTILLO, 2016) — das muitas expressões da sexualidade em consonância com a visibilização de práticas que denunciam as opressões e assimetrias relativas aos regimes políticos ditatoriais, as concepções de gênero, raça e classe. As formas de corporificação do sofrimento e de

inscrição social da dor variam de acordo com os contextos (VICTORA, 2011). O pós-pornô age enquanto um veículo de comunicação, difusão e reflexão de muitos temas relativos ao feminismo e à pós-colonialidade.

Em busca de uma forma de conhecimento autônomo e descolonial, os movimentos e deslocamentos produzidos desde uma perspectiva do Sul procuram formas de narrar práticas e experiências inscritas geograficamente (CAVALLERO; CASTELLI, 2012). Lucía Cavallero se designa enquanto: “activista latinoameriqueer, torta, feminista, artista en potencia, confundida, estudiante de sociología y ex delegada sindical”. Já Rosario Castelli se define enquanto: “activista feminista ch’ixi, torta, antropóloga, miembro del GLEFAS, de Antroposex y del Bachillerato Popular Trans “Mocha Celis”. A definição das duas está escrita no fim da convocatória que escreveram para a “Primera Muestra de Arte Pospornográfico en Buenos Aires” no ano de 2012.

São recorrentes produções textuais no formato de convocatória na “cena pós-pornô”, como fica evidente nos textos produzido tanto por Cavallero e Castelli quanto no texto escrito pelas organizadoras B. e X. do Festival KUceta pospornografias³². Estes textos, como exposto na própria definição da palavra convocatória, explicitam formas de chamamento, convocação e convite para pessoas, no caso artistas, participarem de determinados eventos e festivais. Cavallero e Castelli explicam no texto³³, que escreveram em um tom de convocação, que:

“Pensar un posporno situado implica no solo problematizar y descolonizar los contenidos, sino también los formatos, los espacios de circulación, la difusión, l*s autores reverenciad*s, las formas de intervenir el espacio público, la relación entre artistas, obras y espectador*s, el público al que queremos interpelar, en una frase: la relación entre sexualidades, arte y política. Es decir, un proyecto geopolíticamente situado en Latinoamérica, comprometido, que apunte a cuestionar y subvertir las opresiones no solo de sexo y género, sino también las de clase, raza, etnia, nacionalidad, etc.”

Neste sentido, é mais interessante que a performance de Annie Sprinkle seja lida como um “mito fundacional” da pós-pornografia edificado nos Estados Unidos, como bem sugere Nathalia Gonçalves (2017). Embora eu não tenha por objetivo buscar a origem do termo pós-pornografia, a contextualização dos efeitos que produziram esta categoria é necessária para o desenvolvimento dos esforços analíticos empreendidos neste

³² <https://monstruosas.milharal.org/2018/09/01/convocatoria-de-trabajos-para-2a-edicao-do-festival-kuceta-prorrogadas-ate-15-de-setembro/>

³³ <https://muestraposporno.wordpress.com/textos/un-posporno-situado/>

texto. Gonçalves (2017) e Sarmet (2015) expõem que, neste mesmo período da performance citada acima, o coletivo chileno Yeguas del Apocalipsis, liderado pelos artistas e ativistas Pedro Lemebel e Francisco Casas, estavam invadindo as ruas do Chile na ditadura civil militar para propor práticas dissidentes a respeito das políticas de esquerda vigentes e da militância homossexual atuante.

Performances: uma intersecção entre arte e política

“O fenômeno de Annie Sprinkle nos obriga a perguntar: qual é o valor político, em termos da ação das mulheres, de não se definir rigidamente uma linha demarcatória que diferencie claramente a pornografia obscena de um lado e a arte legítima do outro?” (Williams, 2017)

A pós-pornografia é tanto um termo polissêmico quanto um movimento híbrido, como bem explicitam Preciado (2003), Milano (2014), Sarmet (2015) e Gonçalves (2017), que circula nas fronteiras entre produções artísticas, produções teóricas e produções políticas. Segundo Llopis (2010), Anne Sprinkle pegou o termo publicizado pelo artista holandês Wink van Kempen na década de 80 e o popularizou na década de 90 nos Estados Unidos. Sprinkle, na época trabalhadora sexual e atriz pornô, realizou uma série de performances, parte do projeto *Post-Post Porn Modernism* - classificada por ela como performances pós-pornográficas. As duas imagens abaixo são registros fotográficos da performance *The Public Cervix Announcement* que consistia em convidar o público presente em um auditório a olhar o interior de sua vagina através de um espéculo vaginal.



Fotografia da performance *The Public Cervix Announcement*



Fotografia da performance *The Public Cervix Announcement*

No vídeo *My Body is a Temple For a Multimedia Whore*³⁴, gravado no ano de 1995, na cidade de Copenhagen, Sprinkle diz que sempre foi uma artista multimídia e multisensorial. Na biografia que está em seu site oficial³⁵, ela diz que era prostituta e atriz pornô e depois virou artista e sexologista (ou sexóloga?). Segundo Williams (2017), ela

³⁴ Link do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=G7uQ8LrI2K4>

³⁵ Link do site de Annie Sprinkle: www.anniesprinkle.org

começou a carreira de performance profissional como massagista, depois se tornou prostituta e artista de shows burlescos e de sexo ao vivo. Também escreveu para revistas de sexo e atuou em filmes pornográficos. Em *Uma agente provocadora: a pornografia e a arte da performance de Annie Sprinkle*, Williams (2017) conta que durante uma das apresentações da performance *The Public Cervix Announcement*, na cidade de Cleveland, em 1990, a polícia invadiu o local do espetáculo ordenando que a performance fosse interrompida. A artista em outras ocasiões se apresentava em shows burlescos e de sexo ao vivo no mesmo local e a polícia não agia com o intuito de interromper a ação.

O ponto salientado por Williams (2017) é que os defensores da arte da performance pensam ser necessário diferenciar a performance *The Public Cervix Announcement* da noção de pornografia, em uma tentativa de separar e diferenciar ambas. A crítica de arte Linda Burnham afirma no ensaio *High Performance, n.13* (1990) que Sprinkle é “uma artista da performance, sendo que sua performance é arte e não pornografia”. Tanto nesse ensaio quanto no *When did Annie Sprinkle become an artist? Female performance art, male performance anxiety, art as alibi, and labial art*, escrito por Chuck Kleinhans, a pressuposição é de que Sprinkle torna-se artista da performance ao começar a tentar desconstruir as imagens tradicionais daquilo que é “considerado sexy” (WILLIAMS, 2017).

Uma matéria jornalística no ano de 1992 explicita um dos dois tipos de crítica à arte da performance. Publicada no Washington Post, uma matéria questiona “Será que quando estou tomando banho, sou um artista da performance?”. Já para os “conservadores de extrema direita” a arte da performance é lida na chave da pornografia: este posicionamento ou os ataques à arte da performance e à pornografia supõem que todo tipo de prática do corpo é obsceno ou excessivamente rotineiro e cotidiano (como no caso da pessoa nua tomando banho). As críticas à arte da performance e à pornografia, nestes dois sentidos, também produzidas pela obra de Sprinkle, promovem a compreensão de que as tensões em torno da obscenidade ou do obsceno, nas últimas décadas, podem ser limitadas à questão da representação sexual (WILLIAMS, 2017).

Para Williams, a obra de Sprinkle “tende a tornar indefinidas as fronteiras entre a arte da performance e a pornografia”. E me parece que esse era seu objetivo: enquanto os especialistas permanecem discutindo sobre classificações e sobre os limites de distinção da arte da performance e da pornografia ou sobre distinções que dizem respeito aos modos de “exibir” o corpo, Sprinkle usa seu próprio corpo para contestar tais pressupostos e categorizações. De forma crítica e contestadora, seu corpo provoca um

embaralhamento relativo à classificação das práticas corporais e sexuais e também entre as profissões de artista, prostituta e atriz pornô. Mais ainda, salienta Williams (2017), Sprinkle desafia os pressupostos feministas da categoria “mulher”. Uma crítica ao *Post-Post Porn Modernist*, exposta no documentário *Sacred Sex* (1991), de Cynthia Connop, é que a performance de Sprinkle “se despe de toda forma de pornografia”. Em meu entendimento, esta crítica é equivocada porque, além de fazer uma distinção de tom hierárquico entre “a arte e a pornografia e entre a artista e a prostituta”, expõe essencialismos e purismos da arte da performance, como se o mundo da arte precisasse se “despir” de pornografia para ter valor ou validade.

A obra de Sprinkle problematiza, inclusive, os pressupostos das noções de performance e performatividade. Williams nos convida a refletir sobre “o lado prostituta das performances de Sprinkle”: a noção de performance artística e sexual atravessa a trajetória da artista. A palavra performance tem origem latina e designa “formar, dar forma a, criar”. No campo das artes, segundo o dicionário Houaiss, performance significa “espetáculo em que o artista atua com inteira liberdade e por conta própria, interpretando papel ou criações de sua própria autoria” e também “atividade artística inspirada em formas de arte diversas” (Dicionário Houaiss, 2001). A palavra performance dá origem aos termos performático e performativo. Segundo o dicionário, performático é uma “forma de arte colaborativa surgida na década de 1970 com uma fusão de diversas linguagens de arte, como pintura, cinema, vídeo, música, drama e dança”. Já a palavra performativo é acionada nos campos da linguística e do gênero, a partir dos trabalhos de Butler com inspiração no pensamento de Austin.

Em *Problemas de gênero* (2003), Butler trabalha com a ideia de gênero enquanto o efeito de práticas reguladoras que buscam produzir identidades através da imposição do sexo natural e da heterossexualidade compulsória. Esta construção teórica está atrelada à lógica de que alguns atos (determinados atos) são performativos. A origem da teoria da performatividade está na “repetição estilizada de atos”, que por conseguinte, produzem a identidade de gênero. São os atos performativos que constroem a noção de gênero – no sentido de que sem estes atos o gênero não existe.

Enfatizando as ações de Sprinkle, Williams (2017) questiona até que ponto é possível fazer uma reflexão levando em conta o tornar-se prostituta e o tornar-se artista na trajetória de Sprinkle. A profissão de massagista ou a “ação” de massagista (“no início, ela acreditava que a performance pela qual ela era paga era a da massagem” (WILLIAMS, 2017: 7) a transforma em prostituta. Ela é interpelada enquanto tal por um cliente na casa

de massagem. No livro *Post-Porn Modernism* (diferente da série de performances *Post Post Porn Modernism*), ela conta que foi “linguisticamente atingida” pelo termo. Sprinkle não rejeitou o termo prostituta – ou a construção do sujeito mulher enquanto um sujeito sexuado –, muito pelo contrário, em suas performances artísticas, ela utiliza “rituais específicos da pornografia” e da “persona prostituta” para promover novas formas de representação ou “exibição do sexo”. Seus trabalhos artísticos operam a partir do excesso³⁶ - retórica acionada na pornografia – mas também com elementos que remetem ao deboche e ao sarcasmo.

Se o campo cultural interpela a “mulher” que pratica sexo por dinheiro enquanto prostituta, como a “mulher” pode agir contra a discursividade que a encapsula no sistema de significação estruturado pelas hierarquias de gênero e da heterossexualidade compulsória? Esta discussão parece oportuna no caso de Sprinkle porque ela não está agindo, segundo Williams (2017), “contra o sistema que constrói a imagem da mulher como prostituta e objeto da pornografia”.

A saída encontrada para esta tensão fundamenta-se nas contribuições teóricas de Butler sobre a linguagem e o gênero. Em *Problemas de Gênero* (2003), a ação (no caso a de Sprinkle, acionada por mim), precisa ser lida na chave de como os sujeitos (dotados de agência e capacidades criativas) constroem identidades a partir dos processos de resignificação. O que Sprinkle fez depois que foi “linguisticamente atingida” pelo termo prostituta? Butler explica que a significação é “antes um processo regulado de repetição” e a ação situa-se “na possibilidade de uma variação dessa repetição”. O “eu”, em Butler (2003) é produzido a partir da repetição de performances e a ação acontece justamente na possibilidade de variação. Neste sentido é que “as performances repetitivas dos atos sexuais de Sprinkle têm sido o local em que ela construiu seu “eu” durante toda a sua carreira “(WILLIAMS, 2017). Butler explicita que não há um “eu” que seja anterior ao conjunto de expressões discursivas – o que há são “ferramentas” disponíveis para serem manipuladas. Para Sprinkle, no início, as ferramentas disponíveis eram a repetição de atos sexuais realizados por uma prostituta, atriz pornô e artista de shows ao vivo e burlescos.

³⁶ Mariana Baltar (2015) chama a atenção para a presença de elementos que remetem a um “excesso performativo” (BALTAR, 2015) nas produções pornográficas e pós-pornográficas. Segundo esta perspectiva, o excesso na pornografia atua na ambivalência entre o real e o representado nos gritos, nos gemidos e nos orgasmos. Como se as atrizes e atores pornôs tivessem que exagerar, no sentido de exceder, suas ações para torná-las mais reais para os telespectadores.

Respondendo à pergunta que dá início ao parágrafo anterior: Sprinkle não recusa o termo prostituta e também não combate o sistema que a nomeia assim. Ela aceita o termo, mas, nessa ação, enxerga a possibilidade do que Butler denomina de “repetição subversiva”.

No próximo item, apresento como a cena pós-pornô se apresenta na cidade de São Paulo, onde realizei pesquisa de campo, e também meus modos de circulação.

Capítulo 2 - “Vocês não vieram ver pós-pornografia?”

Corredores

O evento ocorreu pelo espaço de todo um andar de um prédio antigo no centro de São Paulo. Eram muitos cômodos: minhas primeiras movimentações presenciais em um evento pós-pornô deram-se por entre os vários cômodos deste apartamento. Eu não conhecia ninguém. As paredes dos corredores estavam pintadas de cor preta e eram cheias de quadros, papéis presos ou colados, adesivos, pixações e outras escrituras. Só havia lâmpadas acesas no teto dos corredores. Não havia lâmpadas acesas nos tetos dos variados cômodos. Havia um cômodo retangular designado de “cinemão” — neste espaço as paredes eram todas de cor branca e havia muitos quadros em duas das quatro paredes, um datashow projetando em outra parede filmes/vídeos, duas janelas, duas portas e, mais ou menos no centro do espaço retangular, uma barra de pole dance. No “cinemão”, a única fonte de luz advinha das imagens projetadas na parede. Havia também neste espaço um sofá e duas cadeiras, um ou dois metros na frente da parede na qual estava sendo projetado os filmes/vídeos.

As mesas nas quais seriam expostas coisas para serem vendidas estavam distribuídas ao longo de dois corredores compridos. Havia uma cozinha iluminada por uma lâmpada de tom avermelhado onde estavam sendo vendidas as bebidas — cervejas, taças de vinho, drinks e água — e alguns salgados. Importante destacar que só estavam sendo vendidos alimentos veganos, o que informa um pouco das afinidades políticas que ali circulavam. O único banheiro que estava disponível para o público da festa localizava-se ao lado da cozinha/bar. Este banheiro era iluminado por uma vela colocada sob um castiçal. Havia também um outro espaço retangular composto por alguns sofás, cadeiras e poltronas, duas mesas de centro, muitos objetos aleatórios — do tipo cinzeiros, artefatos de arte ou de decoração e revistas. Este espaço era iluminado por luminárias e velas. Os tons desse cômodo eram pastéis. Neste espaço havia uma parte ligeiramente mais alta em uma das extremidades — um mini palco — onde mais tarde seriam realizadas muitas das performances programadas e listadas na *página do evento* no facebook.

A primeira edição da KUceta pospornografias foi o primeiro evento com a temática do pós-pornô que tive a oportunidade de ir na cidade de São Paulo. Lá pude conhecer e ser conhecida por K. e X. -- as duas organizadoras do festival. A KUceta

pospornografias ocorreu no dia 16 de junho de 2018, no Estúdio Lâmina, localizado na rua São João, região central da cidade de São Paulo³⁷. Na primeira edição da KUceta pospornografias aconteceram performances, exibição de filmes, perfoshows, exposição de fotografias, rodas de conversas e discussões sobre sexualidades dissidentes, venda de zines, adesivos, dvd's, artes serigrafadas, sex toys, comidas vegetarianas e flashes de tatuagens. A variedade de atividades sugere os elementos alinhavados por essa cena, passando fortemente pelo corpo, como elemento das performances à inscrição das tatuagens; pelas artes plásticas e visuais, dos filmes às artes serigrafadas; e pelo debate sobre sexualidades dissidentes. Ao articular corpo, arte e debate sobre sexualidade, a rede pós-pornográfica vai estabelecendo os contornos da sua proposta.

O festival KUceta pospornografias propõe-se, portanto, a ser um espaço para a experimentação e visibilização de práticas, corpos e sexualidades não-normativas e dissidentes. Como descrito pelas organizadoras do evento, o espaço é produzido por artistas que estão usando ou pensando a “rede pós-pornográfica” como instrumento para falar de “sexualidades dissidentes e corporalidades não normativas”. O pós-pornô é mobilizado pelas artistas como “ferramenta anticapitalista” para a “destruição do patriarcado e da cis-hetero-norma”.

Eu entendi rapidamente que havia um clima de provocação e muito deboche no ar. O que foi uma novidade, porque nos eventos que até então havia frequentado no Rio não me tinha dado conta deste aspecto. Toda hora passavam duas artistas desde o começo andando pelos espaços do apartamento: uma delas estava nua, usava uma bota preta com cano longo e salto e tinha o corpo todo cheio de pêlos — dava para entender que ela havia colado os pêlos em seu corpo; a outra andava com uma roupa preta e vermelha, com um salto bem alto e com uma máscara rosa cobrindo toda a região do rosto. A princípio achei aqueles dois corpos disruptivos. Disruptivo no dicionário Houaiss significa: “que provoca ou pode causar disrupção; que acaba por interromper o seguimento normal de um processo; interruptivo, suspensivo.” No entanto, após a

³⁷ O estúdio Lâmina é assim definido no site da Secretaria de Cultura da Prefeitura de São Paulo, na aba “Galerias de Arte”: ‘O Estúdio Lâmina é um espaço de arte polimorfa e invenção em arte contemporânea abrigado no quarto andar de um prédio construído na década de 40, no centro histórico de São Paulo. Inaugurado em novembro de 2011 como casa galeria, estúdio de criação e residência artística, o Lâmina nasce com a proposta de ser um Espaço de Cultura independente’. Fonte: <http://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/espaco/635/> acesso 27 jan 2020. A proposta de “cultura independente” do espaço conecta-se às iniciativas da rede pós-pornográfica na cidade, que se declaram voltadas para a construção de uma cena própria, que estimula a produção de artistas e ativistas que não estão no circuito artístico mais tradicional e convencional da cidade e que veem nas suas propostas um potencial transgressor de convenções artísticas. Em outros momentos, como descrevo neste capítulo, espaços tidos como mais “alternativos” também abrigam iniciativas desta rede.

reflexão das anotações de campo para a escrita do texto etnográfico, compreendi que os dois corpos, embora tivessem (me) provocado um certo incômodo por causa dos pêlos e da máscara, naquele espaço, naquele evento pós-pornô, naquele contexto, não poderiam ser considerados corpos disruptivos. A meu ver, aqueles corpos cabiam ali – eles não estavam interrompendo a ordem de nada naquele contexto, mas reforçando as convenções que estavam sendo acionadas o tempo todo em torno dos corpos e das sexualidades dissidentes. Eu demorei alguns minutos para processar que aquelas duas artistas não estavam esperando alguma performance começar. Seus corpos já estavam *em performance*³⁸ pelos cômodos.

As performances no palco demoraram um pouco para começar, mas os filmes do “cinemão pós-pornô” estavam sendo projetados desde o começo. Os barulhos de alguns berros, sussurros e gemidos de alguns vídeos projetados, quando o evento ainda estava vazio, ecoavam pelo apartamento.

Depois de ter andado e observado o espaço, puxei assunto com B., a pessoa que estava sentada próxima à porta de entrada recebendo as contribuições do público para entrar no evento. Falei que fiquei sabendo do evento a partir da fala de S. no PopPorn e que comecei a acompanhar as discussões pela *página do evento* no facebook. Me apresentei e disse o que estava fazendo ali. B. é uma das organizadoras do Festival KUceta pospornografias junto com X. B. também me contou que é uma das integrantes do Coletivo Coiote³⁹. Foi para B. que pedi permissão para tirar fotos e ela recomendou que eu tivesse muito cuidado para não fotografar nenhuma criança.

Meses antes ocorrera a repercussão midiática encabeçada pelo MBL e por políticos identificados com pautas da direita-conservadora sobre a performance do artista Wagner Schwartz no MAM- SP (Museu de Arte Moderna de São Paulo). A performance, chamada “La Bête”, era inspirada na série de esculturas chamada “Bichos”, da artista Lygia Clark, referência da arte de cunho mais experimental produzida no Brasil desde a década de 1960. Durante a performance, Schwartz apresentava-se despido em interação com as peças da artista, colocando seu corpo como meio para a criação artística em

³⁸ A noção de performance será trabalhada por mim em seguida.

³⁹ Segundo Vergara (2015): “O Coletivo Coiote é um grupo nômade de performance que se utiliza da prática escato- lógica, da modificação corporal e do improviso na construção de um “terrorismo com o cu” ou “pornô-terrorismo”. Protestam contra a heterossexualidade compulsória e contra a violência de gênero, principalmente, voltada para as travestis e pessoas em situação de rua. Ganharam espaço nas mídias (televisão e internet) depois da performance realizada na Marcha das Vadias em junho de 2013, durante a visita do Papa ao Rio de Janeiro.”

contato com o público. A fotografia da performance, em que uma criança esteve presente como público, levou ao ataque contra o museu e o artista nas redes sociais, em meio à escalada do conservadorismo no Brasil, do qual tem feito parte o ataque às artes que expõem o corpo nu ou questionam convenções sobre a sexualidade⁴⁰. Essa atmosfera tem envolvido o campo das artes no país e tem estado presente no campo desta pesquisa, nas reflexões que provoca entre participantes e também quando envolveu diretamente pessoas que integram o que denomino aqui de “rede pós-pornográfica”, o que tratarei nesta dissertação com mais detalhamento adiante. Com esta breve nota, quero sugerir o contexto social e político mais amplo que envolve os festivais e iniciativas pós-pornôs e sua proposta enquanto “plataforma estética-artística-política”.

Neste capítulo, descrevo as performances das quais participei ou às quais tive acesso como pesquisadora, buscando compreendê-las a partir da experiência etnográfica e das formas pelas quais fui provocada a tomar parte das cenas que aconteceram durante a pesquisa de campo. A proposta “estética-artística-política” da pós-pornografia é acionada como uma chave para a análise dos significados assumidos pelas performances no contexto da rede pós-pornográfica. Antes de passar às performances propriamente ditas, exploro a seguir as possíveis articulações e deslocamentos entre *performance* e *performatividade*, colocando em diálogo a teoria de gênero e as concepções sobre arte e performance presentes no campo da pesquisa, de modo a iluminar o escopo dos debates suscitado pela pós-pornografia como plataforma.

Ações

“Não da pra colocar numa caixinha o que é performance. São expressões viscerais que podem ter uma conexão com o teatro, mas acho que fala muito mais sobre alguma coisa que mexe, um furacão, um tormento, e tipo aconteceu alguma coisa ali. E pode ser até uma coisa cotidiana. A minha relação com a performance, e o que eu acho dela, e as minhas representações performáticas, penso muito como bombas, expressões momentâneas que depois vão reverberar. É isso que reverbera, pelo menos em mim. A performance quando acontece é algo que já reverberou em mim, aquela ação já reverberou em mim e por consequência vai reverberar nas pessoas que veem e que se tocarem por aquilo. É muita revolta e sensibilidade. Então eu junto as duas coisas e performo.” (Entrevista de B. a plataforma Cuceta Produções⁴¹.)

⁴⁰ Também ressalto a censura à exposição Queer Museu, suspensa no espaço do Santander Cultural em Porto Alegre, também em 2017. A exposição foi atacada pela presença de obras que foram consideradas inaceitáveis por grupos conservadores.

⁴¹ Link do vídeo da entrevista <https://www.youtube.com/watch?v=4i7vpB9c2KE>

O meio de abordagem da pós-pornografia neste segundo capítulo é a partir de seu entendimento enquanto “plataforma estética-artística-política” que escancara o caráter fictício dos corpos sexuados e das “normas generificadas”. Para tanto, aciono algumas performances artísticas e de gênero que pude ver e acompanhar ao longo do trabalho de campo. A categoria de performance é fundamental para a discussão: ela atravessa os âmbitos da arte, do gênero e da antropologia.

Nos anos de 1990 um conjunto de teóricas feministas, como as autoras Butler e Sedgwick, “sacudiram teórica e politicamente” nos termos de Preciado (2009), a noção de *performance*. A definição do “gênero enquanto performance” causou uma ruptura nos discursos, nas práticas políticas e no meio artístico, segundo o filósofo espanhol. Por que e como o termo performance, inicialmente relacionado aos âmbitos da representação teatral, das vanguardas artísticas do começo do século XX e do body-art, passou a ser utilizado para “desnaturalizar a diferença sexual e por fim tanto aos debates entre essencialismo e construtivismo, como os da igualdade e diferença, que ocuparam a cena do feminismo nos anos de 1980?”, questiona Preciado (2009). O movimento de Arte Feminista nos Estados Unidos ao longo dos anos de 1970 usou a performance enquanto base para a ação política e estética. Um caso interessante é o da artista multimídia e escritora Carole Schneemann⁴², autora de obras de artes produzidas a partir dos mais variados registros midiáticos. É autora do filme *Fuse* (1964-1967), obra considerada por muitos críticos de arte a primeira produção erótica feminista. Na performance *Interior Scroll* (1975), Schneemann retira um papel escrito do interior de sua vagina e lê para um público masculino.

A noção de performance trabalhada pelas teóricas feministas no contexto dos Estados Unidos nos anos de 1990 eram inspiradas no campo dos estudos de linguagem do discurso psicanalítico, com ênfase na produção teórica da psicanalista inglesa Joan Riviere, e no campo de estudos da teoria do poder e da subjetivação. O que Preciado (2009) explica é que a noção de performance significa em inglês uma série de reflexões sobre repetições ritualizadas da lei e que, neste sentido, a noção foi utilizada por autores

⁴² Artista estadunidense nascida em 1939 e falecida em março de 2019, foi uma das pioneiras no desenvolvimento das performances artística e do body art. Em 2017, Schneemann ganhou o prêmio máximo da Bienal de Artes de Veneza. Segundo a curadora da Bienal, Schneemann: “pioneira da performance feminista no início dos anos 1960. Ela usou seu próprio corpo como material predominante de sua arte. Ao fazê-lo, ela situa as mulheres como criadoras e como parte ativa da própria criação”.

Para mais informações acessar o link <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/04/1875623-americana-carolee-schneemann-leva-leao-de-ouro-da-bienal-de-veneza.shtml>

como Foucault e Bourdieu para evidenciar os modos de interiorização e socialização das normas sociais.

Inspirada pelos estudos das *expressões performativas*⁴³ de Austin (1962), Butler (2003) formula sua teoria da performatividade fundamentada na característica dos enunciados linguísticos de, no ato da enunciação, fazer acontecer ou trazer à tona alguma coisa ou algum fenômeno a existência. A situação conhecida utilizada pela filósofa ocorre durante o ato do nascimento quando crianças são designadas enquanto meninas ou meninos. Esta designação é reflexo das proposições binárias do “dispositivo da sexualidade” que operam a partir de três dimensões da “corporeidade”: sexo anatômico (leia-se, pênis e vagina); identidade de gênero (indicados pela masculinidade e feminilidade); e performance de gênero (heterossexualidade).

O que há são “imposições psicossociais” das normas – ao mesmo tempo são essas mesmas normas que nos constituem enquanto sujeitos reconhecíveis. A reprodução do que a autora chama de “normas generificadas” não pode acontecer sem a “representação corporal dessas normas”. O gênero, neste sentido, é compreendido como performativo porque ele é uma espécie de atuação das normas. Os modos de “corporificação” das normas experienciados ao longo do tempo e da vida, para Butler (2003) podem também ser formas de crítica, contestação e até mesmo de rompimento delas.

O gênero enquanto performatividade exige a necessidade da repetição, isto é, a “reencenação” de uma série de significados, regras e normas determinados socialmente. A experiência da performatividade se dá, nos termos de Butler, pela “repetição estilizada de atos”, uma contínua performance social. Aqui, a performance de gênero funciona como o “elemento do performativo” (RODRIGUES, 2012), indicando o ato imediato, as contínuas “reencenações” das performances sociais⁴⁴:

O fato de a realidade do gênero ser criada mediante *performances* sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter *performativo* do gênero e as possibilidades *performativas* de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculina e da heterossexualidade compulsória

⁴³ Austin (1962) chama de *expressões performativas* os gestos que produzem ações e, portanto fazem, promovem coisas.

⁴⁴ Carla Rodrigues (2012) explora as articulações entre performatividade e performance no pensamento de Judith Butler, especialmente em discussão com as contribuições de Jacques Derrida.

(BUTLER, 2003: 201, *itálicos da autora APUD RODRIGUES, 2012*).

A idéia de “reencenação” além de ser derivada da palavra encenação e ter suas origens na representação teatral, traz novamente para o debate as noções de “cena” e “obsceno” trabalhados no primeiro capítulo desta dissertação. Segundo o dicionário Houaiss, encenar significa: “fazer a preparação necessária para levar à cena (espetáculo); montar”. Esta definição expõe o caráter fabricado de toda identidade sexual e de todo comportamento ou orientação sexual. É neste sentido que a noção de performatividade, tal qual trabalhada por Butler (2003) e Preciado (2009), aponta para uma abordagem que evidencia a “desnaturalização” das práticas corporais e sexuais.

A virada teórica e política pela qual passou a noção de performance encontra sentido em reflexões possíveis de serem feitas a partir das práticas pós-pornográficas: a pós-pornografia usa a performance (a definição que se aproxima da representação teatral é útil para esta reflexão) para falar da performatividade de gênero⁴⁵. O que o pós-pornô faz é usar os sentidos que fundamentam a noção de performance de forma indistinta: a performance de gênero e performance artística são seus produtos. É a partir desta compreensão que parto para análise de performances que estão inscritas na cena pós-pornô.

Entrada

Cena do banheiro. Eu estava na fila do banheiro quando M. perguntou a um homem que também estava na fila se ele gostaria de fazer xixi nela. Ele disse que topava e ela chamou um amigo que estava próximo para filmar. Eu me meti na cena e perguntei se poderia entrar no banheiro junto com eles. Disse que poderia “produzir” o vídeo. M. topou. Entramos os quatro no banheiro. O ambiente estava escuro — havia uma única vela iluminando o local. Diante disso disse que sairia para pegar mais velas. Voltei com mais 3 e as dispus: uma atrás do vaso sanitário, outra do lado esquerdo e outra do lado direito. M. tirou a roupa, sentou no vaso e disse: vocês não vieram ver pós- pornografia? O homem que mijaria nela posicionou-se na sua frente: abaixou a calça, tirou o pênis para fora e perguntou se já poderia começar a fazer xixi. O outro menino que estava com

⁴⁵ Agradeço ao professor Jorge Leite Jr. por chamar a atenção para essa reflexão no exame de qualificação deste trabalho.

a câmera na mão disse que sim. M. disse para o cara mijar no peito dela. Fiquei em pé ao lado da câmera. Quando acabou o homem vestiu-se novamente, M. se enxugou com papel higiênico e também colocou a roupa. (Trabalho de campo, junho de 2018)

Trago a descrição desta *situação-cena* na íntegra porque penso que ela apresenta elementos fundamentais para refletir sobre uma das maneiras pelas quais me inseri em campo e também explorar a forma pela qual meu corpo enquanto antropóloga é um modo de obter conhecimento junto com minhas interlocutoras de pesquisa. Esta *cena-situação* me faz refletir sobre: 1) o caráter imprevisível das ações pós-pornô e das situações etnográficas; 2) a prática de filmar e registrar tais ações; 3) a compreensão da ação enquanto cena; 4) a pergunta: o que caracteriza um ato sexual?; 5) minha presença na ação. Com o intuito de organizar melhor o texto e minhas proposições, enumerei os elementos que me chamaram atenção enquanto antropóloga ao participar e observar esta *cena-situação*.

A noção de cena remete a situação e a enquadramento. O enquadramento é tanto o da câmera quanto o etnográfico. O enquadramento passa a ser novo porque uma outra pessoa – no caso eu, a pesquisadora – participou da *cena* para além do homem que fez o xixi⁴⁶, da mulher que recebeu o xixi e do homem que filmava a ação. Das oito definições que a palavra *cena* têm no Dicionário Online de Português, trago aqui as definições: “momento ou ação que oferece o que quer que seja de extraordinário, de interessante; espetáculo; ação ou representação teatral; lugar onde se passa uma ação.” Seus significados enquanto *ação* e *momento* abrem possibilidades para pensar na produção de conhecimento etnográfico. A palavra obsceno, como exposto no primeiro capítulo, significa “*aquilo que deveria estar fora de cena*”. Ao optar pelo uso da palavra *cena* para me referir a situação que aconteceu no banheiro tenho em mente a reflexão suscitada pela definição da palavra obsceno. Ao mesmo tempo, utilizo-me de uma estratégia de produção do texto antropológico que permite a apresentação das situações presentes na pesquisa, considerando seu aspecto contingente e suas possibilidades de desvelamento de significados e convenções presentes nos momentos de interlocução em campo. No decorrer da análise, mobilizo também referências da pós-pornografia e outros

⁴⁶ Optei por preservar os termos utilizados no diário de campo, mantendo certa informalidade do vocabulário e evitando o risco de produzir uma narrativa excessivamente descolada das cenas nos termos e no tom.

vídeos que contribuem para a reflexão sobre o que as performances sugerem sobre a própria pós-pornografia como modalidade.

O momento experimentado por mim durante a cena me faz refletir também sobre a idéia de “*momento etnográfico*” definido por Strathern (2014) como “exemplo de uma relação que junta o que é entendido (*que é analisado no momento da observação*) à necessidade de entender (*o que é observado no momento da análise*)” (STRATHERN, 2014: 350). Quais efeitos e práticas observadas e experimentadas por mim estou recriando no contexto da escrita? O que é “*observado no momento da análise*”? Um ponto relevante a ser salientado é que a existência de um vídeo (que está disponibilizado na plataforma do Vimeo na página do Coletivo Coiote) faz com que eu possa assistir e rever quantas vezes eu quiser a *cena* filmada, que descrevo na abertura deste item. Eu posso *dar play* quantas vezes quiser:



Print⁴⁷ meu do vídeo-cena no canal do Coletivo Coiote na plataforma Vimeo

⁴⁷ O print screen é uma ferramenta que os computadores e celulares tem de capturar uma imagem da tela e funcionam como fotografias.

Entretanto, essa *cena* filmada é um pouco distinta da *cena* que observei e participei. Porque na *cena-vídeo* eu não apareço – estou nos bastidores. A idéia de bastidor é explicitada por Díaz-Benítez (2010) na subseção intitulada *Ação* presente no segundo capítulo do *Nas redes do Sexo: Os bastidores do Pornô Brasileiro*. A antropóloga, no contexto de pesquisa de campo em set's de filmagem pornôs, explica que quando as gravações começam, “a lente da câmera divide o set simbolicamente em dois espaços (DIAZ-BENITEZ, 2010: 89)”, os performers (os atores e atrizes) colocam-se no palco, enquanto que os bastidores, isto é, o diretor, o câmera, o fotógrafo e os técnicos de som e luz ficam na parte “oculta do cenário” ou “atrás da cena”. Quando a gravação no banheiro começou, eu e o câmera não saímos de *cena*, permanecemos atrás da lente da câmera. A gente interagiu com M. e o homem que fez xixi o tempo todo, M. ria e brincava conosco. Eles se exibiam para nós e para a tela da câmera.

O que foi “*analisado no momento da observação*”? Eu entendi (analisei rapidamente) que “poderia” participar da situação. O componente da imprevisibilidade proporcionou que eu “pudesse” agir em campo tentando me colocar na *cena* – no sentido mesmo de que “cavei” um lugar. A observação, de uma maneira imediata, passou a ser compreendida a partir da minha posição de espectadora nos bastidores de uma *cena* com um homem fazendo xixi em uma mulher sentada no vaso sanitário.

O significado da prática do “deleite com a urina” (LEITE, 2009: 510), também conhecido enquanto “goldenshower” ou “chuva dourada” ganhou novos sentidos no debate público a nível social, político e sexual após a polêmica da *performance*⁴⁸ que viralizou nas redes sociais pela conta pessoal do twitter do presidente da República no carnaval do ano de 2019. Após questionar “O que é goldenshower?”, o presidente recebeu uma “chuva” de respostas e significados. Não objetivo definir o que é um ato sexual. Como argumentado no capítulo 1 a partir das produções artístico-sexuais de Sprinkle, a pós-pornografia embaralha os limites dos sentidos e significados tanto do que entendemos por arte e por sexo. As criações-invenções pós-pornô produzem novos prazeres e novas *formas sexuais*, “des-sexualizando o prazer” (DIAZ-BENITEZ).

Inspirada pelos questionamentos feitos por Mariza Peirano (2014) sobre o método etnográfico após sua ida a um posto para seu cadastramento biométrico digital na cidade de Brasília e suas conclusões de que os momentos de pesquisa de campo não têm “momento certo para acabar ou começar” e necessitam da “potencialidade de

⁴⁸ Performance-ação analisada na terceira parte desta dissertação.

estranhamento”, das experiências raras e da exigência de compreender porque algumas situações nos causam surpresa, também me questiono: O que eu estava fazendo na fila do banheiro? Simplesmente esperando entrar no banheiro para urinar? “Ou fazendo etnografia? Ou as duas coisas?”. Obviamente, minhas perguntas têm um componente distinto dos questionamentos dela – “O que eu estava fazendo no posto eleitoral? Simplesmente me recadastrando? Ou fazendo etnografia? Ou as duas coisas?”—porque Peirano (2014) não saiu de casa sabendo que estaria indo fazer trabalho de campo, ao passo que eu estava em um evento da minha pesquisa de campo. No entanto, estava na fila do banheiro porque estava com vontade de urinar (a reflexão suscitada por Peirano a partir de seu questionamento me fez pensar no que eu estava fazendo na fila do banheiro). Fui tomada, assim como ela expõe em *“Etnografia não é método”* (2014), pela surpresa ao ouvir na fila de um banheiro uma mulher convidando um homem para fazer xixi nela. Rapidamente entendi que não “poderia” deixar aquela oportunidade – “situação etnográfica” – passar. Porque ao entrar no banheiro, já sabia que aquele seria um momento interessante *etnograficamente*.

Ao passo que muitas das ações pós-pornô são previstas (no sentido de contrárias às situações imprevistas) e organizadas sejam por artistas individuais, grupos ou coletivos, a dimensão do inesperado e do espontâneo atua porque qualquer oportunidade pode ser um momento para criar e produzir situações, sejam elas de prazer, de graça, de crítica, de deboche e de enfrentamentos às práticas de normalização dos corpos e desejos (leia-se, práticas inscritas nas dicotomias passivo/ativo, masculino/feminino, público/privado).

A noção de criação e produção são trabalhadas por Milano (2015) no livro *Usina posporno*. Para a jornalista argentina:

“La pospornografía me recuerda a la imagen de una usina, candente, productora y eroticamente agotadora. Hablar de la usina posporno remite al carácter potente y productivo que subyace a todas estas producciones en las que arte y (pos)feminismo se juntan para dar cuenta de nuevas formas de representar la sexualidad y la multiplicidad de deseos y prácticas existentes” (Milano, 2014).

A *usina* de Milano é uma apropriação de seu significado usual – estabelecimento para transformação industrial em grande escala; de produção intensa. *Usina posporno* é potência, criação e produção de novas formas de compreensão e exibição dos prazeres e dos desejos: é um amontoado de corpos dissidentes em

movimentação, deslocamento e transformação. A prática do goldenshower experimentada e registrada expõe aquilo que a autora chama de “novas narrativas de prazer” e “novas formas de agenciamento sexo-afetivos” (MILANO, 2014: 12), na medida que põe em *cena* uma prática em que um homem faz xixi no peito de uma mulher que está sentada em um vaso sanitário. A *usina* configura-se enquanto uma “aposta política e artística”: a pós-pornografia opera como um convite a experimentações.

Milano é argentina e está produzindo a partir do contexto latino-americano. O livro é o resultado de três anos de experiências da jornalista em eventos, performances e relatos de ativistas pós-pornô e *cuir* (aderindo à forma de apropriação latino-americana do termo queer, a autora dá preferência ao termo *cuir*) no cenário pós-pornográfico da Argentina e da Espanha. Expondo as condições que promovem as práticas e as produções pós-pornô, Milano organiza o livro em capítulos que, encadeados, conformam uma linha de investigação sobre o modo pelo qual as práticas corporais e sexuais são visualizadas e visibilizadas. Entre os capítulos, há crônicas que expressam algumas experiências vividas pela autora ao longo do percurso na cena. A obra traz ainda um glossário de conceitos e um alfabeto (“ABC Posporno”) que localiza artistas e coletivos artísticos, através de referências, do contexto latino-americano e do resto do mundo. O ensaio foi a forma textual escolhida pela autora para refletir e expor ideias sobre as formas de pensar a materialidade e a visibilidade dos corpos em consonância com a intensa produção de manifestações praticadas pelos sujeitos. É uma discussão pautada por veículos que conectam os olhares, os movimentos dos corpos, as representações visibilizadas pelas imagens e os encontros entre pessoas em busca de novas maneiras de experimentar e usar os corpos. A imagem deve ser compreendida enquanto um veículo de comunicação dirigido principalmente a quem está inserido no mesmo circuito de produção. A produção se dá na prática – o ato de performar se consolida por meio das imagens. Neste sentido, todo o esforço de Milano é o de realizar um ensaio que objetiva falar sobre a visualização dos corpos por meio de imagens e das possibilidades de questionamentos de códigos e significados dos usos dos corpos.

M. chama um amigo que tem uma câmera para gravar a cena do xixi. Todos estão curtindo a primeira edição da KUceta pospornografias. Milano explica que as produções pós-pornográficas operam a partir da metodologia (DIY) *Do It Yourself* ou em português, *Faça Você Mesma*. Esta metodologia de caráter autogestionário expõe que as novas tecnologias da comunicação e da informação são ferramentas que estão ao alcance das pessoas para serem utilizadas. O pós-pornô usa a tecnologia a seu favor – mecanismos

que suportam/resistem aos planos das câmeras do pornô *mainstream* – e trazem para a cena novas concepções estéticas de forma, conteúdo e narrativa. Os meios de comunicação modificam e criam novas expressões e usos do gênero por meio das imagens. As cenas são construídas para dar visibilidade às múltiplas possibilidades de movimentos dos corpos – os sujeitos estão produzindo suas próprias imagens – e constituem uma nova forma de ativismo e arte feminista. No entanto, este aspecto da “apropriação das tecnologias ou tecnológica” não é novidade das práticas pós-pornográficas. A pornografia alternativa não existiria sem a experimentação a partir das novas tecnologias. Em *'Altporn', corpos, categorias, espaços e redes : um estudo etnográfico sobre pornografia online* (2015), Parreiras expõe como a pornografia (em seu sentido mais amplo mesmo) sempre foi uma experimentação de diferentes tecnologias, isto é, a pornografia tem uma relação explicitamente vinculada a noção de tecnologia.

A criação desse tipo de situação me faz pensar no vídeo-documentário *Mi sexualidad es una creación artística*⁴⁹ produzido no ano de 2011 por Lúcia Egaña. No vídeo-documentário, algumas artistas, dentre elas a Diana Pornoterrorista, são convidadas a falar o que compreendem como pós-pornografia. Lucía Egaña fala que o pós-pornô está em busca de “manifestar, inventar ou criar outro tipo de sexualidade para o corpo”. Muitas são as perguntas possíveis de serem produzidas ao longo do vídeo-documentário, no entanto, a que me parece mais interessante para pensar os contextos de criação artístico-estético-político da pós-pornografia é: o que caracteriza um ato sexual? A idéia de ato sexual está em constante debate e problematização no meio pós-pornô. Há uma armadilha em se pensar as representações pornográficas do sexo de um lado e as práticas ou atos sexuais que acontecem para além da representação pornô de outro. O pós-pornô não cai nesta armadilha: não há essa separação – a representação ou manifestação pornográfica e as práticas ou atos sexuais para além de qualquer representação são colocadas em questão e criticadas.

Embora o banheiro, cômodo da *cena*, estivesse dentro de um apartamento (ambiente privado), é possível articular tal ação com a bibliografia nas ciências sociais que pensa formas de socialização e erotização dos corpos e dos espaços, sejam eles públicos ou privados. Os banheiros públicos são espaços de socialização homoafetiva, salienta Humphreys (1975) em sua controversa etnografia no banheiro público do Central

⁴⁹ Link do vídeo-documentário: <https://vimeo.com/133348262>

Park, na cidade de Nova York na década de 1960. O “fazer na hora” revela o caráter performático das próprias expressões sexuais.

Gregori (2016) em sua pesquisa sobre práticas sexuais inscritas socialmente entre os *limites do prazer e do perigo*, aponta que ao conversar com praticantes de BDSM⁵⁰ sobre suas respectivas vidas sexuais, não conseguiu encontrar regularidades nos relatos ouvidos. Esta percepção levou a entender que as variadas narrativas escutadas por ela demonstram “mudanças ou inflexões nas dinâmicas que operam os dispositivos da sexualidade”. As práticas pós-pornográficas, elas mesmas e seus efeitos sendo meus objetos de investigação, pautam algumas das mudanças e disputas relativas aos comportamentos sociais. Disputas pelos usos do corpo, pelos usos das mais variadas formas de linguagem e registros. A seguir, exploro como fui interpelada, também corporalmente, nas cenas da pesquisa.

“Você só vai querer estudar ou quer fazer performance também?”

Esta pergunta foi direcionada a mim em duas ocasiões diferentes: por um estudante e artista durante o momento de debates dos trabalhos dos estudantes em um grupo de trabalho que participei no IV Simpósio de Arte de Mídia e que ocorreu em abril do ano de 2019, em São Luís; e por S. no Laboratório de Siririca Molhada depois de me apresentar como aluna do curso de mestrado em antropologia social que estuda o tema do pós-pornô em eventos na cidade de São Paulo. S. é filósofa, foi professora de filosofia em escolas do estado durante muitos anos. Eu conheci S. na edição do PopPorn no ano de 2018, depois a vi performar na primeira edição da KUceta pospornografias. Atualmente dá cursos e oficinas, além de ter um canal no Youtube que trata sobre a masturbação feminina. O laboratório teve uma parte teórica e três partes práticas, assim foram designadas por S. Neste dia, eu era a única participante do *laboratório*, o que tornou

⁵⁰ “A sigla BDSM é utilizada para sintetizar uma variedade de práticas sexuais, cujo princípio geral se apoia na ideia de dominação. O “B” se refere à Bondage, prática associada à imobilização, geralmente com cordas ou algemas, a qual se liga à letra “D”, que representa a Disciplina sexual, exercida por meio de punições ou castigos. Essa mesma letra forma par com “S”, representando a dupla Dominação e Submissão, exercida através de fantasias e jogos de representação de humilhação e violação. “S” e “M” representam o Sadismo e o Masoquismo, ou mesmo Sadomasoquismo, e diz respeito às pessoas que fazem da utilização da dor como forma de estimulação erótica.” Trecho escrito por Barp (2019) em resenha do livro *A perversão domesticada: BDSM e o consentimento sexual* (2018) de Bruno Zilli.

minha interação com S. muito diferente caso outras pessoas estivessem também participando da atividade.

A minha experiência participando do Lab de Siririca Molhada oferecido por S. expõe o modo pelo qual meu corpo enquanto antropóloga é um modo de obter conhecimento junto com minhas interlocutoras de pesquisa. O Lab de Siririca Molhada já ocorreu algumas vezes na cidade de São Paulo. Como pude mapear na plataforma do Facebook, algumas edições aconteceram no espaço Al Janiah⁵¹, mas a edição na qual pude participar ocorreu no Estúdio Lâmina, espaço que também abrigou a primeira edição do Festival KUceta pospornografias.

Abaixo reproduzo minhas anotações de campo da *etapa prática* do Laboratório:

Cena dos dedos. *S. sacou da bolsa uma sacola plástica, uma beterrada, um descascador/ralador de legumes e um prato de alumínio. A beterrada ralada era para a gente esfregar nas nossas vaginas para fazer uma radiografia delas. Ela abaixou a calça e tirou a calcinha. Eu fui imitando-a. S. passou a beterrada ralada na vagina e segurou por alguns segundos. Esperei ela terminar de fazer, para fazer também. Ela tirou a mão com a beterrada, dizendo que já tinha dado tempo da tintura da beterrada penetrar e tocar e pintar os pêlos pubianos. Então, esfregou uma folha A4 branca – que também havia sacado da bolsa minutos antes –, radiografando-a. Fiz exatamente o que ela fez: passei na vagina a beterrada ralada, segurei por alguns segundos, tirei a mão, peguei a folha A4 branca e esfreguei. Também me radiografei. Continuamos sem calça e calcinha na segunda etapa prática e mais nervosa ainda eu estava. Nesta parte, S. anunciou que iríamos, enfim, tocar e conhecer a próstata feminina. Ela tirou da bolsa 2 luvas descartáveis. S. perguntou o que eu preferia: se ela tocaria primeiro minha próstata ou se eu tocaria primeiro a dela. Eu ri e falei que preferia tocar a próstata dela primeiro.*

Enfia os dedos, levanta o braço e dobra os dedos para dentro. S. ensinou qual deveria ser o movimento falando essa frase e fazendo o movimento no ar com o braço, a mão e os dedos. Pedi para ela repetir e aproveitei para imitar o movimento no ar antes de tocá-la. Coloquei a luva na mão direita, fiquei agachada com os joelhos no chão. Ela

⁵¹ Segundo definição no Facebook: “O Al Janiah é um espaço político e cultural, com um bar e restaurante de culinária árabe no bairro do Bixiga; onde arte, cultura, política, música e cinema se expressam criticamente por meio de eventos, cursos de filosofia, de idiomas, dança, teatro, lançamentos de livros, exposições de arte itinerantes, de filmes, shows etc.”

falou para eu passar lubrificante nos dedos. S. posicionou-se de cócoras. Enfiei três dedos – anelar, dedo médio e indicador --, levantei o braço e dobrei os dedos para dentro. Ela perguntou se eu conseguia sentir uma cavidade mais dura, espessa e que formava uma meia lua. Disse que sim e então ela afirmou que estava tocando em sua próstata. Agachada e com os dedos dentro dela, ela falou que a próstata pode ser massageada e estimulada a partir de movimentos circulares e pontadas com os dedos. Reproduzi os dois tipos de movimentos com os dedos.

Em vez de ficar cócoras, preferi ficar sentada, com as costas reclinadas e com as pernas abertas. Ela passou lubrificante nos três dedos – aqueles mesmos os quais havia enfiado nela. No entanto, pedi para ela enfiar somente um. Ela levantou o braço e dobrou o dedo para dentro.

Achei, é aqui sua próstata, sente alguma coisa? – S. perguntou. Enquanto mexia o dedo em movimentos circulares falava que essa era uma das maneiras possíveis de massagear. Ela perguntou se eu estava gostando e eu acenei cheia de vergonha com a cabeça que sim. S. mudou os movimentos e estimulou com pontadas enquanto dizia que aquela era outra forma de estimulação. Tá gostando agora? S. tirou o dedo, retirou a luva da mão, jogou fora no saco plástico, colocamos de volta a calcinha e a calça. Levantamos para lavar as mãos em uma pia que tinha no fundo do cômodo. Quando voltamos para o lugar onde estávamos sentadas, começamos a terceira parte do laboratório. Nesta etapa S. explicou que teríamos que escrever em uma metade de uma folha de papel A4 um sonho ou desejo erótico em não mais do que 5 frases. Era para ser algo curto e breve porque teríamos que ler e gravar na memória o sonho uma da outra para depois falar alto enquanto estivéssemos nos masturbando, como efetivamente fizemos. (Anotações de campo, agosto de 2018)

Do ponto de vista etnográfico, minha experiência no *Laboratório de Siririca Molhada* teve mais participação do que observação. Acenei com a cabeça, sorri com vergonha, fiquei de cócoras, fiquei agachada, “relaxei” para ser penetrada, senti frio e imitei os movimentos de S. Tentar descobrir minha “próstata” a partir da penetração dos dedos de S. no meu canal vaginal mostrou que meu corpo estava ali para “testar” ou “provar” as idéias elaboradas por ela mesma – “*Achei, é aqui sua próstata, sente alguma coisa?*”, S. me perguntou. Eu já havia “acessado” ou “conhecia” essa parte do meu corpo, mas não reconhecia como sendo minha “próstata”. Meu corpo, nesta situação etnográfica, é tanto objeto de produção de conhecimento quanto método de pesquisa.

A palavra *laboratório* no dicionário Houaiss tem dois sentidos, destaco-os abaixo:

- 1) "Local provido de instalações, aparelhagem e produtos necessários a manipulações, exames e experiências efetuadas no contexto de pesquisas científicas, de análise médicas, de materiais ou de ensino científico e técnico;
- 2) "Atividade que envolve observação, experimentação ou produção em um campo de estudo ou a prática de determinada arte ou habilidade ou estudo; oficina."

A opção por trazer os significados que a palavra *laboratório* tem no dicionário importa porque seus sentidos informam sobre os modos de produção dos "corpos sexuados" no contexto histórico e político do que tanto Foucault (2003) quanto Laquer (1994) entendem por "modernidade". O *Laboratório de S.* problematiza, portanto, a produção de conhecimento de ordem científica sobre o que entendemos por "corpo", "prazer" e "sexo". No *laboratório de S.*, "os aparelhos e produtos necessários a manipulações" são: uma sacola plástica, uma beterrada, braços, um descascador de legumes, dedos, um prato de alumínio, lápis, algumas folhas de papel A4 em branco, algumas folhas de papel A4 com coisas escritas, canal vaginal, luvas descartáveis, lubrificante, mãos, osso púbico e clitóris. O exame realizado foi o da radiografia, que segundo a plataforma da wikipédia significa: "uma técnica de exame de imagem que utiliza raios X para ver um material cuja composição não é uniforme como o corpo humano". O que foi radiografado na folha de papel A4 com a tintura da beterraba foi a região da vulva, com as marcas deixadas também pelos pêlos pubianos.

O que é postular que mulheres têm *próstata*? O que significa saber se nós, mulheres, temos *próstata*? O ato da *ejaculação feminina* precisa estar vinculado ao órgão da *próstata* para ser "legitimado" enquanto tal? Interessante destacar que, ao buscar na plataforma do google a palavra *próstata feminina*, surgem notícias relacionadas a plataforma Scielo⁵² e a produções acadêmicas vinculadas às instituições da Unicamp⁵³ e da Unifesp⁵⁴. Os estudos sobre a ejaculação feminina conformam, desde a década passada, um campo de interesses nas áreas da medicina e da biologia.

⁵² http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1676-24442016000400246&lng=en&nrm=iso&tlng=pt

⁵³ https://www.unicamp.br/unicamp_hoje/ju/maio2007/ju358pag05.html

⁵⁴ <http://www.unesp.br/aci/jornal/192/biologia.php>

Desde 2006, Diana J. Torres ou Diana Pornoterrorista, citada por S. como referência e grande contribuição para os estudos sobre a ejaculação feminina e pós-pornografia, desenvolve a noção tanto teórica quanto corporal de *pornoterrorismo*. Segundo a plataforma do Vímeo, Diana Torres é uma “artista multidisciplinar” que trabalha com a performance, a poesia, o vídeo e a pós-pornografia. A noção de *pornoterrorismo*, segundo ela, é efeito de reações e estratégias políticas frente a um “sistema que se mete entre as pernas para instalar em nossos sexos dispositivos de controle” (TORRES, 2011). Autora de *Pornoterrorismo* (2011) e *Coño Potens: manual sobre su poder, su próstata e sus fluidos* (2015), a escritora, performer e ativista esteve presente no II Seminário Internacional Desfazendo gênero no de 2015 em Salvador, Bahia.⁵⁵

Na *etapa teórica do laboratório*, S. expôs de forma didática todo seu raciocínio: as leituras de Foucault, Freud, Reich e Laqueur foram utilizadas para falar sobre o modo pelo qual os “saberes médicos” construíram os corpos das mulheres e dos homens de modos distintos e como isso implicou em formas de conhecimentos científico dos corpos distintos. A argumentação de S. parte do princípio de que as mulheres ejaculam e de que as mulheres também possuem próstata. Segundo o dicionário Houaiss, a palavra *próstata* significa: “glândula sexual masculina, situada em torno da porção inicial da uretra, que, junto com as vesículas seminais, produz o líquido espermático.” S. me explicava, nesta *etapa do laboratório*, que os “saberes médicos, científicos e biológicos” informam que as substâncias químicas que saem quando a mulher “jorra”⁵⁶ são reconhecidos como urina. No entanto, para contrastar tal idéia, S. baseou-se em teorias mais recentes para afirmar que não se trata de urina, mas sim de “sêmen feminino”. A palavra *squirting* vem do inglês “squirt” – “squirt” significa esguicho e também se refere ao fluido ou líquido que sai dele. Já a palavra *squirting* significa a prática ou o ato da ejaculação feminina⁵⁷.

Os “dispositivos da sexualidade” explicitados por Foucault (2003) produziram a partir do século XVIII a noção moderna de “sexo”, um tipo de “unidade fictícia” que reúne funções anatômicas e biológicas, comportamentos, prazeres e desejos.

⁵⁵ Para mais informações ver a dissertação *Das ruínas do corpo sudaka* de Gonçalves (2017).

⁵⁶ Lembro de ter comentado com S. após o laboratório quando estávamos tomando uma cerveja no bar embaixo do Estúdio Lâmina que a primeira vez que soube da existência do “squirting” tinha sido assistindo a série de filmes estadunidenses e blockbusters *American Pie*.

⁵⁷ Filmes de *squirting* representam um nicho do pornô e são considerados bastante “diferentes” em um certo sentido por haver a crença de que nem todas as mulheres conseguem fazer.

No laboratório estávamos eu e S. Dois corpos designadas do gênero feminino no ato do nascimento, com o sistema reprodutor feminino e todos os órgãos que o compõem. Entre os órgãos que compõem este sistema de “sexo-gênero” (RUBIN, 2017) não há a próstata.

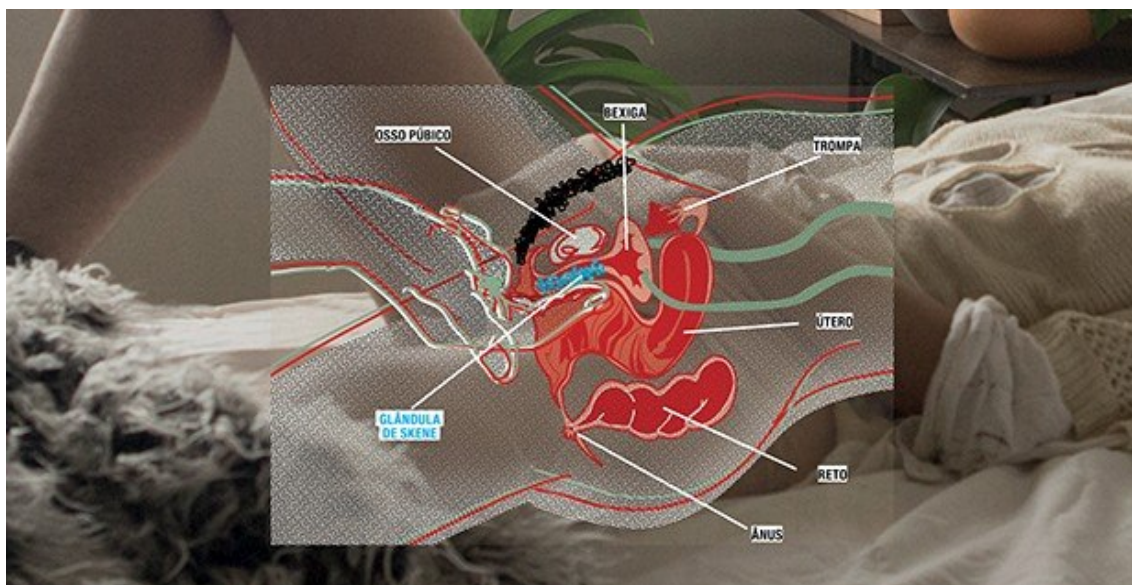


Imagem de divulgação de uma edição do LAB de Siririca Molhada

Os órgãos que constituem os sistemas reprodutores dos corpos dos homens e das mulheres têm uma história e não é menos importante elencar os órgãos aqui. Ovário, tubas uterinas, útero e vagina são os órgãos internos, enquanto lábios maiores, lábios menores e clitóris são os órgãos externos do aparelho reprodutor-genital feminino. Testículo, ducto ejaculatório, uretra e próstata são os órgãos internos, e pênis e a bolsa/saco escrotal os órgãos externos do aparelho reprodutor-genital masculino. Estes sistemas reprodutores com seus respectivos órgãos são ensinados nas escolas e estão nos livros didáticos de biologia. Esta diferenciação entre os aparelhos reprodutores-genitais ou entre os corpos são efeitos dos avanços científicos concernentes aos estudos da anatomia no período do Renascimento, reflexos da produção do que o historiador Thomas Laqueur (1994) caracterizou como a “preocupação em olhar, tocar e dissecar os corpos”.

Em *Inventando o Sexo* (1994), o autor parte da “centralidade do corpo na ordem social” e da compreensão de que o “sexo” só pode ser pensado a partir de suas relações entre “poder” e “gênero”. A ênfase analítica que toma o corpo na ordem social possibilita sua interpretação enquanto objeto de construção histórica, política e social. Até o século XVIII, a interpretação das *partes do corpo* fundamentavam-se no “modelo de um sexo e dois gêneros”: compreendia-se que homens e mulheres tinham pênis e

testículos, no entanto, nas mulheres esses órgãos não eram externalizados, ou *colocados pra fora* -- Laqueur (1994) expõe, neste sentido, que havia uma única genitália⁵⁸.

É no período do Renascimento que há a passagem para o modelo de interpretação de dois sexos (conhecido como “dimorfismo sexual”). Homens e mulheres passam a ser compreendidos a partir de *diferenças biológicas*, em vez de *diferenças hierárquicas* (como as diferenças atribuídas pela quantidade de calor no corpo ou pelo nível de perfeição alcançado por cada corpo). Laqueur (1994), assim como Foucault (2003), parte do entendimento de que a “sexualidade” é uma invenção específica da modernidade. As transformações destes dois modos de interpretação não podem ser definidas somente em termos dos “avanços da ciência da anatomia no Renascimento”. Os progressos científicos, segundo o autor, são produtos e efeitos de contextos e disposições sociais de uma determinada época. Seu investimento, neste sentido, foca em explorar o modo pelo qual a representação anatômica está informada por uma série de elementos de ordem epistemológica e política. A mudança epistemológica esteve ligada ao contexto da revolução científica, com o estabelecimento e produção de dicotomias como ciência e religião, razão e fé, corpo e espírito, fato e ficção, sexo biológico e gênero teatral (LAQUEUR, 1994). Entretanto, estas mudanças só foram possibilitadas pelas demandas políticas da época, cuja ênfase estava na produção das diferenciações entre esfera pública e esfera privada e entre homens e mulheres.

Particpei do *laboratório* nos cômodos de um apartamento na região central da cidade de São Paulo. Apartamento este que abriga artistas, no formato de residências (artísticas) e também oficinas e ateliês artísticos. Pessoas podem morar lá, assim como participar de atividades de cunho artístico. Tais espaços embaralham, inclusive, as dicotomias entre ambientes públicos e ambientes privados. No Laboratório de Siririca Molhada estava tanto produzindo “conhecimento e saberes” acerca do meu próprio corpo e dos meus prazeres, quanto *agindo politicamente contra o patriarcado*, como diz S. na descrição do evento na página da plataforma do facebook:

“Lab de siririca molhada é um momento reservado ao encontro de subjetividades dissidentes. Um momento de cuidado de si intenso. A proposta de iconoclastia do pornô através da estética de existência como prática ética de liberdade. O curso é teórico e prático com função de agenciar a performance do squirting tornando-o acessível para todos. Ejaculação feminina como arma

⁵⁸ “O sexo se moldaria dependendo da quantidade de calor que calor atribuída a cada corpo”. (ROHDEN, 1998).

simbólica contra o patriarcado!!!” (Visualização em julho de 2018).

O *laboratório* é “teórico e prático”, nos termos de S. Este aspecto me leva a reflexão de Llopis: “teoria e carne, o que há de mais pós-pornográfico que isso? O pós-pornô é isso...” que mais parece a continuação do título de seu livro “El postporno era esto...” (2010). Interpretando o ato da ejaculação feminina ou do squirting enquanto uma *performance*, como sugerido por S. e considerando o gênero a “repetição de atos” ou a reencenação de elementos que significam socialmente, nos termos de Butler (2003), no *laboratório* ou *oficina* de S. aprendi novas formas de “repetir atos estilizados” mediante novas formas de experimentação do corpo. S. me ensinou qual movimento deveria ser feito no interior de seu canal vaginal, e eu pedi pra ela explicar novamente. Ela explicou e eu repeti ou imitei seus movimentos para aprender.

Em *Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual (II). Diagramas de flujos*, Tatiana Sentamans (2013) explica que: “as oficinas, como prática artística, são o expoente máximo da introdução de uma ação pedagógica como método (SENTAMANS, 2013: 177).” Ela continua expondo que nos contextos das oficinas a *experiência performativa* daquelas que participam das atividades são a própria técnica de aprendizagem ou epistemologia que se dá por meio da prática, do exercício, da experimentação e do processo.

Qual comunicação entre mim e S. se deu no “contexto da situação”? Importa refletir como meu corpo naquele contexto “estava sendo materializado”, indo ao encontro das contribuições teórico-metodológicas da etnografia *À meia-luz...Uma etnografia imprópria em clubes de sexo masculino* (2012) do antropólogo Camilo Braz. Fiquei com vergonha quando S. falou para eu tirar a calça e a calcinha. Quando S. tocou minha *próstata*, comentei com ela que já conhecia o “local” – no sentido de que ele já havia sido acessado por mim – mas que não conhecia com o nome de *próstata feminina*.

A dimensão do desejo no trabalho de campo, segundo Kulick e Willson (1995), partindo tanto do antropólogo quanto de outra pessoa que está no campo, pode ser um elemento que situa e posiciona o pesquisador em campo de forma produtiva, inclusive quando desperta perguntas que dizem mais sobre as convenções sociais sobre sexo do que sobre as situações vividas em campo. Ao contar para algumas pessoas que participei do Laboratório de Siririca Molhada sozinha, ouvi questões do tipo: “Você e S. se pegaram?”, “Você gozou ou ejaculou?” e o “Tal do squirting, rolou?”. Eu achava

engraçado e respondia que não (para todas as perguntas) e explicava que havia participado de um laboratório/oficina para aprender sobre a prática de ejaculação feminina, que esta atividade fazia parte do trabalho de campo para a minha pesquisa de mestrado. No entanto, nós praticamos atos que podem ser considerados sexuais. Explico: nós duas penetramos uma a outra com nossos dedos, o que permite perguntar: o que é “sexo” e quais seus limites? Se houve algum tipo de penetração que também esperava provocar alguma sensação de prazer isso significa sexo? A exploração tátil de órgãos do corpo compreendidos enquanto órgãos sexuais ou zonas erógenas significa um ato sexual?

A possibilidade de interpretação de que eu e S. trocamos experiências sexuais levanta novamente a questão: o que é um “ato sexual” ou o que o caracteriza? S. me perguntou se eu estava gostando dos movimentos que ela fazia com os dedos, como evidenciado por mim nas anotações de campo expostas acima – “*Ela perguntou se eu estava gostando e eu acenei cheia de vergonha com a cabeça que sim.*” Díaz Benítez (2010) no capítulo *Transa* (já citado aqui) em uma anotação de campo durante uma gravação de um filme pornô em que performavam um homem e uma mulher descreve que: “O rapaz a penetra com dois dedos e pergunta: [“Está gostando?”], [“Estou adorando”], ela responde (DÍAZ-BENITEZ, 2010: 92)”. Pensando na idéia de “coreografia” ou “encenação” do sexo ou das práticas sexuais, nós duas, performer/oficineira e participante “performamos” de algum modo de acordo com determinado repertório acionado em *trocadas sexuais*, como exposto na anotação de campo trazida aqui.

Uma outra possibilidade analítica para interpretar se eu e S. estávamos nos *relacionando sexualmente* no “contexto da situação” do *laboratório* é refletir sobre os modos pelos quais a temática do prazer tornou-se um elemento central nos debates entre as feministas, como bem explicita Rubin (2003) tanto na entrevista concedida a Butler (2003) quanto no clássico “Pensando o Sexo” (2017). O desejo e a vergonha, elementos que podem constituir o repertório de sentimentos que produzem “prazer” foram sentidos por mim. Segundo a antropóloga, “o feminismo lidava de forma inadequada com a prática sexual” (RUBIN, 2003: 163), isto é, as pautas feministas estadunidenses reconhecidas institucionalmente⁵⁹, situadas no contexto de produção de conhecimento em torno dos “direitos das mulheres” não estavam atentas à multiplicidade de formas ou condutas

⁵⁹ Rubin (2003) cita Mckinon (1982) como nome q desponta nos canais de comunicação, no entanto, como salienta a antropóloga, o movimento antipornografia já estava consolidado nos EUA muito antes dos textos e posicionamentos da militante feminista antipornografia citada acima.

sexuais. Rubin (2003) entende o tema da “diferença sexual” pela via das práticas e dos comportamentos sexuais.

Não pretendo dar conta da pluralidade de narrativas em torno do tema do prazer feminino dentro do “movimento feminista”, no entanto, o prazer sexual é elemento discutido de forma veemente pelas feministas estadunidenses desde a década de 1960, como exposto no primeiro capítulo. As disputas relativas aos direitos das mulheres e das minorias sociais, reconhecida como Guerra dos Sexos nos Estados Unidos, teve como potencial retórico a problematização de uma “politização do prazer”. O que estava em questão era que “as mulheres” poderiam ter prazer sem reproduzir – a vida sexual independia da construção da família monogâmica heterossexual. Ainda, a ideia de experimentação e conhecimento do corpo feminino - e da vulva e vagina - integra o repertório de práticas feministas destinadas à produção de *autoestima* e *autonomia sexual*, com oficinas e materiais de divulgação envolvendo espelhos, utilização de espéculos e masturbação desde pelo menos a década de 1960 (SILVA, 2019). Em certo sentido, essas referências também são parte de um repertório mais amplo acionado pela pós-pornografia – muito embora atravessado por uma série de tensões presentes nos feminismos em relação à pornografia.

Os modos de atuação estético-políticos acompanham as transformações suscitadas no meio artístico e nas produções acadêmicas feministas. Preciado (2000) identifica a “crise da segunda onda feminista” como tendo sido fundamental para a consolidação de um campo de ações e estudos queer, pós-coloniais, transgênero e transfeminista. O que é exposto na pós-pornografia é que “sujeitos” com seus “corpos” reivindicam prazeres a partir dos mais variados usos e movimentações corporais – o que as performances nas quais pude presenciar, observar e participar me ensinaram é que o caminho para *interpretar desejos e prazeres* vêm sendo transformados. Assim, mais do que respostas unívocas sobre “o que é um ato sexual”, o que parece fazer sentido nos termos da pesquisa é o questionamento produzido pelas próprias performances e pelo seu embaralhamento de fronteiras em torno do que pode ser considerado como prazer, sexo, arte e política. O que procurei demonstrar ao trazer à tona a situação vivida no *Laboratório* é justamente a forma pela qual ela foi capaz de produzir sentimentos e questionamentos os mais diversos, tanto na pesquisadora como participante como também nas reações de amigas ou colegas ao compartilhar a experiência em campo, produzindo os próprios efeitos da pós-pornografia como prática “estética-artística-política”.

Corpos, tecnologias e comprimidos

Tendo como proposição o entendimento de que as práticas pós-pornográficas são estratégias estético-políticas que usam a corporalidade como eixo para contestar as normatizações que fundamentam as dicotomias masculino/feminino e homem/mulher, segundo Milano (2014), considero do ponto de vista etnográfico ser rentável trazer a descrição sobre a *cena dos comprimidos*. Invisto, portanto, em uma construção analítica que explora a centralidade da trajetória do corpo da performer enquanto fontes de produção de conhecimento e contestação social.

Cena dos comprimidos. M. de quatro segurando e chacoalhando uma caixa de remédio — reconheci o som de comprimidos, por isso entendi que era um remédio. Alguns objetos que não consegui identificar direito estavam em cima de um pano no chão. Alguns pacotes de camisinha também. Uma pessoa que desconheço tocava um tambor. N. estava com um dildo na mão. Pessoas espalhadas pelo chão, sentadas nos sofás, cadeiras e poltronas e em pé nas extremidades do local. Dessa vez eu estava sentada em uma das poltronas. Como na primeira performance, haviam duas luminárias iluminando o espaço. Esta era a cena inicial. M. retirou o pote e a bula da caixa. Começou a ler a bula e o pote deu para circular entre as pessoas que estavam no público. Pediu-nos para ficar chacoalhando-o. N. começou a penetrar o ânus de M. com o dildo que estava em sua mão. M. gemia, falava e lia a bula. Justapunha-os. Lia a bula e falava sobre os motivos pelos quais tinha começado a tomar aquele remédio. Rapidamente compreendi que se tratava do AZT — remédio utilizado para o tratamento de pessoas soropositivas. M. era penetrada na região anal e nos contava sobre sua vida. M. lia a bula enquanto tinha seu ânus penetrado por um dildo que estava na mão de N. Lia termos técnicos, médicos e na maioria das vezes irreconhecíveis. Ria dos termos, perguntava se a gente, a platéia, entendia o que ela lia. Falava que não estava entendendo nada. Toda hora nos perguntava se estávamos acompanhando a leitura. Quando não escutava o som dos comprimidos chacoalhando na caixa nos pedia para balançá-la. M. ria. Gemia. Falava. Denunciava. Conversava conosco. N. ria também e manteve-se atenta ao dildo no ânus de M.

A *cena dos comprimidos* ocorreu na primeira edição do festival KUceta pós-pornografias. Esta *performance*, também protagonizada por M., estava na lista de performances artísticas previstas para acontecerem no evento. Isto significa que o

público, a platéia ou os espectadores que lá estavam presentes esperavam pela *performance*. Além de que as pessoas que lá estavam também participaram da *performance chacoalhando a caixa de remédio*. Este modo de convocação caracteriza muitas das práticas inscritas na pós-pornografia e compõem um repertório de ações dentro de determinados contextos, isto é, tais práticas artísticas interpelam o “outro” a participar e refletir. M. debochava perguntando se os espectadores conheciam aqueles nomes e termos que ela estava lendo. O público compôs a *cena* ou a *performance* produzindo o som da caixa de comprimidos sendo balançada e passando de mão em mão. As mãos que seguravam a caixa de comprimido “olhavam” o rótulo que estava colado no pote do remédio.

A minha posição de espectadora, nesta performance, foi a mais “confortável” ou menos desafiadora do ponto de vista da “interpelação” entre todas que *presencieei*. Este aspecto é importante de ser destacado porque explicita os variados modos possíveis de experimentação, observação e participação nas práticas e ações deste tipo. M. sorria, falava e debochava olhando para todos: se exibia, seu prazer ao ser penetrada por um dildo dependia também das trocas de olhares com seus espectadores.

Na Mostra Revolta – Intersecções entre o Pós-pornô, Arte Contemporânea e Decolonialidade, que ocorreu em agosto deste ano de 2019 no bairro da República, região central da cidade de São Paulo, duas artistas circulavam pelo apartamento onde ocorria o evento engatinhando e se esfregando pelo chão, com máscaras deixando para fora somente os olhos e a boca e um plug anal com um material que parecia um rabo. As duas artistas brincavam com um dildo pelo chão dos cômodos do apartamento que abrigava o evento e assemelhavam-se a dois bichos. Esta percepção ficou evidente porque um cachorro que também estava no evento mostrou-se extremamente assustado e confuso com as duas artistas. As propostas artísticas inscritas na “cena pós-pornô” também embaralham as noções do humano, da natureza e da tecnologia.

Para Egaña (2013), a noção de tecnologia difundida e “habitual pressupõe a existência de uma divisão entre o meio ambiente e quem tem ou cria a tecnologia, e uma diferença entre natural e artificial” (EGANA, 2013: 315). As construções sociais em torno dos oposições entre natureza e cultura, ou natureza e tecnologia, têm sido objeto de reflexão e de deslocamento antropológicos nas últimas décadas. No entanto, a noção de tecnologia segue sendo importante para ser explorada no contexto das “novas produções de sentido sobre o corpo”. Tanto Egaña (2013) quanto Preciado (2000) partem do entendimento de que a definição de tecnologia está intimamente vinculada ao potencial

dos conhecimentos científicos gerados no seio da industrialização movida pelo capital -- a noção de capital é expandida, principalmente nas análises de Preciado (2000). O capitalismo é interpretado pelo filósofo espanhol enquanto a estrutura de produção de uma máquina heterossexual, de corpos para o desenvolvimento e reprodução de normatizações.

Egaña em *Tecnofeminismo: apuntes para uma tecnología transfeminista (versión 0.3)* (2013) argumenta que a tecnologia, a nível corporal ou a nível de sua “aplicação corporal”, destina-se aos órgãos cujas funções são admitidas industrialmente, “deslocando, por exemplo, a mão amputada do trabalhador por uma mecânica que pode seguir trabalhando” (2013: 315). O caminho para a noção de prótese elaborada por Preciado (2000) no Manifesto Contrassexual parte deste princípio. Rubin (2003) indica a possibilidade de examinar a “sexualidade” como fazendo parte de uma história das tecnologias, considerando a relevância da produção de objetos de consumo (motos e carros), da transformação das matérias-primas (seda, plástico, couro) e dos processos de urbanização (ruas, parques, avenidas, cidades). Preciado (2000) explica que, deste modo, a “história da sexualidade desloca-se desde o âmbito da história natural da reprodução para formar parte da história (“artificial”) da produção (PRECIADO, 2000: 86).”

N. permaneceu atenta o tempo todo da *performance* à penetração do dildo. Preciado localiza e considerada a utilização de dildos, a erotização do ânus e as relações BDSM enquanto “práticas contrassexuais” em relação ao “sistema sexo-gênero” (Rubin, 2017) hegemônico e dominante. A sociedade contrassexual de Preciado (2000) objetiva a “desconstrução sistemática da naturalização” do “sistema sexo-gênero” (RUBIN, 2017) e das práticas sexuais. Para o filósofo espanhol, a teoria da contrassexualidade⁶⁰ critica a construção dos corpos como entidades biológicas, cujos os efeitos são produtos das diferenças de gênero e sexo reproduzidos no “contrato social heterocentrado”. O dildo é seu objeto central para pensar contra a naturalização da “diferença sexual”. Neste caso, a “diferença sexual” segue a linha de raciocínio de Rubin (2003) – que compreende a “diferença sexual” a partir de práticas e comportamentos sexuais variados.

Estou usando aqui a terminologia da “diferença sexual” para me referir àquilo que de outro modo seria chamado de perversão, desvio sexual, variação sexual ou diversidade sexual. No final da década de 1970, quase todas as variações sexuais eram apresentadas em algum lugar da literatura feminista em termos

⁶⁰ A teoria da contrassexualidade fundamenta-se nas contribuições teóricas de Wittig sobre a “heterossexualidade como regime político”, nos “dispositivos da sexualidade” de Foucault, na teoria da performatividade de gênero de Butler e na “política cyborg” de Haraway.

negativos, com uma racionalização feminista. Transexualismo, homossexualismo masculino, promiscuidade, sexo público, travestismo, fetichismo e sadomasoquismo – tudo isso era condenado pela retórica feminista, e se atribuía a cada um deles uma certa responsabilidade na criação e na manutenção da subordinação das mulheres (Rubin, 2003).

M. intercalava sons entre palavras, gemidos e sussurros. As palavras oscilavam entre contar sobre sua trajetória de vida e ler o texto escrito na bula do remédio. Os gemidos e sussurros pulsavam quando N. penetrava com mais força o dildo. M. reproduzia termos técnicos, médicos e científicos e explicava como eles haviam “aparecido em sua vida” a partir da “experiência da soropositividade”.

A cena dos comprimidos permite uma aproximação no que tange às propostas políticas mobilizadas nos anos de 1980 por ativistas que pensavam desde já as questões relativas a soropositividade. No ano de 1989 nos Estados Unidos, Annie Sprinkle, Veronica Vera, Frank Moores, Candida Royalle, Leigh Gates assinaram, no apartamento de Veronica Vera na cidade de Nova York, o *Manifesto Pós-Pornográfico Modernista*. Em 1998, o manifesto foi publicado no livro “Post-Porn Modernist: My 25 Years as a Multi-media”, de Annie Sprinkle. Reproduzo abaixo, na íntegra, o manifesto:

“Um manifesto positivo e anticensura em um momento em que a pandemia e a histeria do HIV/AIDS impulsionavam os discursos em torno das representações da sexualidade, “O Manifesto Modernista Pós-Pornô” surgiu nas sombras da Meese Commission Report on Pornography do governo Reagan, o mesmo silêncio mortal desse governo sobre o HIV/AIDS e a aliança impiedosa entre os evangélicos de direita e as feministas antipornô que levaram muitos dos debates em torno da pornografia na década de 1980. Que seja do conhecimento de todos ao ler estas palavras, ou ao testemunharem estes eventos, que uma nova tomada de consciência surgiu sobre a terra. Nós do Pós-Pornográfico Modernista encaramos o desafio da Era do Látex através do reconhecimento deste momento em nossa evolução sexual pessoal e na evolução sexual do planeta. Nós compreendemos nossas genitais como parte sem separação dos nossos espíritos. Nós utilizamos palavras explicitamente sexuais, imagens, performances

para comunicar ideias e emoções. Nós denunciávamos censura sexual como antiarte e desumana. Nós nos fortalecemos através desta atitude de otimismo sexual. E com este amor pelos nossos seres sexuais nós nos divertimos, curamos o mundo e o suportamos”.

Na resenha de *Prazeres perigosos: erotismo, gênero e os limites da sexualidade* (GREGORI, 2016), Grunvald (2018) traz na primeira parte do texto intitulada “Os jogos perigosos do erotismo contemporâneo” a obra do artista José Leonilson Bezerra Dias *Jogos Perigosos* (1990). O artista falecido no ano de 1993, descobriu sua “soroconversão”, conta Grunvald, um ano após a produção da obra. A opção de Grunvald por citar esta obra parece ter mais relação com o jogo de palavras possibilitado entre ela e o nome do livro de Gregori (2016). Embora a obra de Leonilson tenha sempre pautado “anseios e inquietações” específicos de um determinado contexto sócio-político⁶¹, somente após sua “soroconversão” que as produções multimídia do artista tornam-se impregnadas pela ou da “experiência soropositiva”. A obra “O perigoso”⁶² (1992) criada pelo artista durante uma de suas internações no hospital é constituída por uma série de sete desenhos cujo primeiro deles é uma folha de papel A4 branca com uma gota de seu próprio sangue. As narrativas que constituíam o imaginário social nos anos de 1980 e 1990 sobre a temática do HIV/AIDS, segundo Weeks (1981), não só no Brasil, como em outras localidades (nos Estados Unidos, exposto no manifesto reproduzido na íntegra acima), eram perpassadas por conotações de caráter moral e conservador. A “experiência da soropositividade” era compreendida na chave do “excesso sexual” e considerada a consequência de “transgressões” sexo-corporais.

A performance dos comprimidos dialoga com o modo como a arte, particularmente as artes plásticas e da performance, confrontou o estigma da epidemia de HIV/Aids e a condenação moral em torno dos “excessos” e “transgressões sexuais” que eram relacionados à epidemia como construção cultural. Entre as muitas respostas ao estigma e violência em torno da epidemia, da produção dos corpos gays musculosos e

⁶¹ Leonilson foi um dos artistas que participou da exposição: “Como vai você, Geração 80?”. “A pergunta, em tom casual, dá título a uma grande, exposição realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV/Parque Lage) Jardim Botânico, Rio de Janeiro, aberta em 14 de julho de 1984.”, momento de (re)abertura política e democrática no Brasil.

⁶² A série é constituída pelas obras *O Perigoso*, *Margarida*, *Prímula*, *Lisiantros*, *Copos de leite*, *Anjo da Guarda* e *As fadas*.

fortes em oposição à imagem dos corpos fragilizados pela doença à promoção do sexo seguro, existiu também uma resposta que desafiava as correlações entre sexo, prazer e risco, expondo fluidos, como Leonilson, ou reafirmando as potencialidades de um “otimismo sexual”, como no trecho do Manifesto Pós-pornográfico Modernista.

É difícil também não lembrar da icônica imagem do ativista chileno Pedro Lemebel na Gay Pride de Nova York, em 1994, com a performance “Alacranes em la marcha”⁶³:



Lemebel utilizou agulhas descartáveis de maneira a construir uma coroa de agulhas em torno de sua cabeça, quase também como um halo. A performance se contemplava com uma espécie de adereço que aparentava expor suas vísceras. O recado dizia “Chile return Aids”, num inglês escrito de improviso que dizia que Chile devolvia

⁶³ Fonte da imagem: <https://atlasiv.com/wp-content/uploads/2016/01/alacranes-en-marcha-prensa-1.jpg> acesso 27 jan 2020.

aos Estados Unidos a Aids. A performance gerou receio entre os participantes do evento, surtindo o efeito provocador que intentava Lemebel, ao ver na gestão da epidemia novas formas de colonização⁶⁴.

A performance dos comprimidos dialoga com essa tradição artística e política que desafia os processos de normatização, violência e condenação moral que acompanharam a epidemia de HIV/Aids. Interpela também as respostas públicas à epidemia, da saúde ao movimento LGBT. Ao mobilizar os comprimidos e a leitura da bula em meio a gemidos e à penetração por um dildo, produz-se um deslocamento entre as noções de prazer e perigo, colocando-as lado a lado. Ao mesmo tempo, as tecnologias de produção do corpo e do sexo ganham a cena em diferentes dimensões, dos fármacos ao dildo. Por fim, a própria “experiência da soropositividade” tal como vivida por M. é explicitada como misturando essas fronteiras, na leitura das substâncias dos remédios e meio aos sussurros e gemidos.

As estratégias narrativas empregadas neste capítulo são fruto da opção por dar prioridade às performances e ao campo de experimentação que elas provocam. Isso representou um importante investimento em termos da busca por uma escrita antropológica capaz de traduzir expressões artísticas e de revelar uma experiência etnográfica radicalmente corporificada.

O capítulo também representa um esforço de uma leitura sobre as performances que marcaram minha experiência de pesquisa no universo da pós-pornografia. Procurei, a partir do recurso às cenas e à minha participação nelas, explicitar como as performances produziram diferentes interpelações em relação à pesquisadora, como meu próprio corpo foi acionado como um caminho para compreender os efeitos das performances e como elas desestabilizavam fronteiras e geravam sentimentos ambíguos. Ao mesmo tempo, procurei demonstrar como elas dialogam com um repertório amplo, dos feminismos às dissidências sexuais e à própria pós-pornografia, sempre tendo o corpo como elemento central dos significados mobilizados. Todas as performances deste capítulo ocorreram em espaços semi-públicos e, às vezes, representaram situações que remetiam a noções de intimidade numa interação em dupla, como, por exemplo, o *Laboratório*. A seguir, retomo duas últimas performances como uma espécie de epílogo

⁶⁴ No prefácio de *Loco Afán: crónicas del Sidario*, o artista, escritor e ativista afirma: “La plaga nos llegó como una nueva forma de colonización por el contagio. Reemplazó nuestras plumas por jeringas y el sol por la gota congelada de la luna en el sidario.

para o trabalho, de modo a colocar performances públicas em questão, bem como seus efeitos inusitados em um momento em que gênero e sexualidade estão no centro de disputas políticas nacionais.

Epílogo - “Já começamos e não vamos parar”: arte, política e performance

“As discussões relacionadas ao comportamento sexual muitas vezes se tornam um veículo para deslocar angústias sociais e descarregar as intensidades emocionais concomitantes a elas” (RUBIN, 2017: 63).

“Una posible metodología postpornográfica podría resumirse em los siguientes pasos: um rechazo a la naturalización de la sexualidad hegemónica (perpetuada a través de múltiples instituciones de poder, como la medicina, la iglesia, la ciencia, entre muchas otras, y de la inercia de las actitudes socialmente legitimadas) a partir de identificación de las tecnologías por medio de las que opera; la reapropiación de dichas tecnologías, en este caso las de la representación visual o corporal, o bien otras tecnologías sexuales; y por último, la visibilización pública de los resultados o procesos que estas operaciones produzcan” (EGAÑA, 2014).

Neste capítulo, busco pensar as relações entre corpo, produções artísticas, ativismos e o cenário político atual a partir de duas performances ocorridas durante a pesquisa: a primeira, acompanhei presencialmente; a segunda, acompanhei a partir das redes sociais, onde a performance ganhou relevância. Me importa quais são as reivindicações políticas pautadas e visibilizadas em produções artísticas difundidas na cena pós-pornográfica e como elas dialogam com o cenário político brasileiro, particularmente nos termos do avanço do conservadorismo dos últimos anos. As duas performances analisadas neste capítulo, protagonizadas pela mesma artista, são: ato manifesto performance na KUceta pospornografias I II ocorrido no Largo do Arouche em outubro do ano de 2018 (dois dias antes das eleições presidenciais para o segundo turno); e a performance que aconteceu no bloCÚ no carnaval de 2019 também na região do centro da cidade e que foi viralizada nas mídias sociais a partir de um tweet do presidente da República.

Ato-performance-manifesto

No dia 26 de outubro de 2018, sexta feira à noite (dois dias antes das eleições presidenciais para o segundo turno), aconteceu a segunda edição do encontro KUceta pospornografias. O evento reuniu também a DASPU Aproxmig (Associação das prostitutas de Minas Gerais) e o Museu do Sexo das Putas. Esta segunda edição dividiu-

se entre as ruas da região da República e um bar no mesmo bairro. Nas ruas ocorreram o *ato-manifesto-performance* e o “desfile” no Largo do Arouche. O *ato-manifesto-performance* terminou na frente do bar onde continuou acontecendo a segunda edição do evento.

No dia 16 de outubro de 2018, doze dias antes das eleições para o segundo turno, uma travesti identificada como Priscila foi morta a facadas por um grupo de homens na frente de um bar no Largo do Arouche⁶⁵. Segundo algumas testemunhas, os assassinos gritaram o nome do atual presidente da república e também pronunciaram xingamentos contra a identidade travesti da vítima. O evento teve repercussão intensa nas redes sociais, onde já havia grande preocupação sobre o conservadorismo que acompanhava o discurso da extrema-direita e obtinha o apoio de parte do eleitorado de forma inédita. A preocupação estendia-se para o cenário pós-eleitoral, com o temor a respeito de uma onda de violência contra a população reconhecida como LGBT ou da “esquerda”. As eleições foram marcadas, de fato, por situações de violência, pelo confronto entre partidários opositores e pelos conflitos familiares ou interpessoais⁶⁶.

A violência contra Priscila gerou comoção nas redes, entre outros motivos, por ter ocorrido em um lugar de encontro de LGBT que persiste há algumas décadas no centro de São Paulo: seu assassinato em um lugar agitado tido como “da comunidade” foi lido como uma ameaça à segurança dos lugares voltados para LGBT e à própria “comunidade” como um todo. O *ato-manifesto-performance* que lembrou sua morte foi mais uma das reações àquela violência, tendo ocorrido no contexto do II Encontro Kuceta.

Naquele dia, assim que saí do metrô da República por volta das 18h já consegui avistar de longe bandeiras, cartazes e sons de gritos, barulhos, vozes e músicas. Quando me aproximei das pessoas fiquei um pouco nervosa porque vi que muitas daquelas que estavam performando usavam o adesivo do ex-presidenciável do partido petista em seus corpos. Com medo de possíveis manifestações violentas dos simpatizantes do atual presidente, procurei me manter sempre nas laterais e cantos do *ato-manifesto-performance*. No começo haviam cerca de 30 pessoas acompanhando o *ato-*

⁶⁵ Fonte: <https://ponte.org/travesti-e-assassinada-a-facadas-no-centro-de-sp-sob-gritos-de-bolsonaro-presidente/> acesso 30 jan 2020.

⁶⁶ Pouco mais de uma semana antes do homicídio em São Paulo, falecia o artista e mestre de capoeira Moa do Katendê em Salvador, vítima das facadas após declarar seu voto no candidato do Partido dos Trabalhadores à presidência. Depois de uma discussão com um eleitor de posições contrárias, foi assassinado. Fonte: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2018/10/17/investigacao-policia-conclui-que-morte-de-moa-do-katende-foi-motivada-por-briga-politica-inquerito-foi-enviado-ao-mp.ghtml> acesso 30 jan 2020.

manifesto-performance. O número de pessoas aumentou conforme fomos andando pelas ruas, parando nos sinais de trânsito e também em mais alguns pontos para não deixar as pessoas dispersarem. A Praça da República, local que abriga o metrô da República, reconhecida como um dos locais mais tradicionais da cidade de São Paulo, antes da Proclamação da República em 1889, era chamada de Praça das Milícias, porque utilizada para treinamentos militares. As faixas, bandeiras e cartazes que estavam sendo carregadas pelas pessoas durante o ato foram dispostas no chão da praça logo que as pessoas chegaram. “*Parar ali para resistir*” e “*Eu quero ver macho chorar*” eram umas das frases gritadas e cantadas por V., que tomou conta do microfone durante todo o tempo em que o *ato-manifesto-performance* posteriormente ficou parado no Largo do Arouche. V. vestia uma batina de padre na cor marfim e uma touca na cabeça⁶⁷.

A palavra *kuceta* estava escrita em uma bandeira de pano rosa com as letras na cor dourada. *Kuceta* era palavra gritada a todo momento. *Resistência travesti* também. As palavras *fúria travesti* também estavam escritas em outra bandeira de pano preto com letras na cor rosa. Estas duas bandeiras eram as maiores e precisavam ser carregadas por duas pessoas, porque tinham duas hastes distantes umas das outras. Havia outras bandeiras menores espalhadas sendo carregadas individualmente. O “*som da puta parada*”, também chamado de “*mundrunga*”, como estava designado na plataforma do Facebook, era uma bicicleta-triciclo-som com duas caixas de sons penduradas, com vários acessórios que também chacoalhavam e com algumas plantas penduradas. Tinham alguns alto-falantes espalhados pelas mãos das organizadoras e das artistas. Elas se revezavam para falar, gritar e fazer sons, com as próprias vozes ou com os chocalhos. Conforme o *ato-manifesto-performance* andava mais gente acompanhava e mais barulho faziam.

No Largo do Arouche, local onde o *ato-manifesto-performance* parou por cerca de mais de uma hora, haviam algumas pessoas sentadas nos bancos da praça conversando, tomando cerveja, mexendo no celular, fumando ou até mesmo esperando a hora para pegar o ônibus para voltar para casa, como bem disse um rapaz que puxou assunto comigo. O Largo do Arouche localiza-se no bairro da República. O atual nome da praça é uma homenagem ao tenente-general José Arouche de Toledo Rondon. Segundo Simões, França e Macedo (2010), a área compreendida pela Praça da República e pelo Largo do Arouche abriga há décadas “territorialidades associadas à frequência

⁶⁷ A artista também performou e cantou na primeira edição da KUCeta pospornografias no mês de junho de 2018.

homossexual”. Segundo matéria publicada sobre o lançamento de um livro para “elevar o largo a patrimônio imaterial LGBT” na plataforma online do jornal Folha de São Paulo⁶⁸ em outubro do ano de 2019, o Largo do Arouche é o “espaço de resistência LGBT” mais conhecido da cidade de São Paulo.

As reações das pessoas que estavam pela praça quando o *ato-manifesto-performance* chegou lá variaram e me chamaram muito a atenção. Muitas pessoas paravam para só olhar, outras olhavam e riam, outras olhavam e tiravam fotos ou gravavam vídeos. Outras ficavam cutucando umas as outras para cochichar. Percebi o momento em que duas mulheres conversavam e uma falou para a outra: “*não entendo o que é essa coisa de cuceta, o que eu tenho é buceta*”.

Antes de passar à narrativa de uma das cenas com maior detalhamento, é importante nos determos um pouco nos termos que circulam e são criados no contexto da pós-pornografia. Eles são parte importante do projeto, apontando para uma forma de subverter sentidos e, novamente, de sugerir por meio da linguagem, o embaralhamento de fronteiras referentes aos corpos e práticas sexuais, em vários registros e grafias.

O termo cuceta ou kuceta é um desses termos, que está em constante transformação e mudança. Na própria descrição do site, as organizadoras que também são artistas da *plataforma kuceta produções* informam acerca da origem do termo *kuceta/kuceta*. Pêdra Costa e Paulo Belzebitch no começo dos anos 2000 criaram a banda de música e performance – “um experimento musical e visual”, segundo as artistas - - *Solange, Tô Aberta!*⁶⁹, inspirada no “baile funk queer punk”. *Cuceta* foi o nome dado a uma das músicas criadas e cantadas pelas duas artistas e performadas no Brasil e em diversos países europeus.

A reunião de um projeto visual e musical inspirado no funk, no queer e no punk expõe o modo pelo qual a “plataforma estético-política” da pós-pornografia é multifacetada, aberta a múltiplos registros e grafias que se encontram para a experimentação de práticas *resistentes* aos “regimes hegemônicos de regulamentação dos

⁶⁸ <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/10/livro-com-anonimos-do-arouche-em-sp-vira-marco-para-elevar-largo-a-patrimonio-imaterial-lgbt.shtml>

⁶⁹ “Solange é uma homenagem que a gente faz às travestis. É um nome gostoso de se falar. E eu tô aberta porque eu tô aberta pra tudo. E a gente queria ser criaturas não identificáveis. E daí nasceu Solange. O funk é uma forma livre de poder trabalhar com a música. E tem uma corrente de funk feminista, que diz que a mulher tem buceta e a mulher goza e não mais a mulher submissa. A intenção não é ser agradável.” Fala das duas artistas no webdocumentário CUCETA: A cultura queer de Solange, Tô Aberta!, dirigido por Claudio Manoel Duarte: <https://www.youtube.com/watch?v=WTDgw0Ms5Cs>

corpos e das sexualidades”. Alguns anos depois, SaraElton Panamby e Tertuliana produziram e protagonizaram a vídeo-performance *Cuceta*. Em 2018 ocorreram as duas edições da *Kuceta* pospornografias, com a exibição do vídeo *Cuceta* e com a perfoshow Solange, Tô Aberta! realizada por Pêdra Costa⁷⁰, o lançamento da Loja Virtual KUceta plataforma e também foi criada a página *Cuceta* Produções na plataforma do Youtube. O termo brinca com a divisão entre “cu” e “buceta” e com a ideia de que “buceta” é órgão genital feminino: “cuceta” é a invenção de um novo nome que desloca o feminino para outras regiões do corpo. Retomando minha descrição inicial do deslocamento do ato pelas ruas da cidade, quando uma mulher presente diz que *não entende* *kuceta*, que o que *tem* é *buceta*, ela justamente se refere a esse embaralhamento, procurando afastá-lo e ao mesmo tempo atestando o tipo de efeito produzido pela proposta pós-pornográfica nas suas estratégias de causar estranhamentos e embaralhar fronteiras.

Outro aspecto que vale a pena ressaltar em relação aos termos e categorias é aquele relacionado à crítica ao “macho” como representando um tipo de masculinidade violenta para trans, bichas, travestis e outras identidades tidas como dissidentes e flexionadas no feminino. Ao mesmo tempo, essas últimas aparecem como os sujeitos da “resistência” e da subversão, bem como vítimas da violência dos “machos”. O assassinato da travesti Priscila também interpelava os termos das possibilidades de “resistência” e da exposição à violência em termos de gênero e sexualidade. Os gritos de “kuceta”, “resistência travesti” e “quero ver macho chorar” enunciam claramente esse aspecto, bem como a bandeira em rosa e preto com os termos “fúria travesti”. As grafias e os enunciados trazem os corpos e sujeitos da resistência tal como propõe a pós-pornografia.

Retornando ao ato-manifesto-performance ocorrido por ocasião do II Kuceta, finalizo este item com a descrição da *cena do chão*, que fez parte da série de performances que foram realizadas em reação ao assassinato de Priscila. Descrevo a cena a seguir, ressaltando sua composição, ações, objetos e corpos envolvidos na performance.

Cena do chão: *Corpo de X. e bandeiras no chão foram dispostos. X. usava um top preto transparente cavado com um tecido de onça na altura do peito, uma jockstrap com cinta liga pretas, salto preto, máscara bondage e luvas pretas. Usava cabelo longo e estava com um rabo de cavalo preso em cima da cabeça. X. se movimentava no chão entre as bandeiras com os escritos kuceta e fúria travesti. Todas*

⁷⁰ Link da perfoshow: <https://www.youtube.com/watch?v=KCxXzwlNC4M>

ao som de V. X. alternava os movimentos entre rebolar apoiada nos joelhos e cotovelos e esfregar seu corpo todo no chão. Deitava e arrebitava o quadril para cima. Fazia força para separar suas nádegas com as mãos. Ria para as pessoas que estavam ao redor. Muitas pessoas em volta olhavam a performance e tiravam fotos ou gravavam vídeos. X. colocava a língua para fora, lambia e engolia seus dedos e sua mão. Com os dedos e mãos molhados, penetrava seu próprio ânus com eles. X. também enfiou no ânus um dos mastros da bandeira de pano rosa com a palavra *kuceta* escrita. Ficou alguns minutos nesta posição: quadril arrebitado com a bandeira presa no ânus e os cotovelos e joelhos apoiados no chão. X. forçava o quadril para cima, para levantar mais a bandeira. M. estava do seu lado em pé. M. movimentava-se: mexia-se parada no mesmo lugar, agachava, mexia os braços, passava as mãos por todo o corpo. M. estava com os olhos fechados. Movimentava-se ao som de V. que cantava “Estamos aqui vivendo pelas que vieram antes de nós, somos frutos das conquistas delas, das perseguições contra elas. É por isso que hoje, independente do que vá acontecer daqui pra frente, nós fazemos um compromisso com a vida. É sobre tomar posse de nossos corpos!” M. retirou a bandeira de X. e lambeu seu ânus. Em seguida, enfiou a bandeira novamente em X e a ajudou a levantar o quadril com a bandeira. M. tirou de novo a bandeira do ânus de X. M. usava uma meia calça até os joelhos de cor preta e uma blusa de alça bem colada no corpo, também de cor preta. M. ficou com os cotovelos e joelhos apoiados no chão. Esperou X. lambe os dedos para molhar o mastro. Dessa vez X. ajudou M. a enfiar o mesmo mastro no ânus. Em todos os momentos muitas pessoas estavam em volta com os celulares posicionados para tirar fotos e gravar vídeos.

A *cena do chão* descrita acima ocorreu durou cerca de quarenta minutos. Segundo Milano (2014), a pós-pornografia propõe novas “explorações eróticas” dos corpos e novas “movimentações em busca de prazer”. A prática do *fist-fucking*, ato que Rubin (1984) sugere ser a “única prática sexual inventada no século XX” (RUBIN, 1984: 203), é a penetração anal com a mão ou o punho. X. molha e lubrifica seus dedos e sua mão para se penetrar *publicamente*. Ri e observa as pessoas ao redor. O comportamento ou as ações de X. podem ser lidos na chave do excesso, isto é, a prática de enfiar a mão e os dedos no próprio ânus em público, na frente de muitas pessoas, pode remeter ao conjunto de “convenções narrativas” que organizam muitas das produções pornográficas. Isto porque Williams (1999) ressalta que tais “convenções narrativas” orientam-se pela visibilização, pela necessidade e pelo desejo de mostrar.

A opção pela descrição no formato de cena desta performance em meio às outras que aconteceram no *ato-manifesto-performance* protagonizada por X. deu-se porque esta ação foi a que mais mobilizou pessoas em volta a tirarem fotos ou gravar vídeos. Eu tive a curiosidade e intenção de observar a movimentação das pessoas ao redor porque, desde o começo, me senti apreensiva quanto às possíveis reações do público, como exposto na descrição acima, embora as reações não tenham passado do estranhamento, muitas vezes jocoso. Vale também ressaltar que, mais uma vez, as telas e os dispositivos digitais estão participando da performance de alguma maneira. Quando no espaço público, isso significa a produção de imagens e vídeos próprios do público que assiste e, dessa forma, participa, produzindo seus próprios registros. Como veremos ainda neste capítulo, os registros produzidos pelo público também podem circular de modo inusitado, sendo veiculados por diferentes atores e também produzindo um questionamento sobre se o vídeo gravado apenas documenta uma cena, se é um registro pessoal ou se é ele mesmo “pornográfico” ou “pós-pornográfico”. Nesta dissertação, há um esforço por demonstrar que, embora os efeitos nem sempre sejam previsíveis, o embaralhamento de sentidos que provoca a pós-pornografia é uma característica própria da sua proposta.

A tela dos muitos dispositivos smartphones em volta de X., inclusive do meu, produz a moldura ou um tipo de enquadramento possível de análise que leve em conta a máxima do pornô da “intensificação da associação entre o explícito e o real”. O ponto é que X. estava agindo *artisticamente* para um público que a fotografava e a filmava. É neste sentido que a pós-pornografia é produzida nas fronteiras entre ativismo, pornografia e arte. A noção de performance, como já explicitada nos dois primeiros capítulos, perpassa esses limites de produção de conhecimento.

A penetração de uma bandeira no ânus opera a partir de uma lógica similar a do dildo. Ao passo que o dildo expõe um processo de desconstrução do binômio “órgão/origem”, nos termos de Preciado (2000), a haste de madeira que dá sustentação ao pano/tecido da bandeira e que penetra o ânus tanto de X. quanto de M. causa uma “desterritorialização do sexo” *publicamente*, no meio da praça. O caminho argumentativo do filósofo espanhol parte do entendimento de que o sexo é uma “tecnologia biopolítica”, isto é, um sistema complexo de regulações que operam por meio da relação entre corpos, instrumentos e usos. A escolha de determinadas partes do corpo como sexuais e outras como não sexuais (leiam-se, zonas erógenas e não erógenas) é um modo de inscrição biopolítica que “naturaliza as práticas e as partes dos corpos que reconhecemos como

sexuais” (PRECIADO, 2000). Além dos corpos de X. e M. embaralharem a oposição tradicional homem ativo e mulher passiva, fora e dentro, orgânico e inorgânico, natural e artificial, suas movimentações corporais se dão no espaço, no chão.

As “condutas eróticas” tematizam, pela via das performances artísticas, “conflitos contemporâneos”, ambos termos acionados por Rubin (2017), atuais e contextuais, referentes ao cenário político contemporâneo. Os encontros e performances trazem em si uma notável plasticidade, capaz de reagir aos contextos políticos mais imediatos a partir da proposta estética-artística-política da pós-pornografia e das suas convenções narrativas. No próximo item, recupero uma situação que acompanhei durante a pesquisa de campo, na intenção de aprofundar a análise sobre como a rede pós-pornográfica que acompanhei se posicionou – e foi posicionada – em meio ao conturbado momento político das eleições presidenciais de 2018 no Brasil. X. mais uma vez é uma das protagonistas da situação.

Caso do presidente

Cena #oqueégoldenshower?: *X. estava praticamente com a mesma vestimenta e o mesmo rabo de cavalo que usou na performance descrita acima no Largo do Arouche na segunda edição da KUceta pospornografias. Top preto transparente e cavado e uma jockstrap também preta. Nesta performance, diferente da outra, X. não usava luvas, máscara do tipo bondage/bdsm e cinta liga presa a jockstrap. P. usava uma regata preta, um short cinza ou prata e uma pochete preta. Enquanto X. dançava P. ficou parada em sua frente em cima do ponto de táxi. X. dançou e rebolou em pé com as pernas abertas e os joelhos semi flexionados. Agachou com o quadril arrebitado para o público. A jockstrap que X. vestia deixava as nádegas de fora e a região anal também sem nenhuma proteção. X. esticava e contraía os braços. Lambeu os dedos e cuspiu na própria mão para molhá-los. Com o tronco levemente inclinado para frente também colocou os dedos molhados no próprio ânus e massageou-o pressionando com força. Neste momento a pessoa que filmava a performance deu um zoom na tela do celular para focalizar X. com os dedos na região anal. Depois de tirar a mão do ânus, X. levantou a cabeça sacudindo com força em movimentos circulares e mexendo o cabelo preso ao rabo de cavalo. Bebeu água. Em todos os movimentos que fazia, procurava olhar sempre para trás -- para onde tinha mais gente. As vezes X. sorria para as pessoas que estavam*

ao redor e embaixo do ponto de táxi. P., que até então estava parada com as mãos na cintura, se deslocou para o lado de X. e puxou para fora do short o pênis. X. abriu as pernas, agachou na altura das pernas de P. e abaixou a cabeça. P. segurou seu pênis e começou a urinar na cabeça e nos cabelos de X. Enquanto P. urinava, X. massageava os cabelos que eram molhados pela urina.

O vídeo foi filmado à direita do ponto de táxi em que estavam as artistas. Por isso, o enquadramento da câmera pega as artistas de lado. A mão da pessoa que estava filmando balança e em alguns momentos o vídeo dá umas tremidas. Esta performance realizada em cima de um ponto de táxi no carnaval do ano de 2019 no centro da cidade de São Paulo foi filmada e viralizada nas redes sociais. Chegou até o presidente da República, via plataforma do twitter, e foi retuída pelo mesmo no dia 05 de março através de sua conta oficial da plataforma. Junto com o vídeo foi tuitado também um texto em um tom de justificativa a respeito do conteúdo que foi compartilhado. No dia seguinte, 06 de março, o presidente, a partir dos tuites referentes ao seu primeiro post, voltou a tuitar. Desta vez questionou o que significa o termo *golden shower*.

A autoria do vídeo pouco importa neste caso: estamos lidando com uma produção audiovisual efetuada por uma pessoa anônima, o que é também um aspecto sobre os efeitos imprevisíveis das performances em campo. A plataforma online de informação e entretenimento BuzzFeed realizou o “caminho do vídeo” até chegar ao presidente⁷¹. No entanto, não há como saber exatamente quem gravou e quem compartilhou o conteúdo.

Firmeza (2011) argumenta que os performers/artistas privilegiam a “relação direta entre eles e o público. Aos poucos, a idéia da relação direta entre artista e público pode ser mediada ou veiculada pela máquina fotográfica ou pela máquina filmadora. Phelan (1997) defende o caráter efêmero das performances artísticas. Para a autora, as performances quando registradas tornam-se outra coisa. Explico: “a única vida da performance dá-se no presente” (1997: 171), isto é, a performance quando repetida transforma-se. Textos são registros escritos e neste sentido, segundo a autora, as descrições sobre ou das performances artísticas são também uma transformação da própria performance.

⁷¹ Fonte: <https://www.buzzfeed.com/br/mauroalbano/video-original-do-golden-shower-foi-postado-por-perfil-com-acesso-em-30-jan-2020>. A notícia ressalta que o perfil inicial tinha “apenas 96 seguidores” e mostra um post em tom jocoso sobre a performance como algo ao mesmo tempo *nonsense* e engraçado.

Desta forma, a pessoa anônima que produziu e circulou o vídeo da performance também imprime algo sobre ela, a transforma e a recria: como descrevo acima, a mão da pessoa que filma treme, dando ao registro um ar espontâneo, não-profissional, ocorrido em meio à agitação de um bloco de Carnaval. Além disso, a filmagem é claramente a visão de alguém que está em meio ao público do bloco e, assim, quem a assiste observa tudo do ponto de vista de alguém que estava participando da massa carnavalesca. Isso tudo foi explorado pelas postagens em reação ao vídeo, que eventualmente referiam ao público e a quem veria ou não a cena.

Do mesmo modo, os tuítes e as inúmeras imagens decorridas da polêmica são também parte da performance, se pensarmos que esta se realiza em seus efeitos, em grande parte não-intencionais. Assim, todas as fantasias de carnaval que fizeram referência ao *Golden shower* no decorrer do Carnaval de 2019 e a postagem do presidente, que catapultou a performance para o centro do debate público, também a recriam, transformam e traduzem em termos outros dos que os inicialmente pensados pela artista. Seguem as imagens das postagens do Presidente:



Print do primeiro tuíte do presidente sobre o caso goldenshower (acesso em março de 2019)



Print do segundo tuíte do presidente sobre o caso goldenshower (acesso em março de 2019)

Esse efeito inusitado de divulgação da performance pelo post do Presidente também se causou na pesquisadora: reconheci X pela roupa ao ver as postagens feitas no meu feed de notícias da plataforma do Facebook a partir de prints do tuíte original. Para conferir, fui atrás da conta particular de X no instagram para ver se havia alguma coisa. X, inicialmente, fez *stories* expondo prints do tuíte e agradecendo ao presidente pela divulgação.



Print do Instagram de X (acesso em março de 2019)

Enquanto o Presidente expressava seu desconforto em mostrar as imagens e ao mesmo tempo anunciava a necessidade de que se conhecesse “a verdade” dos blocos de Carnaval, dando continuidade ao tom sensacionalista e à pauta conservadora que o acompanhou durante as eleições, X optou por ironizar a situação, chamando a atenção para o quanto o post significava também a divulgação da performance que, desta forma, atingiu muito mais pessoas do que as que a presenciaram no bloco de Carnaval. Ainda, a polêmica foi alimentada pelo segundo post do presidente, questionando de que se tratava o *Golden shower* e trazendo essa prática para o centro da cena pública e do debate nacional – ele mesmo embaralhando fronteiras e confundindo os espaços que são convencionalmente imaginados como apropriados para a tematização de práticas sexuais, particularmente aquelas tidas como “marginais”.

Os tuítes do presidente tiveram ampla divulgação nos sites de informação e nos meios de comunicação a nível nacional e internacional, como exposto no vídeo

*Golden Shower Presidencial*⁷² produzido pela plataforma online do Jornal O Globo. X compartilhou também via *stories* a chamada de duas reportagens de dois canais de comunicação de grande difusão no cenário nacional. O que importa nos enunciados das duas reportagens são as palavras escolhidas para dar conta da ação das duas performers. Naquele Carnaval, pode-se dizer que o “Brasil” discutiu como nunca o *Golden shower*, num efeito altamente imprevisível da performance realizada pelas artistas e que se deu pela combinação mais ou menos fortuita de várias ações e pela própria conjuntura nacional.

A partir do cenário armado, iniciou-se uma disputa de narrativas, sobre a performance, sobre o Carnaval, sobre o contexto político. As duas artistas envolvidas na performance colocaram-se ativamente nesse processo, produzindo um manifesto em resposta ao tuíte do presidente, chamado de *MANIFESTO GOLDENSHOWER*, que reproduzo na íntegra a seguir:

“Ao contrário do que disse o presidente da República, o vídeo que ele tuitou não era “um fervo imoral de carnaval”. Era uma performance, ato de cunho artístico, planejado, com intuito de comunicar uma mensagem de artistas. Nossa performance, portanto, é ato político. Um ato contra o conservadorismo e contra a colonização dos nossos corpos e nossas práticas sexuais.

Nós somos a Ediy, uma produtora pornográfica que trabalha a partir de corpos e desejos desviantes. O pornoshow é uma prática de performance, dança e pornô contra a pornografia tradicional, que coloniza e encolhe nossa sexualidade. Nossos corpos e desejos dissidentes rompem com os papéis de gênero machistas e misóginos que enxergam os corpos feminilizados como buracos. Nós estamos ao lado da imoralidade de vidas ditas como irrelevantes e matáveis. Somos os corpos não docilizados da escatologia social. Nossos desejos não dialogam com o sistema sexo-produtivo do cis-heterossexismo, masculino e branco. Em tempo: não somos homens, somos bixas.

Apesar de surpresas com a repercussão do registro da nossa performance, a pornoshow, é importante contextualizar a ação que o presidente e sua turma tiveram acesso via Twitter. Ela é uma resposta ao retrocesso moral e institucional que avança desde o dia de sua posse, porque estamos cansadas.

O presidente, frente à enxurrada de críticas nos carnavais de todo país, preferiu produzir outra cortina de fumaça nas redes. Afinal, é mais importante fiscalizar o cu alheio (literalmente) que tratar de administrar o país e dar melhores condições de vida para quem precisa. E nós, a população brasileira, merecemos respeito independente das práticas sexuais, das identidade de

⁷² <https://www.youtube.com/watch?v=OJ1hxr7cRJK&t=27s>

gênero, de raça e de classe.

Já que o presidente nos viralizou, propomos uma discussão sobre práticas sexuais não hegemônicas e hegemônicas. Não esperem que transemos para reprodução, tampouco que nos digam como devemos transar. Não estamos aqui para falar o que é certo, errado, ou impor qualquer coisa. Queremos respeito e direitos iguais.

Agradecemos pela divulgação e nos colocamos abertamente a favor do seu impeachment. Os ataques a direitos historicamente conquistados, a licença para matar conferida contra as populações indígenas, invisibilização de populações marginalizadas como nós LGBTTQIAN+, os ataques às mulheres cis e trans e à população negra, quilombola e com diversidade funcional o justificam. Pois estamos sendo MORTAS e nossos direitos sendo violados.

Mas nós já começamos e não vamos parar. Não daremos nenhum passo atrás. Para encerrar a polêmica sobre o carnaval, estamos de acordo com Leandro Vieira, carnavalesco da vitoriosa Mangueira: “O carnaval é a festa do povo, é cultura popular. Não é o que ele acha que é. Ele devia mostrar para o mundo o carnaval da Mangueira, da arte e da luta.”

*#ImpeachmentBolsonaro #goldenshower #pornoLGBT+
#posporno #sexodissidencia*

Como analisar um manifesto? Para a literatura, o manifesto é um tipo de gênero textual cuja intenção é convencer o leitor do discurso narrado através de argumentos. Esta dissertação trouxe ao longo do texto alguns manifestos, a propósito, o *contrassexual*, *post-porn-modernist* e o *goldenshower*. Entendê-lo enquanto um gênero textual argumentativo permite a compreensão da idéia de veículo de comunicação que visa alcançar alguma determinada coisa ou algum determinado público. A presença de manifestos no cenário da pós-pornografia não se dá por acaso, mas pela maneira pela qual esse gênero textual comunica-se bem com a proposta político-artística da pós-pornografia.

Ao buscar na plataforma do google as palavras “manifesto goldenshower”, pude ver que o manifesto foi publicado no canal de comunicação online do Jornal Folha de São Paulo e no Blog Monstruosas. A reportagem divulgada no Jornal Folha de São Paulo juntamente com a nota de defesa dos advogados das performers/artistas também publicou uma série de cinco produções audiovisuais contemporâneas que tematizaram, em alguma “cena”, a prática do goldenshower ou da “chuva de ouro”. O blog

Monstruosas⁷³, plataforma conhecida pela divulgação de eventos e textos que pensam práticas e ativismos pós-pornô, reproduziu o *Manifesto Golden Shower*, além do texto “*Manifesto Golden Shower: Quando a performance fomenta a crise do CISTEMA*”⁷⁴.

No texto em formato de manifesto, as artistas defendem que o vídeo é uma *performance* e uma prática de *pornoshow*. Elas escrevem que a performance é tanto um “ato de caráter político” quanto de caráter “artístico”. A performance de cunho artístico e político foi um ato planejado, segunda as artistas, com o objetivo de comunicar conteúdo contra pautas conservadoras e “contra a colonização de nossos corpos”. A performance ocorreu no Pátio do Colégio⁷⁵, sítio arqueológico e local onde ocorreu a primeira construção da cidade de São Paulo. Foi também o local de iniciação da catequização indígena na cidade de São Paulo. Além disso, produz-se no manifesto uma diferença entre o ato de *pornoshow* e a “pornografia tradicional”, descrita como algo que “encolhe” e “coloniza” os corpos. A ideia de “colonização” aparece aqui, como na proposta da pós-pornografia em outros momentos, como um significante para expressar um lugar histórico latino-americano, mas também para expressar a resistência contra o que é visto como o controle e docilização dos corpos e práticas sexuais pela norma, expressa nos moralismos, conservadorismos e machismos que o texto do manifesto denuncia.

As artistas chamam a atenção para o fato de serem bixas e não homens, e também identificam-se enquanto uma produtora pornográfica que pretende, a partir de “corpos e práticas sexuais dissidentes”, criar uma ruptura com “papéis de gênero machistas e misóginos” e com “o sistema sexo-produtivo do cisheterossexismo, masculino e branco”. Assim como o ato-performance-manifesto mobilizado no item anterior, gênero é mobilizado na contestação ao “macho” e aos lugares fixos e hierarquizados socialmente destinados às masculinidades e feminilidades. Esses lugares também são interpretados em termos de raça, de classe e de sexualidade na formulação do “cisheterossexismo” como um “sistema sexo-produtivo” que é “masculino” e “branco”.

⁷³ Página do blog Mosntruosas: <https://monstruosas.milharal.org/>

⁷⁴ Fonte: <https://monstruosas.milharal.org/2019/03/12/manifesto-golden-shower-quando-a-performance-fomenta-a-crise-do-cistema/> acesso em 30 jan 2020.

⁷⁵ É uma obra apostólica pertencente à Companhia de Jesus. Composto pelo Museu Anchieta, Auditório Manoel da Nóbrega, Galeria Tenerife, praça Ilhas Canárias (Café do Pátio), Igreja Beato José de Anchieta (abriga o fêmur de José de Anchieta),^[1] a Cripta Tibiriçá e a Biblioteca.

Mesmo o nome da produtora que é mencionada no manifesto na identificação dos artistas, a Ediy, remete ao “pajubá” falado por bichas e travestis, em que *edi* significa ânus – o termo, por sua vez, tem origem no iorubá do candomblé, evocando as trocas históricas entre as religiões de matriz africana e as *bichas* e *travestis*⁷⁶. A produtora Ediy é descrita no manifesto como “uma produtora pornográfica que trabalha com corpos e desejos desviantes”, disputando mesmo a categoria de pornografia, que aqui aparece em oposição à “pornografia tradicional” e em articulação com “corpos e desejos desviantes”.

Um outro ponto que merece atenção no manifesto é o fato de que ele confunde registros mais próprio de um discurso político associado às “resistências” e “subversões” com registros políticos convencionais nos termos dos movimentos sociais: ao exigir “respeito e direitos iguais” e ao trazer para o texto as “populações indígenas”, “LGBTQIAN+”, “mulheres cis e trans”, “população negra”, “quilombola” e “com diversidade funcional”, o manifesto coloca-se ao lado dos movimentos que têm contestado o governo, na medida em que se sentem por ele ameaçados. Os artistas o fazem dialogando não apenas dentro das convenções narrativas da pós-pornografia, mas também buscando comunicar-se com outros registros igualmente politizados. Isso é coerente com a reivindicação de si como parte da “população brasileira” e com a proposta de uma “discussão sobre práticas sexuais não hegemônicas e hegemônicas”.

Mais uma vez, os limites entre o “hegemônico” e o “não-hegemônico”, nos termos das artistas, são trazidos ao centro da discussão. A reportagem do Jornal Folha de São Paulo foi buscar produções audiovisuais que tematizaram a prática do *goldenshower*. As buscas pelo termo na plataforma audiovisual pornográfica Pornhub cresceram de modo elevado após a repercussão da performance, demonstrando que pelo menos despertou-se a curiosidade de muitas pessoas. No manifesto, acertadamente, as ações do presidente são vistas como tendo deslocado práticas que são tidas como “não-hegemônicas” para um lugar visível no centro do debate público, pelo que a ironia fina das artistas ao agradecê-lo pela divulgação e pelo compartilhamento da performance. Avisam também que seu tuite não irá interromper as ações contra as violações de corpos e “práticas sexuais dissidentes. Abro, aqui, um parêntese sobre “limites”, pornografia e práticas sexuais que o tema do *Golden shower* suscita.

⁷⁶ Tive a oportunidade de ir no evento de lançamento da produtora pornográfica Ediy no mês de agosto de 2019 no Espaço Esponja, apartamento-espço de arte na avenida Vieira de Carvalho, também na região da República.

Leite (2009) analisa os elementos históricos que produziram os “limites sociais” experimentados em alguns tipos de produções pornográficas classificadas como “bizarras”. O “sexo com urina” faz parte desta classificação: o autor explica que neste tipo de representação a ênfase recai sobre os corpos que fogem às convenções sociais do “natural”, “saudável” e “normal”. Estas convenções sociais, explicitadas em trabalhos de caráter sócio-antropológico de autores como Mauss, Elias e Levi-Strauss, expõe o modo pelo qual os “gostos” e a “boa educação” são efeitos estéticos, políticos e éticos. Ainda segundo o autor, de acordo com as considerações tecidas por Norbert Elias, em “O processo civilizador”, as noções de higiene e educação tiveram suas origens na intenção de distinção entre os grupos sociais, na cultura ocidental. Para este autor, o “processo civilizador” é um permanente exercício de autocontrole dos impulsos físicos e corporais. Desde o período do Renascimento, as convenções relativas as formas de civilidade sócio-políticas estabeleceram modos de sentir nojo e vergonha (no século XIX, as normas de comportamento vincularam-se as noções também produzidas do nojo e da vergonha).

Argumenta Leite (2009), que os excrementos, em nossa cultura, devem ficar escondidos porque representam a idéia de animalidade. Há um mercado específico pornográfico que representa prazeres sexuais com fezes, urina, vômito, sangue menstrual e vários tipos de secreções e fluidos corporais. A prática do “deleite erótico com a urina” (LEITE, 2009), tanto na *cena do banheiro*, descrita no capítulo 2 desta dissertação, quanto na *cena #oqueégoldenshower?*, expõem a vontade de urinar com o prazer e o deboche. A urina foi elemento de apreciação por M. e X. – ambas riram e se divertiram ao serem *mijadas*.

Retornando à performance e à sua repercussão, permanece o questionamento sobre como uma ação/performance protagonizada por duas artistas da cena pós-pornô de São Paulo pode gerar tantos debates inflamados de “todos os lados” da política nacional. Minha busca online pelas reações no Instagram de diversos atores do cenário político contemporâneo brasileiro sobre o vídeo viralizado nas redes sociais pela conta do Twitter do presidente da República no carnaval do ano de 2015 me possibilitou compreender que atores políticos tanto de “*direita*” quanto de “*esquerda*” acionaram em suas reações moralidades conservadoras⁷⁷.

⁷⁷ As minhas buscas foram realizadas no meu próprio smartphone. Os nomes que busquei no Instagram são todos de figuras públicas e também com perfis públicos na plataforma. Busquei e selecionei pessoas que tiveram protagonismo e relevância política no debate público nas últimas eleições.



Primeira montagem de posts do instagram de 3 atores políticos sobre o caso goldenshower (acesso em março de 2019)



Segunda montagem de posts do instagram de 3 atores políticos sobre o caso goldenshower (acesso em março de 2019)

As imagens mostram a disputa pelas narrativas em torno da performance, do governo, do Carnaval e dos limites entre arte e pornografia por diferentes atores sociais que ocupam lugar relevante nos processos políticos mais recentes no Brasil. Inicialmente, há o questionamento sobre como Bolsonaro apareceu no Carnaval de 2019, cujo teor de

crítica social e deboche também indica uma espécie de “termômetro” do prestígio popular dos políticos. Há também a resposta, nos termos do distanciamento do Carnaval em relação à performance, buscando enfatizar na festa popular a alegria e diversidade que marcaria o evento nacional desse porte – e, de certa maneira, suavizando as transgressões e excessos que também fazem parte dessa festa ritual anual, como já largamente discutido pela antropologia brasileira (DA MATTA, 1997).

Por fim, apoiadores do governo questionaram o que pode ou não ser considerado como arte ou pornografia, a depender dos atores em questão. A ideia dominante é a de que os opositores do Presidente desqualificaram sua postagem como se ela mesma fosse “pornografia” como uma forma de desqualificar o próprio governo. Essa ideia alude de fato a parte da reação das “esquerdas” em atacar o tuíte do presidente nos termos de que ele teria divulgado algo “imoral”, sendo ele mesmo um agente do que buscava criticar. Ao mesmo tempo, alude ao espaço dado aos artistas no jornal Folha de S. Paulo para que pudessem reposicionar o evento a partir de um debate sobre arte e às polêmicas anteriores sobre os limites das obras e performances artísticas, suscitadas pelas já mencionadas performance da nudez no MAM – SP e pela exibição do Queer Museu em Porto Alegre. Os próprios significados das fronteiras entre arte e pornografia foram colocados em questão em meio à repercussão da performance, o que de certa forma vai ao encontro da própria proposta da pós-pornografia.

Por fim, neste atual momento em que gênero e sexualidade são termos que estão sendo disputados e negociados nas diversas esferas da sociedade, o caso Golden Shower reflete o encontro entre propostas artístico-políticas relacionadas à pós-pornografia com moralidades conservadoras. Rubin (1982) sugere que em momentos de estresse e tumulto social o domínio da sexualidade precisa ser tratado com atenção e cautela. O tema da pós-pornografia condensa questões muito potentes para pensar as relações entre gênero, sexualidades e tecnologias (mídias sociais e digitais) em contextos políticos distintos. A sexualidade tem sido tema central de disputa política, considerando como a proposta artística-estética-política da pós-pornografia vem sendo articulada e negociada neste cenário. Neste capítulo, busquei me aproximar desse debate ao trazer eventos públicos realizados pela rede pós-pornográfica que acompanhei durante a pesquisa de campo para o mestrado. A composição do capítulo colocou duas cenas paralelas pelas quais os termos da conjuntura política contemporânea em meio à ascensão do conservadorismo no Brasil emergem nas propostas da pós-pornografia a partir de efeitos previstos e imprevistos das performances, atos e manifestos. Mais uma vez, a

desestabilização de fronteiras, entre “arte” e “pornografia”, “direita” e “esquerda”, práticas sexuais “hegemônicas” e “não-hegemônicas”, entre outras, surge como um efeito importante do pós-pornô, em inusitadas e variadas possibilidades.

Considerações Finais

Nesta dissertação, busquei compreender os modos pelos quais reivindicações políticas estão sendo pautadas e visibilizadas em produções artísticas da “cena pós-pornográfica” em eventos na cidade de São Paulo. Os eventos que exploram o pós-pornô problematizam a discussão sobre a categoria do “corpo” de muitas maneiras. Algumas destas formas de problematização foram exploradas nesta dissertação, principalmente no capítulo 2 e no epílogo. As categorias da sexualidade e do gênero exploradas a partir do entrecruzamento entre arte e política são fundamentais para uma abordagem antropológica das *corporalidades* ou das muitas *expressões corporais*.

Tendo Strathern (2014) como inspiração para pensar metodologias de pesquisa e antropologia, compreendo que as etnografias são compostas pelas idas a campo, pelo tempo de reflexão e análise das experiências obtidas no trabalho de campo juntamente com a bibliografia referente ao tema e pelo tempo da escrita, que é o processo de arranjar e ajustar, no formato de texto escrito, as experiências refletidas pelo pesquisador. Este arranjo respeita a ordem de uma produção literária, como afirma Strathern (2014). Neste sentido, a etnografia comporta a reflexividade no trabalho de campo, na análise e na escrita.

A minha escolha por descrever e analisar performances artísticas inscritas na “cena pós-pornô” esteve atrelada ao meu interesse em trazer elementos empíricos para uma reflexão de caráter antropológico sobre temas atuais relativos às sexualidades e modos de fazer política. Nestas considerações finais, resgato alguns fundamentos centrais abordados ao longo da dissertação, a partir de diversos planos de análise. Ademais, evidencio aspectos do fenômeno da pós-pornografia na contemporaneidade: “manifestações estético-políticas” que tensionam as categorias do corpo e da sexualidade, principalmente pela via das performances.

Para tanto, iniciei a dissertação realizando um levantamento bibliográfico da temática da pornografia, do erotismo e da pós-pornografia a partir da contribuição teórica de autoras (HUNT, 1993; WILLIAMS, 1999; PRECIADO, 2000; MILANO, 2014) que situam o termo em um campo de saberes que está dialogando com os estudos da “sexualidade”, da “arte” e de “fazeres políticos”. As noções de pornografia e pós-pornografia ligam os meios de comunicação, a dimensão das artes e a dimensão de modos de ação políticos. Estes aspectos evidenciam-se porque, como trabalhado no capítulo 1, a

pornografia é produzida pelos meios de comunicação, pode ser lida na chave da crítica política que “usa o sexo” e é um veículo de difusão de conhecimento sobre o corpo. As narrativas que compõem o repertório de propostas artístico-teóricas da pós-pornografia enquanto categoria política e artística estão de acordo com a definição da pornografia como prática que pretende violar tabus morais e sociais a partir das manifestações, sejam elas escritas ou visuais, de práticas genitais ou sexuais. O caminho interpretativo que sustenta as bases para a formação da própria noção de pós-pornô é produzido pelas críticas as representações do sexo e do corpo no discurso pornográfico.

Como exposto, a idéia de “repetição subversiva” é o gancho do capítulo 1 para o capítulo 2 para entrar em uma abordagem antropológica de algumas performances artísticas que pude observar, participar e experimentar ao longo do trabalho de campo. Textualmente, adotei a noção de cena para fazer referência às performances artísticas. Utilizei-a descritiva e analiticamente: a *cena do banheiro*, que ocorreu no banheiro do apartamento que abrigou a primeira edição do festival KUceta pospornografias; a *cena dos dedos*, laboratório teórico e prático sobre ejaculação feminina; e por fim a *cena dos comprimidos*, performance que também aconteceu na primeira edição do festival KUceta pospornografias. Com estas três cenas, busquei compreender os modos pelos quais as performances produziram efeitos distintos em relação a minha condição e posição de pesquisadora, isto é, como meu corpo foi mobilizado para a produção de conhecimento antropológico. Neste capítulo também procurei desenvolver as maneiras pelas quais as performances acionam um repertório de debates vinculados a propostas que vão do feminismo às dissidências sexuais. A noção de pós-pornografia, seja ela entendida enquanto rede, cena ou plataforma, implica no embaralhamento de fronteiras, espacialidades, registros e grafias.

No capítulo 3, penso o modo pelo qual a repercussão de uma performance filmada e compartilhada pela conta oficial do Twitter do presidente da República expõe conflitos e tensões sociais da política contemporânea. Corpos, práticas, comportamentos, pessoas, sexualidades dissidentes são articuladas o tempo todo pelas pessoas que estão produzindo a “cena pós-pornô”.

Inspirada por artistas e pesquisadoras das áreas dos estudos de mídia e comunicação tanto no cenário europeu com Llopis (2010) e Egaña (2017) e no cenário latinoamericano com Milano (2014) e Sarmet (2015), pude refletir que a pós-pornografia configura-se também enquanto um fenômeno de produções audiovisuais e enquanto uma “plataforma estético-política” (MILANO, 2016) que busca a experimentação de corpos

que estão sendo veiculados e registrados por imagens. A difusão do pós-pornô foi construída inicialmente pelo registro e reprodução de vídeos. Os primeiros registros encontrados na internet aconteceram na cidade de Barcelona e misturavam discussões teóricas com a exibição de vídeos e filmes – cuja proposta era pensar em outras formas de representar e visibilizar os corpos, os sexos e os prazeres. O que pretendo enfatizar com isto é que o domínio das tecnologias digitais sempre foi o meio pelo qual a pós-pornografia se produziu e se produz, no entanto, meu foco de análise e pesquisa não estava voltado para este ponto.

Como foi possível observar a partir do mapeamento da “cena pós-pornô”, as possibilidades de *movimentações corporais* dos sujeitos que produzem formas de *expressões artísticas* pela via das *performances* são dotadas de significação social a partir do trabalho de campo que efetuei entre os anos de 2018 e 2019 na cidade de São Paulo.

Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE, Beatriz. “Performance Arte + Internet = Comunicação + Audiência”. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 1, n. 1, nov. 2012. ISSN: 2316-8102.

ATWOOD, Feona. No money shot? Commerce, Pornography and New Sex Taste Cultures. In: *Sexualities* [online]. Vol 10, p.441-456, 2007. Disponível em: <http://sexualities.sagepub.com/cgi/content/abstract/10/4/441>. Acesso dez. 2019.

AUSTIN, John Langshaw. *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Editora Paidós, 218 p. [1962] 2003.

ALVAREZ CASTILLO, Constanzx. *La cerda punk*. Valparaíso: Trio Editorial, 2016.

BALTAR, Mariana. Atrações e prazeres visuais em um pornô feminino. *Significação - Revista de Cultura Audiovisual*, vol. 42, 2015.

BARP, Luiz Fernando Greiner. “O discurso dos perversos: praticantes de BDSM em busca de legitimação”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 27, n. 3, e61986, 2019.

BATAILLE, George. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BRAZ, Camilo Albuquerque de. *A meia-luz... = uma etnografia impropria sobre clubes de sexo masculinos*. 2010. 264 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280661>>. Acesso em: Ago. 2019.

BURNHAM, Linda. *High Performance*, n.13, 1990.

BUTLER, Judith. *Notes toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge; London: Harvard University Press, 2015.

_____. *Problemas de Gênero*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. “The Force of Fantasy: Feminism, Mapplethorpe, and Discursive Excess”. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Vol. 2, No. 2, pp. 105-125, 1990.

CASTILLO, Alejandra. “Anestésias de lo visual”: hacia un cortocircuito de la representación de lo femenino. Entrevista para Andrea Lathrop, 2012. Disponível em: <https://arteycritica.org/entrevistas/anestesis-de-lo-visual-hacia-un-cortocircuito-de-la-representacion-de-lo-femenino-conversacion-con-alejandra-castillo/>. Acesso em: 05/06/2017.

CAVALLERO, Lucia; CASTELLI, Rosário. *Un posporno situado* [online], 2012. Disponível em: <https://muestraposporno.wordpress.com/textos/un-posporno-situado/>. Acesso em 05/06/2017.

CAVICCHIOLI, Marina. *As representações na iconografia Pompeniana*. Dissertação (Dissertação em História Social). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Estadual de Campinas, São paulo, 2004.

COELHO, Clara. Resenha MILANO, Laura. 2014. Usina posporno: disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía. Buenos Aires: Título. 156 pp. Mana, Rio de Janeiro, v. 22, n. 1, p. 264-266, Apr. 2016. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132016000100264&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 27/07/2017.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

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

DE LAURETIS, Teresa. A Tecnologia do Gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 206-242, 1994.

DÍAZ-BENÍTEZ, M. E. A ética pornográfica e o espírito do capitalismo [online]. Disponível em: <http://docplayer.com.br/7085812-A-etica-pornografica-e-o-espírito-do-capitalismo.html>. Acesso em: Dezembro de 2019.

DÍAZ-BENITEZ, Maria Elvira e GREGORI, Maria Elvira. Dossiê: Pornôs, *Cadernos Pagu*, n. 38. Campinas jan./jun., 2012.

DÍAZ-BENÍTEZ, M. Elvira e FÍGARO, C. Eduardo. *Prazeres Dissidentes* (Orgs). Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

_____. *Nas redes do sexo: os bastidores do pornô brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DUARTE, Larissa Costa. *Pornotopia: história, desafios e reimaginações das pornografias feministas*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

DWORKIN, Andrea. *Pornography: men possessing women*. London: Women's Press, 1981.

EGAÑA, Lucia. *La pornografía como tecnología de género: del porno convencional al post-porno*. Apuntes freestyle. LaFuga. España, 2009.

_____. Tecnofeminismo. Apuntes para una tecnología transfeminista (versión 0.3). In: SOLÁ, M. e URKO, E. (Orgs). *Transfeminismos: Epistemes, fricciones y flujos*. San Isidro: Txalaparta, 2013.

FINDLEN, Paula. "Humanism, Politics and Pornography in Renaissance Italy". In: HUNT, Lynn. *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*. Nova York: Zone, 1993.

FIRMEZA, Yuri. *Performance e tecnologia: o lugar do corpo*. Dissertação (Dissertação em Artes Visuais). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I - A vontade de saber*. São Paulo: Graal, 15a Edição, 2003.

FRAPPIER-MAZZUR, Lucienne. "Truth and the Obscene Word in Eighteenth-Century French Pornography". In: HUNT, Lynn. *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*. Nova York: Zone, 1993.

GONÇALES, Nathalia. *Das ruínas do corpo sudaca: experiências pós-pornográficas na América Latina*. Dissertação (Dissertação em Antropologia Social). Museu Nacional - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

GREGORI, Maria Filomena. *Prazeres perigosos: erotismo, gênero e limites da sexualidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 288 pp., 2016.

_____. Relações de violência e erotismo. *Cadernos Pagu*, n.20, 87-120 pp., 2003.

GRUNVALD, V.. Prazeres perigosos. *Cadernos De Campo* (São Paulo 1991), 27(1), 406-414 pp., 2018.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1a. Ed. Objetiva, 2001.

HUMPHREYS, L. *Tearoom trade: Impersonal sex in publicplaces*. New York: Aldine, 1975.

HUNT, Lynn. *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da Modernidade, 1500 – 1800*. São Paulo: Hedra, 1999.

KENDRICK, Walter. *The Secret Museum - Pornography in Modern Culture*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1996.

KULICK, Dom; WILLSON, Margareth. *Taboo, Sex, Identity and Erotic Subjectivity in Anthropological Fieldwork*. Londres, Routledge, 1995.

KURY, Bruna. La pospornografia como arma contra la maquinaria colonial. *Revista Hysteria*, 2019a. Disponível em: <https://hysteria.mx/la-pospornografia-como-la-maquinaria-colonial/>. Acesso em: 10/09/2019.

_____. Apresentação. *Crônicas Coiote. Cole-sã escrevivências*. Padê editorial: DF, 2019b.

LAQUEUR, Thomas. 1994 [1990]. *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge: Harvard University Press.

LEITE JR, Jorge. A pornografia “bizarra” em três variações: a escatologia, o sexo com cigarros e o “abuso facial”. In: DÍAZ-BENITEZ, Maria Elvira; FÍGARI, Carlos Eduardo (orgs). *Prazeres Dissidentes*, 2009.

_____. *Das maravilhas e prodígios sexuais*. A pornografia “bizarra” como entretenimento. São Paulo: Annablume, 2006.

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

MACKINNON, Catherine. *Marxism, Feminism, Method and the State: An Agenda for Theory*. *Signs* (7)3, 515-44 pp., 1982.

MILANO, Laura. “*Usina posporno: disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía*”. 1a Ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Título, 2014.

MOMBAÇA, Jota. Pornô sob os escombros — Sobrevivendo ao Colapso Colonial. *Revista Rosa*. [Online], 2014. <https://medium.com/revista-rosa-5/porno-sob-os-escombros-sobrevivendo-ao-colapso-colonial-4ba7cf57dcbe>. Acesso em 08/01/2020.

MORAES, Eliane Robert. O efeito obsceno. *Cadernos Pagu*, (20), pp. 121-130, 2003.

PARREIRAS, Carolina. *Altporn, corpos, categorias, espaços e redes: um estudo etnográfico sobre pornografia*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2015.

PANAMBY, Sara. *Perenidades, porosidades e penetrações: [trans]versalidades pela carne*. Tese (Doutorado em Artes). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

PAZ, Octavio. *A dupla chamada: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 2001.

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. *Horizontes Antropológicos*, v. 20, n. 42, Porto Alegre, Jul-Dez, 2014.

PHELAN, Peggy. *Mourning sex: performing public memories*. London ; New York : Routledge, 1997.

PISCITELLI, A.. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. *Sociedade E Cultura*, 11(2), 2008.

PRADA, Nancy. "Todas las caperucitas rojas se vuelven lobos en la práctica pospornográfica". *Cadernos Pagu* [online], n.38, pp.129-158. ISSN 0104-8333. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332012000100005>, 2012.

PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*. Madrid, Opera Prima, 2002.

_____. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa, 2008.

_____. *El Museo Apagado: Pornografía, Arquitectura, Neoliberalismos y Museos*. Buenos Aires: Malba, pp.64, 2017.

_____. *Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”*. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 19 (1): 312, jan.-abril, 2011.

_____. *Pornotopia: Arquitectura y sexualidad en Playboy durante La guerra fría*. Barcelona, Anagrama, 2010.

_____. *Manifesto Contrassexual*. São Paulo: N-1 Edições, 2000.

_____. Género y performance 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans [online]. Disponível: www.madrid.es/ficheros/EmpoderartPDFs/01_PColaborativas/Pdfs_PColaborativas/8_PCol_Preciado_Genero_performance.pdf. 2009.

_____. *Pornotopia: Arquitectura y sexualidad en Playboy durante La guerra fría*. Barcelona, Anagrama, 2010.

_____. Museu, Lixo Urbano e Pornografia. *Revista Periódicus*. Vol.1, N.8, 2017.

RODRIGUES, Carla. Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida. *Sex., Salud Soc.* (Rio J.) [online], n.10, 140-164 pp., 2012.

SADE, Marquês de. *Os 120 de Sodoma [1785]*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. Ed. Companhia das Letras: São Paulo, 2018.

_____. *Justine ou os infortúnios da virtude [1791]*. Rio de Janeiro: Saga, 1968.

_____. *A filosofia da Alcova ou a Escola da Libertingem [1795]*. Ed. Iluminuras, 2000.

RUBIN, Gayle. Thinking sex: notes for a radical theory of the politics of sexuality. In: PARKER & AGGLETON (eds.). *Culture, Society and Sexuality: A reader*. New York: Routledge. p. 143-178, 1984.

_____. *Políticas do Sexo*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

_____. Tráfico Sexual, Entrevista Gayle Rubin com Judith Butler. *Cadernos Pagu* (21), 2003. *Cadernos Pagu* (21), pp.157-209, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n21/n21a08.pdf>. Acesso em: Dez. 2019.

SARMET, Érica. “*Sin porno no hay posporno*”: *Corpo, Excesso e Ambivalência na América Latina*. Dissertação (Mestrado em Estudos do Cinema e do Audiovisual). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

SAYAK, Valencia (2014). *Interferencias transfeministas y pospornográficas a la colonialidad del ver*. *Hemispheric Institute* [online], Vol. 11, n. 1. Disponível em:

<<https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-11-1-decolonial-gesture.html>> Acesso em: 19/12/2018.

SENTAMANS, Tatiana. Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual (I). Diagramas y flujos. In: SOLÁ, M. e URKO, E. (Orgs). *Transfeminismos: Epistemes, fricciones y flujos*. San Isidro: Txalaparta, 2013.

SIMÕES, Júlio Assis; ALMEIDA, H. B. ; MOUTINHO, L. ; SCHWARCZ, L. M. . . Numas, 10 anos: um exercício de memória coletiva. In: G. Saggese; M. Marini; R. A. Lorenzo; J. A. Simões; C.D. Cancela. (Org.). *Marcadores sociais da diferença: gênero, sexualidade, raça e classe em perspectiva antropológica*. 1ed.São Paulo: Terceiro Nome; Gramma, v. 1, p. 9-30, 2018.

SIMOES, Júlio Assis; FRANÇA, Isadora Lins e MACEDO, Marcio. Jeitos de corpo: cor/raça, gênero, sexualidade e sociabilidade juvenil no centro de São Paulo. *Cadernos Pagu* [online]. 2010, n.35, pp.37-78. ISSN 0104-8333. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332010000200003>.

SONTAG, Susan. A imaginação pornográfica. In: *A Vontade Radical – Estilos*. São Paulo: Cia das Letras, p. 41-76, 1987.

STRATHERN, Marilyn. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014

STÜTTGEN, T. *Ten Fragments on a Cartography of Post-Pornographic Politics*. Click Me: A Netporn Studies Reader, p. 277-284, 2007.

TORRES, Diana. *Pornoterrorismo*. Navarra: Ed. Txalaparta, 2011.

VERGARA, Camile. Corpo Transgressão: A violência traduzida nas performances do Coletivo Coiote, Bloco Livre Reciclato e Black Blocs. In: *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 4, n. 2, p. 105-123, 2015.

VICTORA, Ceres. Sofrimento social e a corporificação do mundo: contribuições a partir da antropologia. *RECIIS*. Rio de Janeiro, v5, n.4, p.3-13, 2011.

WEEKS, Jeffrey. *Sex, Politics and Society: the regulation of sexuality since 1800*. London: Longman, 1981.

WILLIAMS, Linda. Screening Sex: revelando e dissimulando o sexo. *Cadernos. Pagu*, Campinas, n. 38, p.13-51, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010483332012000100002&lng=en&nrm=iso> . Acesso em: 07/07/2017.

_____. *Hard Core*. Power, pleasure, and the “Frenzy of the visible”. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1999.

_____. “Uma Agente Provocadora: A Pornografia e A Arte da Performance de Annie Sprinkle”. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017. ISSN: 2316-8102.

ZILLI, Bruno. *A perversão domesticada: BDSM e o consentimento sexual*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2018.