

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO JORNALISMO

SUELEM LOPES DE FREITAS

PÓS-PORNOGRAFIA:
A MULTIPLICIDADE DO CORPO NO AUDIOVISUAL

PORTO ALEGRE

2016

SUELEM LOPES DE FREITAS

PÓS-PORNOGRAFIA:
A MULTIPLICIDADE DO CORPO NO AUDIOVISUAL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

Coorientador: Prof. Me. Bruno Bueno Pinto Leites

PORTO ALEGRE

2016

SUELEM LOPES DE FREITAS

PÓS-PORNOGRAFIA:
A MULTIPLICIDADE DO CORPO NO AUDIOVISUAL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação Jornalismo.

Aprovada em _____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Rochada da Silva – UFRGS
Orientador

Prof. Me. Bruno Bueno Pinto Leites – UFRGS
Coorientador

Prof^a. Ma. Larissa Costa Duarte – UFRGS
Examinadora

Prof. Me. Dieison Marconi Pereira – UFRGS
Examinador

**AUTORIZAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO**

AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC (Trabalho de Conclusão de Cursos) intitulado “Pós-pornografia: a multiplicidade do corpo no audiovisual”, de autoria de Suelem Lopes de Freitas, estudante do curso de Comunicação Social – habilitação Jornalismo, desenvolvida sob minha orientação.

Porto Alegre, 25 de novembro de 2016

Assinatura:

Nome completo do **orientador**: Alexandre Rocha da Silva

“A gente fez o filme porque era gostoso.”

(Juliana Dorneles)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Valdirene, por estar sempre presente, pela dedicação, carinho e cuidado. Ao meu pai, Helder, pelo apoio e pelo exemplo de responsabilidade e esforço.

Agradeço ao meu coorientador, Bruno Leites, pela abertura e disponibilidade, que desde o primeiro contato aceitou dar suporte a minha saga no universo da minha pesquisa; pelas desafiadoras indicações de leituras; pela sensibilidade, paciência e conselhos tranquilizadores que tornaram este trabalho possível. Ao meu orientador, Alexandre Rocha da Silva, pessoa que tenho enorme admiração, pelo olhar crítico, atenção e liberdade fornecidos na realização desta pesquisa e na iniciação científica; por promover este espaço de troca de saberes, que é GPESC, e aos integrantes do grupo, por compartilharem a riqueza de suas escavações e descobertas.

Agradeço imensamente à Amanda Gomes, pela bela amizade, pelos *insights* compartilhados, por estar presente nesta empreitada do percurso acadêmico (às vezes incrível e às vezes árdua), pelas trocas culturais “à brasileira”, pela intensidade contida nos menores gestos. À Suzani Pedroni, pelo companheirismo e pelos momentos de “viagens” teóricas. À Aline Gabrielle, pela escuta e pelas trocas afetuosas, tão importantes neste final de curso.

À Ma Deva Anjali, pela poesia e pela parceria nas videoartes.

Ao Felipe Cavalcanti, por me apresentar o tema da minha pesquisa.

Ao Paulo Abadie, pela imensurável compreensão e generosidade e por suavizar os momentos angustiantes do TCC, levando-me a passeios de bicicleta em que nos aventuramos pelas lombas de Porto Alegre.

RESUMO

Esta pesquisa propõe investigar a pós-pornografia, uma proposta artística e política que visa subverter as concepções vigentes sobre o corpo, o desejo e o prazer praticadas pela pornografia tradicional e arraigadas na cultura heteronormativa. Busca-se, então, inquirir sobre como o pós-pornô, através do uso do audiovisual, descentraliza o corpo desejante. Primeiramente, realiza-se um estudo do ponto de vista conceitual e histórico da pornografia à pós-pornografia; após, delineia-se a base teórica através de uma abordagem que percorre a micropolítica, a descentralização do desejo e a contrassexualidade, para depois realizar a análise de experimentações audiovisuais pós-pornográficas. Articulam-se, dessa forma, quatro eixos de análise, que envolvem o uso do primeiro plano, a expansão do corpo e do olhar por meio da utilização de múltiplas imagens em um só vídeo, o deslocamento dos objetos de desejo e a masturbação como autopornografia. Considera-se, finalmente, que as práticas pós-pornográficas promovem uma expansão e multiplicação dos sentidos do corpo.

Palavras-Chave: audiovisual, pós-pornografia, micropolítica, corpo, sexualidade

ABSTRACT

This research aims to investigate post-pornography, an artistic and political proposal that intends to subvert the current conceptions about the body, the desire and the pleasure practiced by the traditional pornography and rooted in the heteronormative culture. It seeks, therefore, to inquire about how the post-porn, through the use of the audiovisual, decentralizes the desiring body. Firstly, a study was developed from the conceptual and historical point of view of pornography to post-pornography; next, the theoretical basis was outlined through an approach that goes through micropolitics, the decentralization of desire and counter-sexuality, and then, the analysis of post-pornographic audiovisual experimentations is performed. Four axes of analysis are thus articulated, involving the use of the close-up, the expansion of the body and the look through the use of multiple images in a single video, the displacement of objects of desire and the masturbation as a form of autopornography. Finally, it is considered that post-pornographic practices promote an expansion and multiplication of the body's senses.

Keywords: audiovisual, post-pornography, micropolitics, body, sexuality

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Annie Sprinkle em <i>Public Cervix Announcement</i> , 1989.....	19
Figura 2 – Masturbação da cavidade corporal.....	41
Figura 3 – Órgão revelado.....	42
Figura 4 – Primeiro plano em partes aleatórias do corpo.....	44
Figura 5 – Múltiplos níveis midiáticos.....	46
Figura 6 – Projeção da imagem filmada.....	47
Figura 7 – Sexualização da cidade.....	50
Figura 8 – Masturbação e sexo oral no milho.....	51
Figura 9 – Personagens mantêm-se vestidos no ato sexual.....	52
Figura 10 – Performance com o uso do dildo.....	53
Figura 11 – Masturbação em diversos pontos da cidade.....	55
Figura 12 – Expansão do gozo na tela.....	59
Figura 13 – Montagem com cortes e repetições.....	57
Figura 14 – Masturbação em cenas com efeitos de contraste.....	58
Figura 15 – Agenciamentos com o gênero na masturbação.....	68

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 DA PORNOGRAFIA À PÓS-PORNOGRAFIA: AS DISPUTAS DOS CORPOS EM DEVIR	14
2.1 DELIMITAÇÕES DO TERRITÓRIO PORNÔ	14
2.2 DISPUTAS FEMINISTAS NA “ERA DE OURO” DA PORNOGRAFIA	16
2.3 PRODUÇÃO ARTÍSTICA PÓS-PORNOGRÁFICA	21
3 ATRAVESSAMENTOS <i>QUEER</i>	26
3.1 MICROPOLÍTICA E SUBJETIVAÇÃO (O CORPO COMO CAMPO POLÍTICO).....	27
3.2 HETERONORMATIVIDADE E A CENTRALIZAÇÃO DOS PRAZERES	29
3.3 A CONTRASSEXUALIDADE E A PRODUÇÃO DOS DESEJOS	32
4 PÓS-PORNOGRAFIA E A EXPANSÃO DO CORPO DESEJANTE	36
4.1 METODOLOGIA	36
4.2 PRODUÇÕES ESCOLHIDAS	38
4.3 DESCENTRALIZAÇÃO DA HIERARQUIA NO CORPO DESEJANTE.....	40
4.4 VOYEURISMO E O DESLOCAMENTO DO SUJEITO DO OLHAR	45
4.5 OBJETOS DE DESEJO DESTERRITORIALIZADOS E A LÓGICA DO DILDO.....	48
4.6 A MASTURBAÇÃO COMO FORMA DE AUTOPORNOGRAFIA.....	54
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	60
REFERÊNCIAS.....	63
ANEXO A - FICHA TÉCNICA DOS VÍDEOS ANALISADOS.....	67
ANEXO B - DVD COM OS VÍDEOS ANALISADOS.....	68

1 INTRODUÇÃO

A pós-pornografia, ou simplesmente pós-pornô, é um movimento, sobretudo audiovisual, que surgiu no final dos anos 1980 em um contexto que congregou reivindicações vindas de vários movimentos, tais como o feminista, o LGBT e o *queer*. A pós-pornografia não apenas questiona a pornografia *mainstream*, mas apresenta outras formas de conceber o corpo, com base no desejo, na não centralização, na multiplicidade. Aqui, o corpo sexuado é visto como território de reivindicação política e de criação dos desejos, onde pode haver expansão de sentidos.

O pós-pornô localiza-se em um campo de disputas e divergências que abrange, inclusive, o próprio sentido da palavra. Entre os termos que circundam as fronteiras do pós-pornô aparecem: “pornô para mulheres”, “pornô feminista”, “pornô-*queer*”. Nesta cadeia de produção de sentidos, algumas vezes os termos podem estar juntos; outras vezes, pode haver uma reivindicação ou acusação por serem radicalmente diferentes. Após fazer um mapeamento desses conceitos e disputas, o qual consta nos itens 2.2 e 2.3, este trabalho compreende a pós-pornografia a partir dos seguintes critérios: associação à perspectiva feminista e *queer*; a ligação com o “fazer artístico”, em que os próprios *performers*/coletivos produzem autonomamente seus vídeos; tensionamento com a lógica de produção da pornografia *mainstream*.

As justificativas para o interesse em pesquisar o tema partem, primeiramente, da ideia de uma contribuição para a ampliação dos estudos que envolvem gênero e sexualidade na comunicação, visto que esta temática é uma demanda contemporânea, que ainda tem uma abordagem pouco abrangente nos estudos da área de comunicação, sendo mais facilmente encontrada nos campos da sociologia, antropologia, psicologia e filosofia. Além disso, falando mais especificamente da pós-pornografia, a justificativa aqui é colaborar para a discussão dessa produção que ainda é pouco conhecida no país.

Avaliando um aspecto mais pessoal, esta justificativa aponta para a questão da pornografia no feminismo. Pesquisar pós-pornografia significa investigar o tema da própria pornografia, que, muitas vezes, no feminismo, pode ser visto unicamente como a objetificação do corpo da mulher, sem que se possa abrir margem para outras significações. A pós-pornografia tensiona não a pornografia em si – pois, de certa forma, reivindica o termo –, mas as formas de produção, a normalização de certos tipos de corpos, a fixação de determinadas maneiras de se fazer sexo. A pós-pornografia é uma via de abertura para diversos modos de produção da sexualidade e, por isso, também é uma possibilidade de apropriação e criação de

múltiplas formas de desejar, que circunscrevem a relação dos indivíduos com o próprio corpo e na relação com outros corpos.

Este trabalho contém cinco capítulos, sendo o capítulo inicial composto pela introdução. No segundo capítulo, de um modo geral, faz-se um percurso histórico e conceitual que vai da pornografia à pós-pornografia. A partir dos estudos realizados por Lynn Hunt (1999) e Linda Williams (1989), em um primeiro momento, investiga-se a constituição da ideia de pornografia, que levou à vasta produção e disseminação midiática deste conteúdo. No subcapítulo seguinte, apresentam-se as disputas internas e externas do movimento feminista dos Estados Unidos, nos anos 1970 e 1980, quando foram amplamente discutidas as políticas de censura à pornografia. Foram dessas disputas que se desencadearam os indícios da produção que se pode chamar hoje de pós-pornografia. Para fechar, realiza-se neste capítulo uma breve discussão do conceito “pós-pornografia”, além de se apresentar coletivos e *performers* que atravessam segmentos pós-pornô.

Trabalham-se, no terceiro capítulo, aspectos que circundam os estudos *queer* e que são convergentes com a pós-pornografia. Desta forma, é pensado, no primeiro subcapítulo, o potencial das micropolíticas, que envolvem a discussão da “identidade *versus* singularidade”. Na sequência visa-se apresentar criticamente, a partir de uma perspectiva *queer*, a questão da centralização do prazer no corpo heteronormativo, tal como compreendido por Freud. Finalmente, são apresentadas a contrassexualidade e a concepção produtiva do desejo, que são incompatíveis com o corpo hierarquizado e centralizado e constituem uma das bases da pós-pornografia.

O quarto capítulo deste trabalho é composto por metodologia e análises. Primeiramente, a metodologia é apresentada, mostrando o percurso de pesquisa exploratória, delineado via os conceitos de “atenção flutuante” (FREUD, 1996b) e “dispersão” (FOUCAULT, 1997). Nessa fase, foram assistidos cerca de 50 vídeos que fazem parte do universo pós-pornô, produzidos por *performers* e coletivos. A partir disso, formulou-se o seguinte problema: de que forma a pós-pornografia, através do uso do audiovisual, descentraliza o corpo desejante? Dessa maneira, procura-se localizar os deslocamentos que a pós-pornografia faz com relação à produção de novos corpos desejantes.

O objetivo geral deste trabalho consiste em investigar os deslocamentos produzidos pela pós-pornografia com relação à centralização e hierarquização do corpo, atentando para os modos com que a multiplicidade do corpo é praticada, expandida, via audiovisual. E, através dos objetivos específicos, propõe-se: investigar o processo de formação da pós-pornografia e realizar um mapeamento do que vem sendo realizado; explicitar a dimensão micropolítica da

pós-pornografia; evidenciar o enfrentamento à heteronormatividade e as práticas performáticas de gênero na pós-pornografia.

Para a seleção do *corpus*, além dos aspectos já citados no segundo parágrafo desta introdução, optou-se pela escolha de produções realizadas sem objetivos mercadológicos. Dessa pesquisa, nove vídeos destacaram-se para compor as análises: *Fisting*, *Licenciado Verdad*, *Agenciando zonas corporales desautorizadas*, *Zonas corporales desautorizadas*, *XQ: mutaciones através del género*, *Onira vira rio*, *Amor com a cidade*, *Campos de Castilla*, *Prelúdio de la carne viva*.

Em seguida, realiza-se as análises em quatro eixos - estes formados por traços em comum e correlações de aspectos que aparecem em cada vídeo: descentralização da hierarquia no corpo desejante; voyeurismo e o deslocamento do sujeito do olhar; objetos de desejo desterritorializados e a lógica do dildo; a masturbação como forma de autopornografia. Em cada um deles são analisadas especificidades da pós-pornografia que efetivam uma multiplicidade possível do corpo por meio da prática audiovisual.

No capítulo final, realiza-se a retomada do percurso realizado, as descobertas e, finalmente, apontamentos que giram em torno de uma possível política de multiplicidade do corpo colocada em prática pela pós-pornografia.

2 DA PORNOGRAFIA À PÓS-PORNOGRAFIA: AS DISPUTAS DOS CORPOS EM DEVIR

2.1 DELIMITAÇÕES DO TERRITÓRIO PORNÔ

A sexualidade é um dispositivo fabricado através de agenciamentos. Dentre eles, a indústria pornográfica se destaca como uma das linhas de produção que, via de regra, está associada à (re)produção de discursos heteronormativos, fazendo a regulação dos corpos, do prazer e do desejo. Em contrapartida, vimos recentemente o surgimento da pós-pornografia, uma rede de produção cultural que ressignifica a pornografia vigente. Este movimento artístico e político, cujas definições ainda são objetos de disputa, possui um viés fortemente *queer* e contrassexual.

A pornografia costuma ser vista como uma narrativa (visual ou escrita) voltada para a estimulação do prazer sexual. A origem da palavra vem do grego *pornographos*, que significa "aquele que escreve sobre prostitutas". Além disso, é tratada, no senso comum, como algo que incita obscenidade, licenciosidade, indecência. Para compreender o que é a pós-pornografia, é necessário investigar primeiramente o sentido da pornografia, de modo a adquirir embasamento para verificar o que está em jogo nesse novo campo das práticas sexuais.

A pornografia toca em diversas fronteiras. São possibilidades artísticas, políticas, estéticas e éticas que estão em debate e provocam o enfrentamento no campo da sexualidade. No livro *A invenção da pornografia*, Lynn Hunt (1999) explica que o processo de surgimento da pornografia está relacionado aos principais acontecimentos da modernidade: o Renascimento, a Revolução Científica, o Iluminismo e a Revolução Francesa. Em meio aos pensadores modernos, estavam autores, pintores e gravadores¹ pornográficos, porém era comum serem tratados como “hereges, livres-pensadores e libertinos de reputação duvidosa” (HUNT, 1999, p.11) pelos que detinham mais poder nesse processo.

No século XIX, a expressão da sexualidade foi amplamente difundida através da literatura e da pintura. Também a fotografia, nessa mesma época, interessou-se pelos corpos nus e o seu erotismo.

No mesmo instante em que emerge uma tecnologia capaz de criar registros visuais – seja o uso primitivo da tinta em uma tela improvisada, ou as mais sofisticadas técnicas de fotografia –, esta mesma tecnologia é reclamada

¹ Mestres em gravura são artistas que trabalham principalmente com a xilogravura e a gravura em metal. (TERRA, 2013)

como instrumento de sondagem e captura das mais (extra)ordinárias práticas e hábitos humanos. (DUARTE, 2013)

É através das “tecnologias do visível” – fotografia, cinema, vídeo – que começa “a estruturação de uma cultura marcada pela visualidade” (WILLIAMS, 1989, p. 30), que vem de um suposto “prazer em observar” do ser humano. De acordo com Mariana Baltar (2013), o princípio de “máxima visibilidade” (advindo dos estudos de Linda Williams), que os filmes pornográficos carregam, é o que vincula o explícito ao real; desta forma, o espectador tem visão qualificada por essa narrativa, sendo que quanto mais explícita for a imagem mais excitante é a experiência. O corpo do espectador junto à tela, ao reproduzir um plano ponto de vista (quando a câmera assume a posição de sujeito passando a mostrar o que está vendo), provoca a “intensificação de uma ideia de mobilidade/fluidez, interação e afetação” (BALTAR, 2013, p. 81), que caracteriza amplamente a pornografia contemporânea. Para Preciado, “o que caracteriza a imagem pornográfica é a sua capacidade de estimular, com independência de vontade do espectador, os mecanismos bioquímicos e musculares que regem a produção do prazer” (2008, p. 179).

A partir da metade do século XX, com o mercado audiovisual a pleno vapor, tecnologias como cinema, televisão, e depois a internet, tornam-se as principais formas de veiculação da pornografia. O surgimento do videocassete, na década de 1970, deu vazão para um novo modo de contato com o pornô, no qual não apenas os livros e fotos, mas também os vídeos pornográficos passaram a fazer parte da vida privada.

Linda Williams (1989), em sua obra *Hard Core: power, pleasure and the frenzy of the visible* revisita o *The film maker's guide to pornography*, de 1977, de Stephen Ziplow, um texto que apresenta detalhes sobre como os números sexuais deveriam ser realizados nos filmes pornô e quais seriam as melhores formas de filmá-los. Entre esses códigos, encontram-se: masturbação, penetração (homem/mulher), a plástica dos corpos, sexo lésbico, sexo oral, sexo anal. Mas o elemento mais importante nos filmes *hardcore* da pornografia *mainstream* apontado por este manual é o *money shot* ou *cum shot*. Esta é a máxima expressão da pornografia audiovisual: “a necessidade de mostrar a ejaculação externa do pênis como o clímax final – a sensação de um fim – para cada ato sexual heterossexual representado²” (WILLIAMS, 1989, p. 93, tradução nossa).

É nessa época que começa a existir a demarcação de espaços para o consumo de bens obscenos, ocasionando a privatização da experiência. Ainda que usufruir produtos

² “[...]the necessity of showing external ejaculation of the penis as the ultimate climax – the sense of an ending for each heterosexual sex act represented.”

pornográficos estivesse se tornando um ato privado, por outro lado o registro da experiência sexual tornava-se público. Nesse sentido, Paul Beatriz Preciado³ afirma que

A pornografia é a sexualidade transformada em espetáculo, em virtualidade, em informação digital, ou, dito de outro modo, em representação pública, onde "pública" implica direta ou indiretamente comercializável. Uma representação adquire o status de pornografia quando põe em voga o "tornar-se público" daquilo que se supõe como privado. (PRECIADO, 2008, p. 180)

Portanto, na pornografia, a sexualidade, além de ser amplamente publicizada, também é transformada em produto de consumo. Érica Sarmet explica que, a partir do século XIX, a pornografia já “encaminhava-se para a produção em massa, dedicada à descrição explícita de práticas sexuais visando o estímulo ao prazer do leitor e, é claro, o lucro” (2014, online). Preciado também aponta para o caráter de produto capitalista que a indústria pornográfica adquire: “Dadas às condições do capitalismo pós-fordista, uma representação pública implica ser intercambiável no mercado global como dado digital e como fonte de capital.” (2008, p. 180).

Tal conteúdo não é produzido para qualquer público – a pornografia se institui totalmente voltada a um grupo social específico: “homem branco heterossexual” (DUARTE, 2014). Trata-se de um público que, ao mesmo tempo, detém o controle da produção e consome esse produto. Com o crescimento da indústria pornográfica, ficava cada vez mais evidente a constante reprodução de valores heteronormativos.

2.2 DISPUTAS FEMINISTAS NA “ERA DE OURO” DA PORNOGRAFIA

O crescimento da indústria pornográfica foi o estopim para disputas feministas nos EUA, na década de 1970. Nessa época, acontecia o advento da pornografia feita em longa-metragem. O pornô, que outrora fora clandestino, emerge para a superfície da vida social, e ganha espaço nas principais salas de cinema da Califórnia, Nova Iorque e Massachusetts, tornando-se pauta até de instâncias políticas e jurídicas no Ocidente. Segundo Linda Williams (1989), os filmes eróticos que passavam em “clubes de homens” migram para os grandes cinemas de rua, ocorrendo, dessa forma, a popularização do cinema pornô.

Em 1972, dois clássicos da pornografia norte-americana foram lançados: *Garganta profunda* (*Deep Throat*), dirigido por Gerard Damiano, que arrecadou cerca de 40 milhões de

³ Em janeiro de 2015, a filósofa feminista *queer* Beatriz Preciado declarou que se considerava uma pessoa “trans não operada”, passando a se chamar, a partir daquele momento, de Paul Beatriz Preciado, ou simplesmente Paul B. Preciado, e também solicitou que o tratassem no masculino (PRECIADO, 2015).

dólares, e *Behind the green door*, de Artie Mitchell e Jim Mitchell, com uma bilheteria de 50 milhões de dólares. No ano seguinte, o longa-metragem pornográfico *The devil in Miss Jones*, também dirigido por Damiano, rendeu 15 milhões de dólares. Esses foram os principais filmes da época que ficou conhecida como a “Era de Ouro” da pornografia ou “*Porn Chic*”.

Nesse mesmo período, o movimento feminista começa a posicionar-se com relação à pornografia. De acordo com Gayle Rubin (2003), teórica feminista e antropóloga, na década de 1970, a pauta “antipornografia” já emergia no movimento feminista dos EUA. Em 1976, em São Francisco, surge um grupo chamado *Women Against Violence in Pornography and Media* (WAVPM), deixando os debates no movimento feminista ainda mais acirrados. Já eram fortes os indícios do surgimento de uma reação ao pornô tradicional. Dois anos depois, acontece a “Conferência sobre perspectivas feministas na pornografia” (RUBIN, 2003). A partir deste evento, outro grupo, oriundo da linha do feminismo radical, forma-se: *Women Against Pornography* (WAP). Em contrapartida, conforme a antropóloga Maria Filomena Gregori (2003), havia outra vertente do movimento feminista encabeçada por mulheres lésbicas interessadas em pornografia, o qual, ainda em 1978, no mesmo ano da formação do WAP, constituiu o Saimois, “primeiro grupo lésbico sadomasoquista”.

É a partir desse momento que surge uma disputa que foi nomeada de *Guerras do Sexo* no movimento feminista acadêmico. Tal disputa ganhou espaço massivo na mídia e consistia no embate entre dois grupos: um “antipornografia”, que defendia que a pornografia sempre seria um ato de submissão da mulher à misoginia; e outro, *Sex positive* (pró-sexo), que reivindicava prazer sexual e agência das mulheres (DUGGAN; HUNTER, 2006).

As feministas que eram contra qualquer tipo de pornografia argumentavam que a pornografia sempre seria uma forma de oprimir a mulher. Catherine Mackinnon e Andrea Dworkin estavam entre as principais acadêmicas que defendiam leis severas contra a pornografia. Dworkin escreveu uma das principais obras relacionadas a essa posição, o ensaio *Pornography: Men Possessing Women* (1989). A obra saía abertamente em defesa da proibição de materiais pornográficos e de reprimendas legais para aqueles que se envolvessem na produção ou consumo dos mesmos (DUARTE, 2014, p. 56). As feministas antipornografia eram oriundas, principalmente, da segunda onda do feminismo, alinhadas ao feminismo radical. Essa vertente vem de uma tradição marxista, e um dos principais focos era a questão da sexualidade. Catherine Mackinnon defendia que “a expropriação organizada do trabalho de alguns para o benefício de outros define uma classe – a dos trabalhadores – a expropriação organizada da sexualidade de alguns para o uso de outros define o sexo, mulher” (MACKINNON, 1982, p. 515-516).

Ainda na segunda onda do feminismo, surge um paradigma com relação à formação de uma identidade feminina. Nos anos 1970, são criados, nos Estados Unidos, espaços exclusivos para mulheres, grupos de “conscientização” nos quais mulheres relatavam suas vivências.

Sem homens, vozes femininas, antes caladas, podiam se expressar; as mulheres passaram a falar umas com as outras, rompendo o isolamento a que eram confinadas nos espaços privados. Surge então, um vigoroso movimento de afirmação identitária: elas reavaliam suas vidas, os papéis sociais a elas atribuídos, sua representação na cultura, nas ciências e nas religiões (REIS, 2008, p. 86)

O feminismo da segunda onda faz uma grande problematização e politização da vida social por meio do questionamento da família, da sexualidade, da vida doméstica, de aspectos da vida privada, do mercado de trabalho, de direitos reprodutivos. Porém, a reivindicação da vertente antipornografia acabou por convergir com pautas de grupos políticos e religiosos conservadores da época, que tinham uma agenda voltada para questões relacionadas à sexualidade, como a censura à pornografia, legislação contra o aborto, tolhimento dos direitos dos homossexuais. Maria Filomena Gregori explicita o aspecto controverso desse entrelaçamento:

Interessante notar que a reação ao moralismo de "direita" fez emergir, paradoxalmente, de um lado, um moralismo feminista anti-sexo protagonizado pelo movimento contra a pornografia – não menos normatizador do que a retórica que caracterizava a New Right. De outro, houve contraposição dentro da comunidade lésbica na tentativa de legitimar apostas e alternativas sexuais como o sado-masochismo. (GREGORI, 2003)

Já o outro grupo de feministas se declarava pró-sexo, reivindicava o prazer sexual feminino e a liberdade de buscá-lo de diversas formas, inclusive através da pornografia. Essas eram as feministas liberais anticensura, que circulavam principalmente na academia. Além disso, também defendiam essa linha ativistas atrizes pornô e/ou lésbicas que chegaram a formar um grupo chamado *Club 90*, em 1983. Segundo Linda Williams (1989), o grupo debatia sobre as disputas envolvendo a pornografia e, por fim, decidiram, por si mesmas, produzir um conteúdo pornográfico que contemplasse suas reivindicações.

as mulheres discutiam a própria percepção como feministas e sua ambivalência sobre o trabalho na indústria pornográfica. Embora as ideias ainda fossem vagas, a conversa se centrou na fala do “realismo” nos filmes

hardcore, bem como nos roteiros de baixa qualidade, motivação de personagens, script e atuação. (WILLIAMS, 1989, p. 249)⁴

Annie Sprinkle foi uma das participantes do *Club*. Atriz pornô da indústria *mainstream*, dos anos 1980, em meio às Guerras do Sexo tornou-se diretora de filmes e documentários sobre pornografia. Em 1989, em Nova Iorque, Sprinkle fez circular um termo ainda desconhecido em meio aos debates sobre a pornografia: o *pós-pornô*. Sprinkle significou um marco no movimento que surgia, ela realizou a performance *Public cervix announcement*⁵, que fez parte do seu show internacional, o *Post porn modernist*, em que ela colocou um aparelho ginecológico em sua vagina e convidou o público para conhecer o seu colo do útero. "Aproximem-se e verão que não há dentes", dizia ela em um tom divertido, em forma de incentivo para que mulheres explorassem suas vaginas e para que homens também fizessem o mesmo com suas parceiras. Atualmente ela participa de palestras sobre sexologia em universidades, é *performer*, escritora, fotógrafa e produz vídeos relacionados a questões de sexualidade. Ela também atua promovendo o ecossexo em conjunto com a sua parceira Elisabeth Stephens, no intuito de reivindicar uma sexualidade que esteja em harmonia com a natureza.

FIGURA 1: Annie Sprinkle em *Public cervix announcement*, 1989



FONTE: Encontrado em <<http://anniesprinkle.org/photos/photo-archive/1980s/>>. Acesso em 8 de setembro de 2015.

Foi o artista holandês Wink van Kempem, nos anos 1980, que inventou a expressão “pós-pornô” ao se referir a um conjunto de fotografias cujo conteúdo parecia explícito, com órgãos genitais em primeiro plano, porém sem o objetivo de despertar a sensação de

⁴ “[...]women discussed their sense of themselves as feminists and their ambivalence about working in the porn industry. Although their ideas were vague at this point, talk focused on the lack of "realism" in hard-core films, as well as on poor-quality plots, character motivation, scripts, and acting.”

⁵ "Anúncio de cervix público", em tradução livre

excitação; na verdade, elas expressavam um aspecto paródico e crítico, “mas foi [...] Sprinkle que deu ao termo uma dimensão cultural e política mais ampla, quando o utilizou para apresentar seu espetáculo” (PRECIADO, 2014). A artista é considerada uma das precursoras do conceito de pós-pornô, porém não há uma linearidade, nem local específico de origem, da produção que poderíamos considerar hoje como pós-pornográfica.

Nessa busca de um novo pornô, ainda no final dos anos 1980, junto com Annie Sprinkle, também apareceram diretoras como Petra Joy, Candida Royalle e Maria Beatty, que resolveram fazer uma pornografia voltada para o prazer feminino. Nesse momento, surgia uma pornografia feminista associada ao pós-pornô. Atualmente, Erika Lust é uma das maiores referências entre as diretoras de pornografia feminista da contemporaneidade. Ela aponta para possíveis aspectos biológicos, em que visa a um pornô que contemple a “sensibilidade feminina”. Para Lust (2008), homens e mulheres têm diferentes gostos para a pornografia, sendo que mulheres se sentem mais excitadas por elementos específicos, como detalhes, cenários e fantasias. Os filmes que fazem parte da pornografia feminista contêm, assim como no pornô *mainstream*, um caráter comercial e uma estética centralizada na produção de prazer, mas também contêm aspectos subversivos relacionados aos papéis sexuais. Tristan Taormino (2009), feminista americana, também diretora de filmes pornô, explica que a pornografia feminista tem o intuito de usar

imagens sexualmente explícitas para contestar e colocar em xeque representações dominantes de gênero, sexualidade, raça, etnia, classe, habilidade, idade, tipo de corpo e outros marcadores de identidade. [...] Isso, desenvolvendo e incorporando elementos dos gêneros de "pornô para mulheres", "pornô de casais", e pornografia lésbica, bem como fotografia feminista, arte de performance e cinema experimental. (TAORMINO, 2009, online, tradução nossa)⁶.

No início do século XXI, há a retomada do conceito de pós-pornô se diferenciando do “pornô para mulheres”. O pós-pornô, aqui, passa a ter um forte engajamento político e artístico, alinhado principalmente à teoria *queer*. Desta forma, respaldado pelos estudos de gênero, o pós-pornô também pode ser descrito “como uma das formas de materialização artística da crítica *queer*, pós-colonial e pós-identitária” (SARMET, 2014, online). Além disso, a pós-pornografia vem para questionar os “códigos estéticos, políticos e narrativos que tornam certos corpos e certas formas de fazer sexo como visíveis e que, por tabela,

⁶ “[...] sexually explicit imagery to contest and complicate dominant representations of gender, sexuality, race, ethnicity, class, ability, age, body type, and other identity markers. [...] It evolved out of and incorporates elements from the genres of ‘porn for women,’ ‘couples porn,’ and lesbian porn as well as feminist photography, performance art, and experimental filmmaking.”

patologizam práticas sexuais dissidentes” (OLIVEIRA, 2014, p. 242). Aqui, o principal fim não é a estimulação do prazer, mas sim uma forma de contestação política frente à normalização dos corpos produzida pelo pornô comercial.

A pós-pornografia, nessa perspectiva, é um campo aberto, transpassado por diversas abordagens da maquinaria sexual, que nem sempre convergem entre si. Pornoterrorismo, ecossexo, tecnossexo e a abordagem de múltiplas manifestações da sexualidade estão entre as formas de expressões do pós-pornô. Essas manifestações acontecem com realizações de performances nos espaços urbanos, com vídeos para internet, ou, ainda, curtas-metragens exibidos em festivais de cinema.

2.3 PRODUÇÃO ARTÍSTICA PÓS-PORNOGRÁFICA

A pós-pornografia adquire diversos sentidos, mas eles nem sempre estão em acordo. Muito se discute se esta seria realmente uma “pós”, um “depois” da pornografia, ou por que utilizar o termo “pornografia” se existe um enfrentamento a este tipo de produção. São apresentados aqui, então, alguns pontos de vista, de pesquisadores da pós-pornografia, que tentam entender essa zona de divergências. Além disso, apresento um panorama geral das produções realizadas por artistas independentes e coletivos de pós-pornografia.

Os termos “pornografia feminista” e “pós-pornografia” são fronteiros e se entrecruzam, Larissa Duarte (2014), em sua dissertação *Pornotopia: história, desafios e reimaginações das pornografias feministas*, trata os termos “pornografia feminista” e “pós-pornografia” como sinônimos para se referir à pornografia comercial que é realizada com base nas ideias feminista e *queer*. A autora aponta que em seu trabalho busca a “reimaginação do cinema erótico reinventado de modo a ser simultaneamente subversivo e rentável” (2014, p. 22). Desta forma, ela analisa, por exemplo, filmes de Erika Lust, Candida Royalle e Petra Joy.

Érica Sarmet (2015), em sua dissertação “*SIN PORNO NO HAY POSPORNO*”: *Corpo, Excesso e Ambivalência na América Latina*, aponta o pós-pornô como uma “rede de produção cultural ampla e diversa” (2015, p. 7), que apresenta aspectos híbridos com relação a sua formação e, desta forma, circula “nas fronteiras entre o ativismo político, a pornografia e a arte performática” (2015, p. 11). Sendo assim, ela considera que a pós-pornografia não pode ser definida como algo que está em oposição extrema à pornografia *mainstream*, ou como algo que é totalmente novo e reverso. Para a autora, o pós-pornô está dentro da cultura,

tem ambivalências com relação ao hegemônico, mas com práticas que partem de uma política da diferença.

Além disso, como bem aponta Érica Sarmet, há uma confusão que diz respeito às diferenciações entre “pornô feminista”, “pornô *queer*” e “pós-pornô”. Segundo Sarmet, a pós-pornografia pode ser dada como um tipo de pornô feminista/*queer*; entretanto, difere-se desses termos na medida em que não faz parte do circuito comercial de pornografia *online* e alternativa, que move uma indústria com sites pagos, atores e diretores em evidência, além de premiações. Nesse sentido, o “*queer*” e o “feminismo” foram adequados ao contexto do capitalismo contemporâneo, supersegmentado em nichos de mercado para atender a demandas específicas dos consumidores (SARMET, 2015, p. 14). Sendo assim, a pós-pornografia define-se também através de um questionamento à lógica industrial desse sistema. Mas, ainda assim, é preciso evidenciar que todos esses seguimentos têm sua disseminação iniciada mais ou menos em um mesmo período, com objetivos similares, e hoje é comum encontrar, por exemplo, produções pornográficas que se reivindicam feministas e pós-pornô ou *queer* e pós-pornô.

Na dissertação *Da pornografia à pornoteoria: desafios e reimaginações feministas*, Camilla Santana (2016) atenta para a questão do pós-pornô quando colocado como diferente da pornografia *mainstream*; ali o termo poderia ser mal entendido, se fosse pressuposto que o prefixo “pós” designaria uma forma de dizer que a pornografia hegemônica já fora ultrapassada. No entanto, a autora afirma o quanto a pornografia tem faturado nos últimos tempos, apontando que o uso deste prefixo não está caracterizado por uma ideia temporal ou de superação (2016, p. 85).

Por outro lado, Mariana Baltar (2015) discute o motivo pelo qual este tipo de produção leva o termo “pornografia”. Ela baseia-se primeiramente nos estudos de Feona Attwood, que aponta que a pornografia contemporânea já não tem mais o mesmo *status* do que foi nos anos 1970/1980. Atualmente, através da revolução tecnológica, criou-se uma lógica de nichos de mercado, o que possibilitou uma diversificação das narrativas, aparecendo, então, novas formas de representação da sexualidade. Entende-se, assim, que no caso do pós-pornô “esse desejo de ser visto enquanto pornografia faz parte da ação política e determina a mobilização dos prazeres articulada pela tessitura das imagens e sons desses projetos e obras.” (BALTAR, 2015, p. 133).

Compreende-se, então, que a ideia de pós-pornografia que está delineando este trabalho abrange uma influência feminista e *queer*, circula na internet, mas não faz parte de um nicho de mercado, da mesma forma que não tem objetivos comerciais, mantendo-se fora

da *indústria* pornográfica. Além disso, há uma evidente atuação artística por parte dos realizadores, em que os modos de expressão ocorrem através do audiovisual, de performances teatrais, que ocorrem em espaços fechados ou ainda nas ruas, em museus, em instituições públicas. Alguns exemplos foram trazidos para este trabalho para apresentar, de forma geral, o que vem sendo realizado por artistas, coletivos, *performers* autônomos tanto no Brasil quanto em alguns outros países americanos e europeus.

Annie Sprinkle, nos Estados Unidos, no final da década de 1980, trouxe à tona o termo “pós-pornografia” para sua apresentação *Post porn modernist* com a ideia de realizar um tensionamento com a pornografia *mainstream* e de produzir o próprio conteúdo, sendo que, posteriormente, o termo se fixou e permanece até hoje com diversas reapropriações, como já ilustrado. Entretanto, antes mesmo de aparecer o conceito de “pós-pornografia” junto a essas ideias, já havia produções dentro e fora do audiovisual que continham práticas condizentes com o que se chama “pós-pornografia” nos dias atuais. Como forma de ilustração, trago dois exemplos dessa ocorrência. Em 1965, a artista americana Carolee Schneemann produziu o filme *Fuses*, em que a realizadora usa uma câmera parada para filmar diversas sequências dela mesma e de seu parceiro fazendo sexo sendo observados por um gato preto. Na montagem do filme, a artista criou diversos efeitos com cores e texturas sobrepostas nas cenas. O trabalho autobiográfico de Schneemann “circula entre as várias modalidades de arte, abrangendo pintura, performance, filme e vídeo.”(BORGES, 2014).

A outra ocorrência foi no Brasil, entre 1980 e 1982, quando se realizou o Movimento de Arte Pornô. Este movimento estético teve o seu início com a poesia, que era recitada em intervenções públicas pelos artistas que apareciam seminus ou totalmente despidos nas ruas e nas praias do Rio de Janeiro. Depois, também incorporou outras formas expressivas, como fotografia e produção de zines. O Movimento não objetivava “o corpo enquanto tema, mas toda a gama de práxis corporais, de seus impulsos verbais a seus prazeres textuais, de seus sons a seus movimentos, de sua forma à sua função, de seus comportamentos comuns a suas transgressões” (KAC, 2013, p. 31).

Partindo para a produção contemporânea, ainda no Brasil, o grupo Pornô Clown, formado por artistas e pesquisadores em pós-pornografia, realizou o curta-metragem *Amor com a Cidade* (2012). O filme traz a experimentação sexual de uma mulher com o espaço urbano. As cenas foram gravadas em São Paulo e Porto Alegre, nelas aparecem uma mulher se relacionando sexualmente com o espaço urbano e arquitetônico dessas cidades. Além disso, no conteúdo do vídeo, também aparecem os encontros que a atriz teve com personalidades da vida noturna das metrópoles, como policiais, moradores de rua, frequentadores de bares. O

vídeo foi colocado para divulgação internet e também circulou em festivais pela América Latina e Europa.

Uma prática que faz parte do pós-pornô é o pornoterrorismo. São apresentações que abarcam performances diversas, que podem incluir cortes superficiais em algumas partes do corpo, ou ainda leves queimaduras. O objetivo aqui é realizar “uma implosão de prazer e dor, arte e política, insulto.” (TORRES, 2011, p, 11). A artista espanhola Diana Torres ou *Diana Pornoterrorista* é um destaque neste seguimento, ela realiza suas performances de palco envolvendo diversos agenciamentos corporais, Diana faz suas apresentações nua, e em seu corpo realiza penetração com agulhas, *fisting*, produz sons com o “uso de um microfone vaginal para converter o corpo em um instrumento de percussão” (TORRES, 2013) e também produz *squirtings*. No México o pornoterrorista *queer* Felipe Osorio, conhecido como *Lechedevirgen Trimegisto*, faz apresentações de palco e performances fotográficas (solo e coletivas) envolvendo religião e sexualidade, nas quais também aparecem nudez, cortes (com espinhos), rostos ensanguentados. O objetivo do artista é questionar imposições morais sobre o corpo e explicitar as relações entre violência e masculinidade como forma de crítica ao machismo e à homofobia (LECHEDEVIRGEN TRIMEGISTO, 2014). No Brasil se destaca o Coletivo Coite, que em suas performances realiza atos bastante simbólicos, como o penetrar uma cruz no ânus ou costurar uma bandeira na vagina⁷.

Na rede pós-pornô também há dois projetos que são compostos por realizações que se desenvolvem em mais de um país da América Latina e se expressam através da arte pornoerótica. Um deles é o Projeto Antropofagia Icamiaba, composto por experimentações audiovisuais de “autopornografia” feminista, e que, conforme Taís Lobo, umas das participantes deste projeto, é pensado a partir dos conceitos de ciborgue, de Donna Haraway (2000), e de xamanismo ameríndio, de Eduardo Viveiros de Castro (2002). O outro projeto é o *PorNo PorSi*, que promove festivais em que se realizam diversas apresentações e exposições relacionadas ao universo pós-pornô, feminista e *queer*.

Ainda, na América Latina existem artistas que além de realizar suas produções através da ótica feminista e *queer*, como já citado, em suas performances mesclam esse ponto de vista a problemáticas políticas particulares da América Latina, como a questão fundiária e os regimes ditatoriais. A colombiana *La Fulminate*, codinome de Nadia Granados, produz vídeos para a internet nos quais traz uma mulher sensual e estereotipada (em um sentido

⁷ Ver: Coletivo Coiote: terrorismo com o cu e a Explosão Escatológica. Disponível em <<https://medium.com/@colombinasanglant/coletivo-coiote-d3ed1dd24bc#.o23ds512p>> Acesso em 16 de novembro de 2016

pornográfico), que usa do escatológico, do grotesco e do humor para evidenciar “a violência de Estado, a violência contra mulheres, a legalização do aborto, a reforma agrária” (SARMET, 2015, p. 118). No Chile, Felipe Rivas San Martin realizou uma performance no vídeo *Ideologia* em que se masturba e ejacula em um fotografia de Salvador Allende, e no decorrer deste número narra em um tom de discurso político suas experiências sexuais da infância, que são apresentadas junto com acontecimentos históricos do período da ditadura no Chile.

Um dos principais grupos que pesquisa e produz pós-pornografia é o coletivo espanhol *Post-Op*. O grupo tem a proposta de analisar gênero e sexualidade no espaço público e privado, fazendo, dessa forma, uma crítica ao discurso normativo do sexo. Entre suas produções estão diversos vídeos de performances realizadas em festivais, gravadas em estúdio, ou ainda em territórios urbanos. Com o mesmo viés, o coletivo *Quimera Rosa*, também da Espanha, realiza performances que envolvem aparatos tecnológicos, fazendo, por exemplo, o tecnossexo. Uma das práticas é o *BodyNoise*, que consiste em conectar dispositivos elétricos na superfície corporal para que emitam sons distintos conforme a intensidade com que a pele é tocada.

Todos esses artistas e coletivos fazem parte de uma rede de produção que circula através da internet, por meio de blogs, vídeos, textos e fotos, além de promoverem diversos festivais.

3 ATRAVESSAMENTOS *QUEER*

Neste capítulo, apresenta-se de que forma o pós-pornô se localiza do ponto de vista teórico com relação aos estudos *queer*, de modo a compreender uma partilha de referências e uma ação micropolítica em comum. Dentro desta perspectiva, são discutidos: micropolíticas e produção de subjetividades; heteronormatividade e a centralização do prazer; e contrassexualidade e produção de desejos. A partir disso, pensa-se os elementos que compõem as micropolíticas do sexo no espectro pós-pornográfico.

Conforme Guacira Louro explica, *queer* significa estranho, excêntrico, um termo originalmente utilizado de modo difamatório: “Mas a expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais” (LOURO, 2001). Porém, no movimento LGBT, o termo funcionou como forma de autoafirmação. É justamente neste jogo de tomar para si e ressignificar o que era tido como um insulto que se localiza essa rede de produção de desejo e subjetividade, que inclui práticas sociais micropolíticas e também uma forte produção acadêmica e cultural relacionada às questões de gênero. Segundo Guacira Louro, os estudos *queer* empreendem uma crítica às polarizações feminino/masculino, homossexual/heterossexual, advindas tanto dos lugares comuns de regulação e normalização da sexualidade quanto dos próprios movimentos sociais.

Queer significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade; mas não escaparia de sua crítica a normalização e a estabilidade propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante. *Queer* representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora (LOURO, 2001, p. 546)

Essa proposta pós-identitária, cujas bases são partilhadas pela pós-pornografia e pelo *queer*, que coloca em xeque o estatuto de verdade que foi imposto aos corpos, está profundamente ligada às ações micropolíticas como forma de resistência à reprodução da subjetividade dominante e como via de criação de novas subjetivações.

É por isso que neste capítulo trabalha-se, primeiramente, a dimensão micropolítica, onde são pensadas as questões da identidade e singularidade. Passamos, então, à centralização dos prazeres no corpo heteronormativo, uma concepção que é frontalmente combatida pelo *queer* e pelas práticas pós-pornográficas. Desta forma, inicia-se neste subcapítulo uma discussão sobre esta questão que também repercute no capítulo seguinte. E, finalmente, a contrassexualidade e a concepção produtiva, expansiva, de desejo que ela afirma para si.

3.1 MICROPOLÍTICA E SUBJETIVAÇÃO (O CORPO COMO CAMPO POLÍTICO)

Para compreender a micropolítica da pós-pornografia, é necessário sair do paradigma da identidade, para aquele da singularidade e da produção de desejos.

A singularidade tem a ver com “a maneira como em princípio todos os elementos que constituem o ego funcionam e se articulam” (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p. 81). Os processos de singularização podem ocorrer na passagem de agenciamentos molares e moleculares que se fundem e se externalizam no ser. Mas a singularização também depende do devir que pode ser sentido “por determinada maneira de desejar, por uma afirmação positiva da criatividade, por uma vontade de amar, por uma vontade de simplesmente viver ou sobreviver, pela multiplicidade dessas vontades” (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p. 56).

A identidade é aquilo que faz passar a singularidade de diferentes maneiras de existir por um só quadro de referência identificável (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p. 80). Ocorrendo, assim, uma constante serialização dos modos de produção e das subjetividades existentes no mundo, que passa pelas formações sociais, culturais, ideológicas, religiosas. No Capitalismo Mundial Integrado⁸, as existências singulares ou criações singulares são comumente codificadas em identidades. É através de uma subjetivação capitalística que as singularidades são transformadas em cultura.

Para explicar a formação da subjetividade, Guattari e Rolnik (2011) fazem a substituição do conceito de “sujeito” para “agenciamento coletivo de enunciação”, se afastando, assim, da ideia de que um indivíduo pode ser formado a partir de um livre arbítrio ou de um determinismo. A subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p. 39), que, por sua vez, são máquinas de expressão que dizem respeito tanto a uma ordem do extrapessoal, como instituições sociais, as mídias, a natureza, quanto ao que pertence a uma ordem interna, como da psique, da percepção (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p. 39). A subjetivação capitalística fabrica agenciamentos coletivos de enunciação e desta forma

[...] produz os modos de relações humanas até em suas representações inconscientes: os modos como se trabalha, como se é ensinado, como se ama, como se transa, como se fala [...] ele fabrica a relação com a produção, com a natureza, com os fatos, com o movimento, com o corpo, com a

⁸ “Capitalismo Mundial Integrado” (CMI) é o nome que, já nos anos 60, Guattari propõe como alternativa à “globalização”, termo, segundo ele, por demais genérico e que vela o sentido fundamentalmente econômico e, mais precisamente, capitalista e neoliberal do fenômeno da mundialização que então se instalava. (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p. 411)

alimentação, com o presente, com o passado e com o futuro. (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p. 51).

Assim, elabora uma certa “ordem do mundo” como se fosse unicamente desse modo que as coisas pudessem funcionar.

O traço comum entre os diferentes processos de singularização é um devir diferencial que recusa a subjetivação capitalística. (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p. 56). As tentativas de singularização são realizadas a partir da reapropriação de territórios subjetivos, e apropriação de aspectos mutantes de processos maquínicos.

Os estudos *queer* vêm nesse mesmo sentido, na medida em que fazem um questionamento da ideia de sujeito e das políticas identitárias adotadas no feminismo, no movimento de gays e lésbicas como modos de reivindicar a igualdade de direitos, em que legitimam concepções que foram fixadas como identidade sexual. A política das multidões *queer*⁹ emerge de uma posição crítica a respeito dos efeitos normalizantes e disciplinares de toda a formação identitária, de uma desontologização do sujeito da política das identidades (PRECIADO, 2011, p. 18).

A partir disso, então, coloca-se a questão da micropolítica. A problemática da micropolítica situa-se no nível da produção de subjetividade (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p.36). Toda a produção de subjetividade se forma na esfera cotidiana e, por isso, Guattari e Rolnik (2011, p. 158) promovem uma ideia de micropolítica que atinja os diversos espectros da vida social: “a questão é, justamente, pôr a micropolítica por toda a parte: em nossas relações estereotipadas de vida pessoal, de vida conjugal, de vida amorosa e de vida profissional, nas quais tudo é guiado por códigos”. Objetiva-se fazer, nesses campos, a introdução de uma nova política de produção das subjetividades. Sendo assim, “toda a problemática micropolítica consistiria exatamente em tentar agenciar os processos de singularidade no próprio nível de onde eles emergem.” (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p. 152).

Fazendo a ponte para as questões envolvendo a sexualidade, seria necessário pensar em uma política do desejo. No espectro do Capitalismo Mundial Integrado, a concepção predominante do desejo é dada como um “fluxo que terá de ser disciplinado, de modo que se possa instituir uma lei para estabelecer seu controle” (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p. 262). Em contrapartida, neste trabalho, a questão do desejo aparecerá não como um instinto animal apenas reprimível, mas sim como algo que é produzido e fabricado. A partir desse ponto de vista, entende-se que o desejo “corresponde a modos de semiotização altamente elaborados,

⁹ (PRECIADO, 2011)

espécies de micropolíticas do espaço e de inter-relações entre os animais, as quais implicam toda uma estratégia e até, segundo os etnólogos, uma economia estética” (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p. 262). Parte-se da ideia de desejo não como algo centrado no indivíduo, mas no coletivo. São agenciamentos coletivos de desejo e de subjetividade, mas que também são capturados, pois há uma “produção de subjetividade capitalística que tende a individualizar o desejo, e quando é vitoriosa nessa operação, não há mais acúmulo processual possível.” (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p. 280).

A contrassexualidade, proposta por Preciado (2002), vai no sentido de pensar a sexualidade como a criação de outras formas desejanças, novas sensibilidades. Preciado propõe uma nova política sexual, que quebre com as formas estereotipadas de prazer, de desejo, de sexualidade, que fuja da regulação, de modos condicionais, e que libere a produção de desejos. Uma subversão dos códigos da sexualidade pela estratégia da micropolítica. O corpo passa a ser visto como um território da micropolítica. É por esse viés que podemos pensar a pós-pornografia: é uma potência estética e contrassexual que se realiza através de uma atuação micropolítica.

3.2 HETERONORMATIVIDADE E A CENTRALIZAÇÃO DOS PRAZERES

O conhecimento científico sobre a sexualidade, difundido no século XIX, considerava que o desenvolvimento sexual dos indivíduos ocorreria apenas na vida adulta¹⁰. Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, originalmente publicado em 1905, Freud (1996a) propõe uma quebra de paradigmas no pensamento sobre a sexualidade humana da época, postulando que desde a infância surgem os primeiros sinais de desenvolvimento da libido. A formação da sexualidade estaria, assim, vinculada ao desenvolvimento de uma hierarquização de órgãos no corpo e na centralização do prazer em órgãos específicos do corpo humano, quais sejam, as genitálias. Freud entende que é através do desenvolvimento das pulsões e de sua relação com a cultura que o homem chega à maturidade sexual.

Na evolução da sexualidade, segundo Freud, as pulsões se manifestam desde a primeira infância. Nessa época, a satisfação das pulsões sexuais ocorreria por meio do que o psicanalista chama de objetos parciais. O peito da mãe, por exemplo, seria um desses objetos, pois esse local é a fonte de alimento e, conseqüentemente, de satisfação e prazer da criança (FREUD, 1996a, p. 171). Também aparecem nessa fase as pulsões de chupar dedo e o

¹⁰ (ZORNIG, 2008)

controle do ânus. Os objetos que satisfazem a pulsão sexual se modificam: enquanto na infância predominam objetos parciais, na puberdade ocorre a renúncia aos objetos infantis, ocorrendo a masturbação com maior frequência, até que as pulsões vão sendo organizadas e inibidas pela cultura para a chegada do amadurecimento completo (FREUD, 1996a).

No final desse amadurecimento há a escolha de um objeto sexual “normal”. Aqui, o objeto não é mais parcial, mas é um corpo pleno, uma espécie de “síntese” hierarquizada daqueles objetos parciais. Segundo o psicanalista, esse corpo se organiza como um objeto pleno em torno dos órgãos genitais opostos. Freud coloca que, depois do amadurecimento correto do período da latência, na infância, entre dois e cinco anos, e do período da puberdade, se chegaria ao estágio maduro da vida sexual humana, com os desejos voltados apenas para um único objeto sexual, via de regra, identificado com o gênero oposto (FREUD, 1996a). Nesse momento, também define-se o alvo sexual, sendo que “considera-se como alvo sexual normal a união dos genitais no ato designado como coito, que leva à descarga da tensão sexual e à extinção temporária da pulsão sexual (uma satisfação análoga à saciação da fome)”. (FREUD, 1996a, p. 141).

Desse modo, as práticas sexuais na maturidade estariam sempre orientadas para o centro de organização do corpo. É verdade que o gosto pelas partes dos corpos se mantém, mas deve, segundo Freud, constituir apenas uma satisfação secundária na prática sexual. Por isso, Freud (1996a) aponta que, para o homem, na vida adulta, o encontro com o seio é, na verdade, um reencontro (p. 209). O que já havia sido um objeto de satisfação independente (objeto parcial) passa, na maturidade, a ser um objeto de satisfação secundário, submetido às hierarquias que definem um objeto pleno, ou seja, o corpo da mulher como um todo organizado.

Para Freud, na fase adulta, os objetos parciais não podem ser uma fonte de prazer por si só, pois eles são apenas zonas intermediárias ou acessórios para o fim principal (o coito). Portanto, o que estaria dentro da normalidade sexual adulta seria a busca pelo prazer ligada à função reprodutora, ou seja, o desejo no objeto sexual como um todo, mas centralizado nos órgãos genitais.

O desfecho do desenvolvimento constitui a chamada vida sexual normal do adulto, na qual a obtenção de prazer fica a serviço da função reprodutora, e as pulsões parciais, sob o primado de uma única zona erógena, formam uma organização sólida para a consecução do alvo sexual num objeto sexual alheio. (FREUD, 1996a, p. 186)

Ao descrever a prática sexual normal, Freud coloca em relevo também o que considera patologia. É o que ocorre quando a pulsão se satisfaz plenamente com um objeto parcial na vida adulta, ou seja, quando a pulsão se fixa em algum local específico do corpo, que não seja a região genital, ou até mesmo em objetos para além do corpo. Nesse caso, estaríamos diante do fetichismo, compreendido como os “casos em que o objeto sexual normal é substituído por outro que guarda certa relação com ele, mas que é totalmente impróprio para servir ao alvo sexual normal” (FREUD, 1996a, p. 145).

Portanto, na psicanálise freudiana, há uma constante busca pelo “normal”, pelo que se encaixa em determinados parâmetros. O que não se enquadra é tido como lugar de doenças, fetiches e perversões em geral. Essa é uma característica que não está apenas na psicanálise, visto que é um aspecto transversal no pensamento moderno¹¹ É o que podemos compreender do ensinamento de Foucault (1999) em *História da sexualidade*: a psicanálise se coloca como um campo que vai contra a repressão e o moralismo sexual, porém ainda teria uma função de normalizar o sexo, com “garantia científica de inocuidade, e com quanta precaução; para tudo manter sem receio de “transbordamento”, no mais seguro e mais discreto espaço entre divã e discurso” (FOUCAULT, 1999, p 11).

Em contrapartida à perspectiva de Freud, que leva em conta a formação da sexualidade baseada em uma ordem heteronormativa, em que o prazer e o desejo são centrados nos órgãos genitais em prol de uma suposta natureza reprodutiva do ser humano, parte-se para as questões levantadas por Judith Butler (2015), em *Problemas de gênero*, para investigar o funcionamento do desejo.

Segundo Butler, esse processo de desenvolvimento da sexualidade descrito por Freud, que no final culmina em uma escolha do objeto sexual, é um processo que a todo momento diferencia os prazeres e as partes corporais fazendo com que eles adquiram diferentes significações para então combinarem-se com certas características de gênero. Diz-se que os prazeres residem no pênis, na vagina e nos seios, ou que emanam deles, mas tais descrições correspondem a um corpo que já foi construído ou naturalizado como portador de traços específicos de gênero (BUTLER, 2015, p. 127). É como se houvesse um *a priori* do desejo já instalado em certas partes do corpo de cada gênero específico. Entretanto, “a natureza fantástica do desejo não revela o corpo como sua base ou sua causa, mas como sua *ocasião*, e seu *objeto*” (BUTLER, 2015, p. 127, grifo da autora).

¹¹ (FOUCAULT, 1999)

Os limites do “real” são produzidos no campo da heterossexualização naturalizada dos corpos, em que os fatos físicos servem como causas e os desejos refletem os efeitos inexoráveis dessa fisicalidade. (BUTLER, 2015, p. 128). Desse modo, o desejo não está restrito a um limite *naturalizado*, “ele excede o corpo físico pelo qual ou no qual ele atua” (BUTLER, 2015, p. 128), pois ele, depende não apenas de uma condição física, mas sim de uma série de agenciamentos, e dos devires dos corpos desejanter.

Além disso, Butler, a partir dos escritos de Foucault, critica a ideia de um desejo original, colocando que só existe uma lei produtiva desse desejo, que opera através de uma explicação narrativa de sua genealogia, “a qual de fato mascara a sua própria imersão nas relações de poder”. Dessa forma, o tabu do incesto¹² (em que, na formação da sexualidade, após o abandono dos objetos parciais, o menino sentiria uma atração pela mãe e a menina pelo pai – como descrito por Freud) não reprimiria nenhuma disposição primária de desejo, “mas criaria efetivamente a distinção entre as predisposições ‘primárias’ e ‘secundárias’, para narrar e reproduzir a distinção entre uma heterossexualidade legítima e uma homossexualidade ilegítima” (BUTLER, 2015, p. 131). Segundo Butler, o desejo é fabricado e proibido pela mesma lei “como um gesto simbólico ritual pelo qual o modelo jurídico exerce e consolida seu próprio poder” (BUTLER, 2015, p. 136). Desta forma, a formação da sexualidade é entendida, aqui, como algo que está radicalmente desvinculado de uma ordem natural. O corpo, se hierarquizado e centralizado, apenas o é por força de uma rede de agenciamentos que não cessa de produzi-lo dessa maneira.

3.3 A CONTRASSEXUALIDADE E A PRODUÇÃO DOS DESEJOS

Paul Beatriz Preciado, na obra *Manifesto contrassexual* (2014), a partir de Judith Butler e Donna Haraway, evoca a contrassexualidade como o fim da natureza enquanto ordem que submete certos corpos em detrimento de outros. Ele propõe, assim, que o corpo seja pensado como um instrumento político e um lugar de criação e produção do desejo. No âmbito do contrato contrassexual, os corpos se reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres, e sim como corpos falantes, e reconhecem os outros corpos como falantes (PRECIADO, 2014, p. 21). O corpo passa a ser visto como um território que possui diversas

¹² O tabu do incesto é a lei jurídica que supostamente proíbe os desejos incestuosos e constrói certas subjetividades com traços de gênero por meio do mecanismo da identificação compulsória. (BUTLER, 2015, p. 136)

possibilidades de práticas significantes. Para Preciado, é necessário “propor novas formas de sensibilidade e de afeto” (2014 p.36).

A contrassexualidade busca investigar “as transformações tecnológicas dos corpos sexuados e *generalizados*. Ela não rejeita a hipótese das construções sociais ou psicológicas de gênero, mas as ressitua como mecanismos, estratégias e usos em um sistema tecnológico mais amplo” (PRECIADO, 2014, p. 24, grifo do autor). Desta forma, na contrassexualidade, há um potencial de realização de deslocamentos do que está posto como ideal na sexualidade, pois é uma forma de “desnaturalizar e desmistificar as noções tradicionais de sexo e de gênero” (PRECIADO, 2014, p. 25).

A contrassexualidade é uma forma de criação dos desejos, sendo que a ideia de desejo aqui adotada é diferente da ideia de prazer. Introduz-se, então, o pensamento de Deleuze para elucidar essa distinção. Em uma carta aberta que Deleuze escreveu para Foucault, há a explicação da diferenciação entre desejo e prazer. O autor descreve que Foucault não conseguia aderir à ideia de desejo, pois este conceito estaria fortemente atrelado a uma concepção de falta. Todavia, Deleuze explica que entende o desejo não como falta, mas sim como um “agenciamento de heterogêneos”, como processo, como afeto, e, para além disso, que o desejo “implica a constituição de um campo de imanência ou de um ‘corpo sem órgãos’, que se define pelas zonas de intensidades, limiares, gradientes, fluxos.” (DELEUZE, 2016a, p. 134).

Deleuze considera que o prazer interrompe o processo imanente do desejo. O prazer, para ele, estaria junto aos estratos e a organização: “o prazer é o único meio para uma pessoa ou um sujeito ‘reencontrar-se’ num processo que o transborda. É uma reterritorialização.” (2016a, p. 135). Deleuze adere a ideia de Foucault de que “os dispositivos de poder têm, com *o corpo*, um entrelace imediato e direto.” (2016a, p. 135, grifo nosso), mas é um corpo organizado, estando associado à ideia de prazer. Enquanto o corpo sem órgãos é lugar ou agente de desterritorialização (e, por conta disso, plano de imanência do desejo), todas as organizações, todo o sistema disso que Michel chama de “bio-poder” operam reterritorializações do corpo (DELEUZE, 2016a, p. 135 -136).

Segundo Preciado, o gênero, o sexo e a sexualidade são formados através de “tecnologias biopolíticas”, um conceito de inspiração foucaultiana que se refere a toda ordem de agenciamentos que atribui aos corpos determinadas características, regulando e produzindo um sistema heteronormativo. Nesses agenciamentos, que ocorrem no âmbito de grandes dispositivos biopolíticos (DELEUZE, 2016b), tomam parte, evidentemente, a mídia e todos os dispositivos de produção de imagens, dentre os quais a indústria pornográfica. Como destaca

Preciado (2014, p. 28), essa “tecnologia social” e heteronormativa “pode ser caracterizada como uma máquina de produção ontológica que funciona mediante a invocação performativa do sujeito como corpo sexuado”. Desta forma, com as tecnologias biopolíticas, que só fazem produzir a performatividade dos corpos biológicos e centrados nos órgãos e nas funções genitais, ocorre uma série de naturalizações. Portanto, não devemos ser ingênuos com relação à existência de órgãos sexuais, eles próprios desde sempre inseridos em dispositivos, em tecnologias biopolíticas.

Os órgãos sexuais não existem em si. Os órgãos que reconhecemos como naturalmente sexuais já são o produto de uma tecnologia sofisticada que prescreve o contexto em que os órgãos adquirem sua significação (relações sexuais) e de que se utilizam com propriedade, de acordo com sua “natureza” (relações heterossexuais). (PRECIADO, 2014, p. 31)

Na concepção moderna de sexualidade, na perspectiva de Freud, o prazer está associado aos órgãos genitais e isso ocorre pelo fato de estes serem os órgãos reprodutores, produzindo-se, assim, a heteronormatividade. Em uma crítica a essa ideia Preciado fala que “a contrassexualidade afirma que o desejo, a excitação sexual e o orgasmo são produções que dizem respeito a certas tecnologias sexuais, as quais, em uma sociedade heteronormativa, classificam os órgãos reprodutivos como órgãos sexuais, em detrimento de uma sexualização do corpo em sua totalidade (PRECIADO, 2014 p. 23). A centralidade do prazer nos órgãos genitais faz parte de um sistema de controle e dominação de gênero, e que ao mesmo tempo produz e oprime. Conforme Preciado,

Os papéis e as práticas sexuais, que naturalmente se atribuem aos gêneros masculino e feminino, são um conjunto arbitrário de regulações inscritas nos corpos que asseguram a exploração material de um sexo sobre o outro. A diferença sexual é uma heterodivisão do corpo na qual a simetria não é possível. O processo de criação da diferença sexual é uma operação tecnológica de redução que consiste em extrair determinadas partes da totalidade do corpo e isolá-las para fazer delas significantes sexuais. Os homens e as mulheres são construções metonímicas do sistema heterossexual de produção e de reprodução que autoriza a sujeição das mulheres como força de trabalho sexual e como meio de reprodução. (PRECIADO, 2014, p. 26)

Portanto, ele não considera que o desejo esteja voltado unicamente para os órgãos genitais, e também não considera que as outras partes do corpo sejam apenas “intermediárias” no ato sexual e secundárias na organização, hierarquizada, do corpo. O sexo na contrassexualidade não tem o gozo, necessariamente, como um fim; ele seria mais uma consequência que pode ou não chegar a acontecer. Além disso, pretende que diversas partes

do corpo sejam exploradas, criando-se, assim, novas significações e novos afetos. Todas essas características da contrassexualidade são (em maior ou menor grau) atravessadas pela pós-pornografia.

4 PÓS-PORNOGRAFIA E A EXPANSÃO DO CORPO DESEJANTE

4.1 METODOLOGIA

A primeira dimensão metodológica a relatar foi uma pesquisa exploratória realizada com base nos conceitos de “atenção flutuante”, tal como proposto por Freud, e de “dispersão”, descrito por Foucault. Os conceitos foram atualizados para pesquisa em audiovisual na pesquisa *Teorias em dispersão dos cineastas brasileiros sobre o audiovisual*, do professor Alexandre Rocha da Silva, e aparecem explicitadas no artigo *A atenção flutuante, a dispersão e as séries como estratégias metodológicas para estudos desconstrucionistas do audiovisual* (SILVA; LUCAS, 2014).

“Atenção flutuante” é uma ideia que aparece no artigo *Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise*, publicado originalmente em 1922¹³, em que Freud faz recomendações técnicas a psicanalistas. Esta noção consiste em, durante uma análise, “não dirigir o reparo para algo específico e em manter a mesma ‘atenção uniformemente suspensa’ [...] em face de tudo que se escuta” (FREUD, 1996b, p. 125). Através de uma apropriação desta ideia para o audiovisual, a partir da metodologia utilizada por Silva e Lucas (2014), assistiu-se os vídeos sem que o problema de pesquisa estivesse bem definido, não havendo, desta forma, um tom interpretativo, nem teorias previamente formadas, deixando que as problemáticas surgissem a partir daquilo que, nos vídeos, chamasse maior atenção da pesquisadora.

Já a “dispersão”, descrita por Foucault (1997), refere-se a elementos de um dado discurso que não são visíveis, que escapam do regime de visibilidade. Caberia, portanto, um processo de reorganização dos elementos presentes de forma a fazer emergir aquilo que não está dado de saída (SILVA; LUCAS, 2014). Desse modo, em dispersão as análises não se dedicam a examinar exaustivamente determinado grupo, artista ou vídeo, mas visualiza aspectos transversais que, ligados por determinadas articulações, fazem emergir um tipo de característica comum que do contrário permaneceria soterradas. Enfim, a dispersão ajuda a fazer emergir um “uma formação discursiva”, como pontua Foucault (1997), neste caso a formação discursiva do pós-pornô.

¹³ No original, “Ratschläge für den arzt bei der psychoanalytischen behandlung”; FREUD, Sigmund. *Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise*. Em: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud – Volume XII. Rio de Janeiro, RJ: Imago Editora, 1996b

A pesquisa exploratória durou cerca de três meses, em que foram assistidos em torno de 50 vídeos que fazem parte do universo pós-pornô, produzidos por *performers* e coletivos. Os vídeos assistidos foram encontrados na internet, gratuitamente, exceto *Amor com a cidade*, em que foi cobrado um preço simbólico, com o pagamento diretamente para a produtora, para ser acessado também pela internet. Dentre os países em que estes vídeos foram produzidos estão Brasil, Chile, Argentina, Colômbia, México, Estados Unidos, Espanha. Os sites utilizados para a pesquisa foram principalmente o Vimeo, Daily Motion e You Tube.¹⁴

Outro relato importante, advindo do processo de pesquisa exploratória, é que foram encontrados vídeos de performances de artistas e coletivos pós-pornô realizadas apenas para teatro ou apresentações na rua, as quais foram gravadas para exposição na internet. São casos de performances filmadas, mais do que performances audiovisuais propriamente ditas. É o caso, por exemplo, das performances de Diana Pornoterrorista e do Coletivo Coiote. Os vídeos com essas características não entraram na lista de vídeos selecionados para análise nesta pesquisa.

Como já mencionado, a pós-pornografia é um campo em disputa cujos limites são pouco definidos, porém, dentre os vídeos pesquisados, as características que mais se destacaram foram os múltiplos níveis de deslocamento que essas imagens produziam com relação aos corpos desejanter e aos objetos de prazer: o investimento do corpo inteiro como algo sexuado; a existência de produção de prazer visando um espectador, mas sem que isso fosse a principal finalidade dos vídeos; os códigos da pornografia *mainstream* sendo constantemente abolidos ou resignificados. Além disso, nem todos eles possuem caráter necessariamente narrativo, alguns se autorreivindicam como pós-pornografia, ou ainda, autopornografia, além de terem geralmente curta duração (aproximadamente 10 min).

Uma terceira dimensão metodológica a relatar é a revisão de literatura feita sobre pornografia, pós-pornografia, teoria *queer* e micropolítica. O resultado desta etapa consta: a) no primeiro capítulo, que estabelece um ponto de vista conceitual e histórico da pornografia à pós-pornografia; b) no segundo, de cunho teórico, em que se discute micropolítica, descentralização do desejo e contrassexualidade.

Após pesquisa exploratória e revisão de literatura, foi possível formalizar com mais precisão o problema de pesquisa: de que forma a pós-pornografia, através do uso do audiovisual, descentraliza o corpo desejanter e faz variar os seus objetos sexuais? Desta forma,

¹⁴Uma lista com os títulos dos vídeos, nome de artistas e coletivos e links para assisti-los consta como anexo nesta monografia.

procura-se localizar os deslocamentos que a pós-pornografia faz com relação à produção de novos corpos desejantes.

É necessário destacar que estes deslocamentos aqui são tratados como forma de abertura e não como forma de perversão, ou como desvio da “norma”, como ocorreu nos estudos de Freud (1996a [1905]) e Lacan. (1998[1966]). É uma espécie de deslocamento do deslocamento, ou, ainda, uma desterritorialização do mesmo, pensando pelo termo de Deleuze e Guattari.

A partir daí, após pesquisa exploratória, revisão de literatura e formalização do problema de pesquisa, foi possível constituir quatro eixos de análise, que são os seguintes: (1) descentralização da hierarquia no corpo desejante; (2) voyeurismo e o deslocamento do sujeito do olhar; (3) objetos de desejo desterritorializados e a lógica do dildo; (4) a masturbação como forma de autopornografia.

4.2 PRODUÇÕES ESCOLHIDAS

Antes de passar às análises, são apresentados os nove vídeos escolhidos, expondo suas principais características e o contexto de cada produção.

Fisting é o termo que designa a prática sexual de inserção da mão ou do antebraço no interior da vagina ou do ânus. Esse é o nome do vídeo que foi realizado em colaboração com o coletivo espanhol *Post-Op*, com o *performer* alemão Bem Berlin. O vídeo mostra a masturbação de uma cavidade corporal em primeiro plano, de forma a confundir o espectador sobre qual seria esta região do corpo em quadro.

Analiso também três vídeos realizados por Lúcia Egaña: *Licenciado verdad* (2015), produzido no México; *Agenciando zonas corporales desautorizadas* (2014), realizado na Espanha; e *Zonas corporales desautorizada* (2013), realizado também na Espanha. Esses vídeos foram produzidos em festivais com oficinas de práticas pós-pornô. Neles aparecem enquadramentos em primeiro plano, em que regiões corporais “esquecidas”, posições e gestos, que não são tidos como mobilizadores do desejo sexual, são “ativados” em prol de descobertas de novos agenciamentos corporais.

O vídeo *XQ: mutaciones a través del género* (2009), do coletivo espanhol Quimera Rosa, traz um jogo sexual e audiovisual que agencia corpos mutantes, para se pensar outras formas de gênero, outras formas de existência, onde possa haver a criação do desejo através de agenciamentos que fogem das ideias tradicionais de sexo, em que apresentam-se, por exemplo, os múltiplos usos do dildo e de elementos tecnológicos imbricados em uma mesma

apresentação. A montagem desse vídeo foi constituída a partir da performance pública/de palco/teatral realizada nas Jornadas Interferencias Viscerales, em 2009, em Valência, na Espanha. Três *performers* se apresentam num jogo sexual em que os corpos se transformam através de uma relação de dominação e submissão, composta através de diferentes aparatos técnicos, que, via de regra, são pertencentes à maquinaria BDSM¹⁵. Entre esses aparatos, que aparecem no vídeo, estão filme de pvc/plástico, fita isolante, tesoura, cintos de suporte para dildo, dildo com formato de pênis, luvas.

Onira Vira Rio (2012) faz parte do projeto Antropofagia Icamiaba, em que um grupo de mulheres de países da América Latina, incluindo o Brasil, realizam uma série de vídeos em que criam práticas/técnicas de si através de performances individuais. O vídeo *Onira Vira Rio* é realizado em uma mata, em que aparece uma mulher nua, em pé, entre algumas árvores, masturbando-se. Na composição sonora do vídeo há diversos cantos, vozes, grunhidos, percussão, que parecem “vir da mata”, misturados a sons tecnológicos, além do som quase que constante de água corrente. Conforme a própria performer, Taís Lobo, é um ato de sexorcismo.¹⁶

O curta-metragem *Amor com a cidade* foi realizado em 2012, no Brasil, pelo coletivo Pornô Clown, mostra uma mulher percorrendo as ruas de São Paulo e Porto Alegre em uma jornada em que vai descobrindo elementos da cidade e se relacionando sexualmente com eles. É a proposta de uma outra percepção sobre os objetos da metrópole.

Campos de Castilla é um vídeo realizado por Elena Urko do coletivo espanhol Quimera Rosa, em parceria com a artista e performer Karmen Tep. Este é um curta-metragem em que há uma pequena narrativa sobre dois personagens de gênero não binário, Cazadorx e Labradorx. Uma delas dirige um carro e dá carona para a outra, que está parada no meio da estrada; em seguida, elas param no meio da estrada e vão para o meio de uma plantação de milho, onde começam a trocar intensos beijos e utilizam um milho como dildo para realizar masturbação e sexo oral. Esta prática de ecossexo, segundo as realizadoras, é “uma homenagem a todas as identidades e sexualidades não normativas” que vivem e resistem nas regiões rurais¹⁷.

Em *Preludio de la carne viva* (2011), realizado pela atriz, produtora e pornógrafa Yla Ronson, aparecem corpos desejanter que tocam a si mesmos, que se masturbam. O vídeo é uma experimentação carregada de efeitos visuais de alto contraste e arranjos sonoros.

¹⁵ Sigla para Bondage, Disciplina, Dominação, Submissão, Sadismo e Masoquismo.

¹⁶ (LOBO, 2013)

¹⁷ (TEP, 2016)

4.3 DESCENTRALIZAÇÃO DA HIERARQUIA NO CORPO DESEJANTE

Os filmes e vídeos da indústria pornográfica utilizam-se constantemente de primeiros planos, com destaque para aqueles que enquadram os órgãos genitais. Linda Williams (1989) atribui esse hábito do pornô *mainstream* ao princípio da “máxima visibilidade”, em que ela considera que há uma forte vinculação do explícito com o real. Sendo assim, o espectador, que se encontra próximo à tela, tem sua visão qualificada de tal forma que quanto mais explícita é a imagem mais excitante é a experiência. Segundo Mariana Baltar (2013, p. 81), ocorre nesse jogo a “intensificação de uma ideia de mobilidade/fluidez, interação e afetação”.

O que caracteriza as imagens que carregam o princípio da máxima visibilidade são os elementos que passam a sensação de que o que se está vendo “é verdade”, é algo que realmente aconteceu. Os efeitos de intimidade e de proximidade envolvem o espectador, que é “transportado pela magia dos primeiros planos da câmera e da edição para a posição ideal de testemunhar as confissões de prazer dos corpos” (WILLIAMS, 1989, p. 32). Essa provocação sensorial ocorre através do uso do primeiro plano, que “em parte do corpo age como fonte de estímulo e excitação (como vetor da ação e como convite à semelhante reação do espectador)” (BALTAR, 2015, p. 141). Além disso,

a (hiper)aproximação dos primeiros planos funciona como marca de excesso, produzindo interação da câmera com os corpos que intensifica a coreografia de prazer visual. (...) as marcas do explícito e o jogo relacional íntimo entre câmera e corpos que performam atos sexuais para essa câmera marcam o excesso pornográfico como um todo. (BALTAR, 2015, p. 140)

O vídeo *Fisting* utiliza quase que exclusivamente o primeiro plano e problematiza a questão da centralização e descentralização do desejo nos órgãos genitais. Nos momentos iniciais, nota-se a masturbação de uma cavidade do corpo humano. A região é lubrificada e iniciam os gestos repetitivos que evidenciam o ato masturbatório. Porém, não há uma clara distinção sobre a parte do corpo que está sendo tocada: inicialmente, lembra um pouco a aparência de uma genitália, no entanto as formas sofrem transformações e tornam-se indiscerníveis. Há uma variação suave de enquadramento, mas a câmera continua em primeiro plano e jamais perde o foco principal.

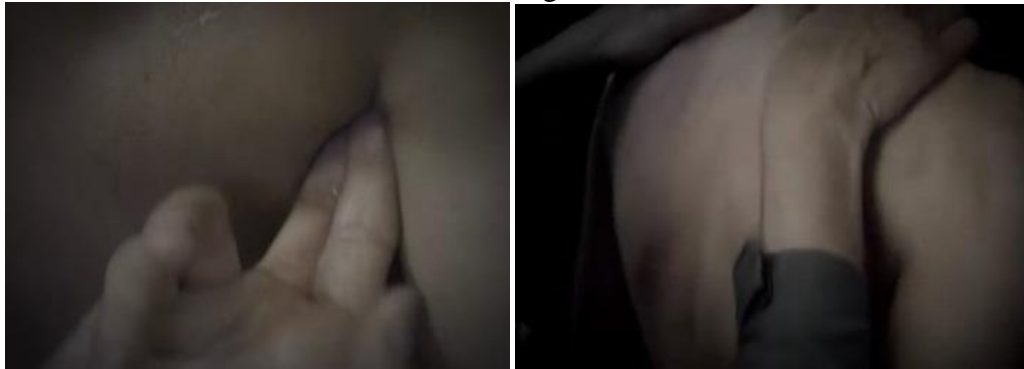
FIGURA 2 – Masturbação da cavidade corporal

Fonte: *Fisting*, 2012

Ademais, a imagem é composta com uma iluminação baixa e pontos levemente escurecidos. Deve-se destacar, ainda, a existência de alguns momentos de desfoque ao longo do vídeo, os quais colaboram para a produção de indiscernibilidade sobre o objeto filmado. Com relação à sonoridade, ouvem-se suspiros contínuos e com uma intensidade crescente, além de alguns gemidos que lembram uma voz feminina.

Fisting mostra a masturbação como uma prática que vale por si mesma. O orifício do corpo que aparece remete por vezes a uma vagina e há uma voz feminina ao fundo, gemendo, porém, esse é um movimento que está fortemente desassociado de um personagem: apenas um orifício pouco definido pode ser visto. Esse corpo não está associado a um gênero, necessariamente, pois não temos sinais no vídeo de que aquele é o “papel da mulher”, nem podemos ter a dimensão de que ali há um homem e uma mulher, ou duas mulheres. Ou seja, o vídeo não define identidade de gênero, nem classifica a prática como homo ou heterossexual.

Como comentou-se, o vídeo joga com a indiscernibilidade do objeto de prazer, abrindo caminho para múltiplas interpretações, como, por exemplo, uma junta de perna, junta de braço ou nádegas. A cena, que possui cortes, mas que pouco varia de enquadramento, dura quase 3 minutos. Ao chegar próximo ao término do vídeo, o plano da câmera abre vagarosamente e, finalmente, o enquadramento torna-se mais amplo, revelando que a cavidade é, de fato, uma axila.

FIGURA 3 – Órgão revelado

Fonte: *Fisting*, 2012

O primeiro plano realizado em *Fisting* está ligado à prática contrassexual de descentralização do prazer dos órgãos genitais, pois leva o princípio da máxima visibilidade para outras regiões do corpo e, assim, produz a possibilidade de expansão do prazer para diferentes zonas corpóreas. Aqui, o objeto foi associado a elementos que se assimilam e que se diferem do que já estava inscrito como “normal”. Além disso, ressignifica a existência de determinadas partes do corpo, fazendo o que Preciado chamaria de inversão do “eixo semântico do sistema heterocentrado” (2014, p. 59).

Na obra de Deleuze (1985), *A imagem-movimento*, vemos dois tratamentos principais a respeito do primeiro plano. O primeiro deles está associado ao conceito de imagem-afecção, enquanto o segundo, de utilização mais restrita, está no universo das imagens-pulsão. Podemos chamar este segundo tipo de primeiro plano pulsional: é um primeiro plano que faz das partes de corpos um objeto parcial, seguindo a trilha dos conceitos que vimos no capítulo anterior deste trabalho.

Já sabemos que, desde a perspectiva de Freud, os objetos parciais satisfazem as pulsões sexuais na infância e, na maturidade, deveriam ser sempre secundários em um objeto total organizado sob a centralidade dos órgãos sexuais. O risco é o desenvolvimento de fetiches na vida adulta. No cinema, Deleuze nos mostra que esse fetichismo foi explorado por meio do uso dos primeiros planos:

O objeto da pulsão é sempre o "objeto parcial" ou o fetiche, quarto de carne, pedaço cru, dejetos, calcinha de mulher, sapato. Enquanto fetiche sexual, o sapato dá lugar a um confronto Stroheim - Buñuel, particularmente em *The Merry Widow*, de um, e *Diário de uma Camareira*, do outro. Tanto que a imagem-pulsão é, sem dúvida, o único caso em que o primeiro plano torna-se efetivamente objeto parcial; mas não é de forma alguma porque o primeiro plano "é" objeto parcial, é porque o objeto parcial, sendo o objeto da pulsão, torna-se então excepcionalmente primeiro plano. (DELEUZE, 1985, p. 162)

Neste uso do primeiro plano, os objetos de fetiche, dentre os quais vemos múltiplas partes de corpos – pés, bundas, seios –, esses objetos existem para evidenciar o caráter parcial da satisfação de pulsões, seja de personagem, seja de espectador. Existe, portanto, uma correlação na imagem entre o primeiro plano, objeto parcial, e a pulsão sexual que ele satisfaz. No caso da pornografia, destaca-se evidentemente a necessidade de satisfazer o espectador.

Por outro lado, o primeiro plano da imagem-afecção vale por si próprio, o que significa dizer que ele não está submetido a uma relação de satisfação pulsional. Além disso, devemos frisar, com Deleuze, que no primeiro plano afetivo acontece a perda da noção de espaço-tempo, e é nesse instante que surge a pura expressão de afetos, uma desterritorialização em que a imagem se torna potência:

Como Balázs já mostrava com muita precisão, o primeiro plano não arranca de modo nenhum seu objeto de um conjunto do qual faria parte, do qual seria uma parte, mas sim, o que é completamente diferente, o abstrai de todas as coordenadas espaço-temporais, isto é, eleva-o ao estado de Entidade. (DELEUZE, 1985, p.124)

É nesse sentido, da imagem-afecção, que devemos compreender o primeiro plano em *Fisting*. Aqui, o primeiro plano aparece deslocado, desprovido de suas coordenadas espaço-temporais. O projeto é tão radical que sequer sabemos de que parte do corpo se trata. Vemos o ato da masturbação, em primeiro plano de cavidade do corpo, com traços que poderiam ser os de uma genitália, mas que produzem o efeito de indiscernibilidade.

Além disso, no vídeo, existem elementos que remetem à pornografia, como os gestos de fricção e os suspiros, porém eles vêm associados a estratégias que visam inibir a identificação dos corpos e das coordenadas espaço-temporais. Como já colocado, a pouca iluminação, os desfoques, contribuem para a desterritorialização da composição do corpo.

Fisting é uma prática de “desgenitalização”, em que a cavidade do corpo que aparece encontra-se descaracterizada e descontextualizada; é uma imagem que pode vir a ser algo, há uma deformação que faz dessa imagem uma potência. Portanto, há uma desorganização do pensamento e da experiência do espectador que, ao mesmo tempo em que assiste uma imagem que dialoga em parte com os primeiros planos da pornografia, também se depara com elementos novos que dão outra dimensão ao corpo.

Os vídeos de Lucía Egaña trazem uma experiência realizada também com o uso de primeiros planos, além de cortes sequenciais. Nesses vídeos, são mescladas partes do corpo que geralmente não ganham espaço na pornografia *mainstream*. Aparece, ainda, uma

composição de corpos com outros corpos, com fluidos, ou com objetos, que possibilitam uma nova percepção da maquinaria corporal.

Nesses três vídeos de Lucía Egaña não há uma vinculação de personagem/*performer* com a região do corpo que aparece enquadrada. Por vezes, distinguimos ou imaginamos que parte do corpo está sendo mostrada. O princípio da máxima visibilidade aparece fortemente expresso em cada um dos planos dos vídeos: há boa iluminação, enquadramentos em genitálias, primeiros planos. Contudo, eles estão mesclados a planos de outras partes do corpo, que aparentemente (o primeiro plano é muito próximo, nem sempre há como distinguir) são virilha, joelho, sola do pé, pele com dobras, bundas com estrias e celulites, cicatrizes, ou ainda um corpo tocando no outro em posições não convencionais.

FIGURA 4 – Primeiro plano em partes aleatórias do corpo



FONTE: *Licenciado Verdad*, 2015



FONTE: *Agenciando zonas corporais desautorizadas*, 2014



FONTE: *Zonas corporales desautorizadas*, 2013

Estes primeiros planos transpassam o limiar da desterritorialização do corpo. São novas intensidades possíveis que, provocadas por um estímulo, como um micromovimento, um gesto cotidiano, são capazes de provocar excitação. Eles produzem um novo corpo deslocado das suas regras de centralidade: todas as partes dos corpos são passíveis de serem enquadradas como as genitálias, com seus primeiros planos e a máxima visibilidade que os caracteriza. “O corpo, que dependia de uma ordem orgânica hierarquizante e diferenciável,

transforma-se em pura horizontalidade, em superfície plana onde os órgãos e as citações se deslocam em velocidade variável” (PRECIADO, 2014, p. 84). Na montagem, não existe uma evolução que remonte um corpo hierarquizado, os pedaços não estão dispostos para satisfazer os fetiches de espectadores, tampouco servem de preliminares para prática sexual com centro na genitália. Nasce, portanto, um novo corpo sexual, um corpo horizontal, onde uma vagina é tão sexual quanto um pé ou um joelho.

4.4 VOYEURISMO E O DESLOCAMENTO DO SUJEITO DO OLHAR

Laura Mulvey (1983), em *Prazer visual e cinema narrativo*, traz a questão do espelho para discutir sua dimensão com relação ao cinema. A partir desta perspectiva, o “prazer em olhar” que o cinema oferece é pensado através de duas vias: (a) a escopofilia, em que Laura Mulvey revisita os estudos de Freud para falar desse “prazer em usar uma outra pessoa como um objeto de estímulo sexual através do olhar” (MULVEY, 1983, p. 443), que ocorre normalmente na infância, mas constitui uma perversão voyeurística na vida adulta; (b) a outra abordagem está relacionada à leitura que a autora faz de Lacan, sobre a fase do espelho, em que se dá a formação do ego. Quando a criança reconhece a si mesma no espelho ela contempla a própria imagem. A curiosidade e a necessidade de olhar misturam-se com a fascinação pela semelhança e pelo reconhecimento (MULVEY, 1983, p. 442). O prazer em olhar é, então, elevado ao seu caráter narcisístico.

Mulvey (1983) aponta que este prazer em olhar que a situação do cinema proporciona, no caso da escopofilia, diz respeito à ordem dos instintos sexuais; já quanto à fase do espelho, é uma função da libido do ego. Os instintos sexuais juntamente com a identificação articulam o desejo. Para Mulvey, tanto uma estrutura quanto a outra “perseguem os seus objetivos na indiferença com relação à realidade perceptiva” (1983, p. 443), criando-se um mundo “imagizado”, idealizado. Como explica Bergala a respeito dos processos de identificação,

No cinema, o que fundamenta a possibilidade da identificação secundária, diegética, a identificação com o representado, por exemplo, com o personagem – no caso de um filme de ficção – é, em primeiro lugar, a capacidade do espectador de identificar-se com o sujeito da visão, com o olho da câmera que viu antes dele, capacidade de identificação sem a qual o filme nada seria senão uma sucessão de sombras, de formas e de cores, literalmente “não-identificáveis” em uma tela. (BERGALA, 1983, p. 259)

A identificação primária é a que acontece quando o espectador identifica-se com esse olhar de quem está fazendo o filme, com o que é capturado através da câmera. Dentro da

perspectiva de uma pornografia tradicional, que é realizada pelo homem-branco-heterossexual, esse olhar é totalmente direcionado. O homem, ao se identificar com o sujeito do olhar, sente-se atraído pelo que vê. É este sujeito masculino vinculando a causa de seu desejo necessariamente aos órgãos sexuais femininos, que recorrentemente objetificou a imagem da mulher:

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para-ser-olhada”. (MULVEY, 1983, p.444)

Neste olhar da câmera, o sujeito da visão não é fixo em *XQ: mutaciones através del género*. Há uma multiplicação do sujeito do olhar, não possibilitando uma identificação primária. No vídeo, existem diversos “níveis midiáticos” que inibem a naturalização do olhar: uma câmera subjetiva de visão noturna filmando de perto, em um plano fechado, que participa da performance e percorre os corpos em atividade. Há outra câmera, que captura um plano aberto, mostrando que a cena é uma performance realizada para uma plateia. Neste mesmo plano, aparece uma tela projetada na parede, além de uma pessoa ao fundo cuidando dos elementos que envolvem a parte eletrônica da apresentação. Na montagem do vídeo esses dois planos são intercalados, e aparece ainda um texto por cima das imagens.

FIGURA 5 – Múltiplos níveis midiáticos

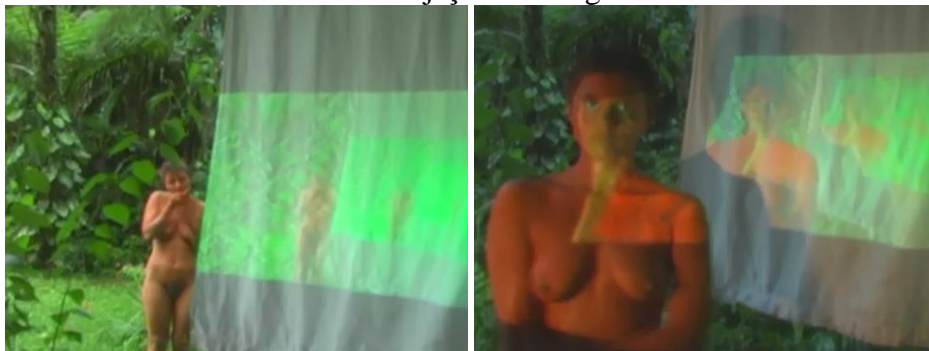


FONTE: *XQ: mutaciones através del género*, 2009

Todos esses aspectos demonstram uma espécie de bastidores do próprio vídeo, que, todavia, são também uma parte essencial da montagem do vídeo. A câmera que está perto, que captura no escuro, e que tem esse tom esverdeado, filma fazendo primeiros planos, mas sempre em movimento. Essa câmera, que está na mão de uma terceira pessoa, mostra em vídeo o que o espectador que está sentado no teatro naquele momento não poderia ver. Entretanto, a imagem que está sendo capturada já passa ao vivo, na projeção. Configura-se, assim, um método radical de pluralizar o olhar e inibir qualquer processo de identificação e de objetificação dos corpos sexuais. A performance não permite que haja uma identificação com um único sujeito do olhar por parte do espectador, mas oferece uma multiplicidade de possibilidades sempre instáveis, instaurando diferentes percepções com relação ao ato que ocorre.

Estratégia semelhante também é utilizada no vídeo *Onira vira rio*, em que aparece, em um trecho, a projeção da imagem que está sendo filmada. Neste momento, passamos a ver a própria tela em que estamos assistindo ao vídeo como uma tela propriamente dita, e passamos a poder pensar que a tela que está dentro do vídeo talvez seja também o vídeo atual. Assim, o corpo da performer é multiplicado, para fora de si, e, através do uso dessas diversas telas, faz emergir novas possibilidades de entendimento corporal cinematográfico.

FIGURA 6 – Projeção da imagem filmada



Fonte: *Onira Vira Rio*, 2012

O que essa estratégia faz é também uma forma de expandir o corpo. A experiência deste corpo em performance é multiplicada por todos os aparatos de imagem e projeção que o cercam. Se observarmos expansão do corpo na pornografia *mainstream*, veremos que ela ocorre quase sempre para destacar certas partes do corpo, já privilegiadas do ponto de vista sexual, e para reforçar a posição do sujeito do olhar. Conforme Mariana Baltar explica:

Orientar a coreografia das posições sexuais de modo que os corpos (e suas partes) em ação sejam totalmente visíveis pela câmera, operando inclusive uma correção da ação para ajustar-se ao olhar da câmera, buscando, por exemplo, posições em que as “aberturas” corporais fiquem as mais expandidas possíveis e ocupem o ponto central do quadro. (BALTAR, 2015, p. 138)

Assim, a expansão do corpo na pornografia *mainstream* acontece através das performances sexuais que são filmadas em diferentes ângulos e em diferentes posições para que se adquira a melhor imagem. Podemos, inclusive, questionar se este tipo de expansão do corpo na pornografia *mainstream* faz de fato uma expansão, uma vez que apenas aumenta um circuito de centralização do corpo que já existe no corpo naturalizado da cultura heteronormativa, com base nas genitálias. Uma expansão efetiva, que revele e produza o corpo, vemos na pós-pornografia, em que o aparato imagético não cansa de revelar e fazer coexistir múltiplos pontos de prazer no corpo e de posicionamento do olhar com relação à imagem.

Essa reflexão faz pensar nas imagens-cristal, tal como propostas por Deleuze (2013). Para o autor, a imagem-cristal é uma experiência radical de multiplicidades que coexistem. A imagem-cristal mostra o atual e o virtual ao mesmo tempo, de forma que múltiplos aspectos da imagem passam a coexistir nela mesma. Segundo Deleuze, não há virtual que não se torne atual em relação ao atual, com este se tornando virtual sob esta mesma relação: são um avesso e um direito perfeitamente reversíveis (DELEUZE, 2013, p. 89). A imagem-cristal é capaz de mostrar e ampliar as multiplicidades existentes no mundo. O pequeno germe cristalino e o imenso mundo cristalizável: tudo está compreendido na capacidade de ampliação do conjunto constituído pelo germe e pelo universo (DELEUZE, 2013, p. 102). Pensando a pós-pornografia nestes termos, podemos ver a expansão do sentido que instaura uma multiplicidade do e no corpo, através dessas múltiplas imagens coexistentes que são capazes de fazer emergir novas possibilidades com relação à produção do corpo no audiovisual.

4.5 OBJETOS DE DESEJO DESTERRITORIALIZADOS E A LÓGICA DO DILDO

Em *Lógica do sentido*, Deleuze (2009) fala sobre o romance *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico*, escrito por Michel Tournier (2014). Na ficção, é contada a história de Robinson Crusoe, o único sobrevivente de um naufrágio, que foi parar em uma ilha deserta. Robinson passa por momentos difíceis esperando o resgate e tentando sair da ilha. Após ver que não teria como sair do local, ele tenta construir uma “sociedade civilizada”: domestica os animais,

planta, constrói, faz leis. Porém, toda a sua construção pega fogo depois de uma explosão. Com a perda de tudo, ele passa a olhar para a ilha de outra perspectiva: enxerga a ilha através do funcionamento da própria ilha. A partir disso, Robinson deixou-se afetar pela ilha, colocando até um nome nela – Speranza. Ele percebe que naquele lugar há outras formas de sentir, outras formas de pensar, há diferentes formas de vida, e aprende exercícios e jogos corporais. Através desse processo, Robinson entra em uma relação erótica com os elementos da ilha, “não é apenas que sua sexualidade não vise mais a reprodução, ela não visa nem mesmo um outro ser humano, tornando-se cósmica ao esposar os elementos.” (KASPER; SILVA, 2014, p.720), desenvolvendo, assim, a sexualidade solar.

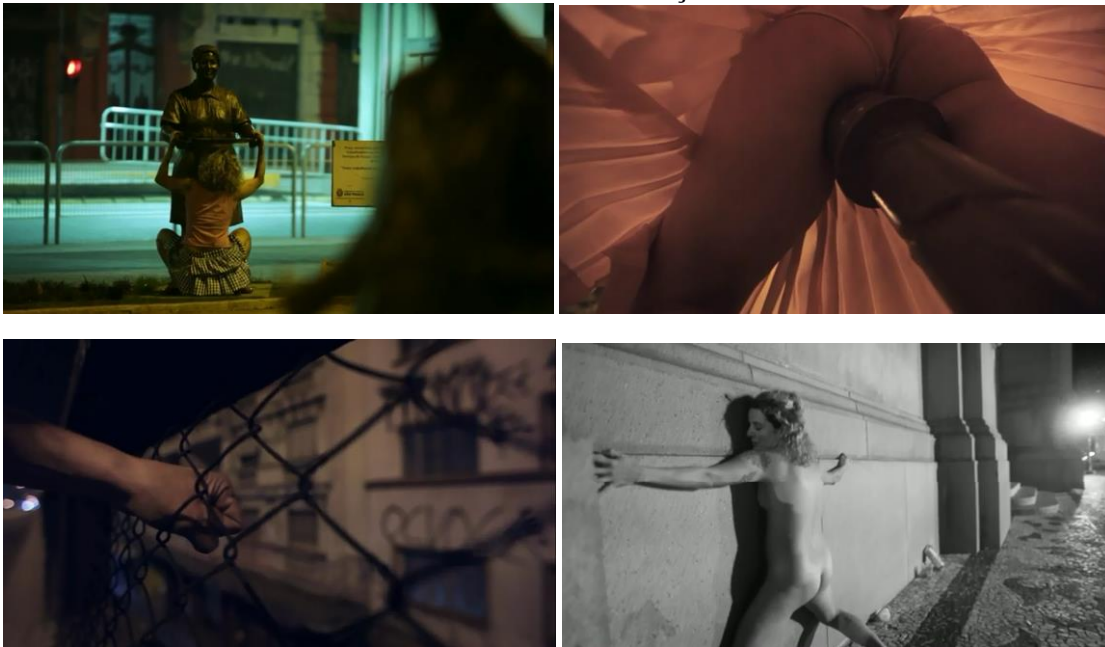
Pensando por um viés psicanalítico, a sexualidade de Robinson seria vista como uma perversão. Em Freud (1996a), a pulsão exclusiva pelos objetos parciais, que aparece na vida adulta – esteja o objeto parcial no próprio corpo ou fora dele –, caracteriza a perversão. Levando em conta os elementos com que Robinson se relaciona, como as plantas e a caverna, para a psicanálise, ele se encaixaria nesse quadro. Mas, para Deleuze (2009), a história do romance não é uma tese sobre a perversão, salientando, desta forma, que a perversão não é algo da ordem dos desejos: “o perverso não é alguém que deseja, ele introduz o desejo em um outro sistema e faz com que ele desempenhe, nesse sistema, o papel de um limite interior, de um foco virtual ou de um ponto zero (a famosa apatia sádica)” (2009, p. 314). O que Deleuze considera é que o romance carrega uma tese sobre “o homem sem outrem em sua ilha” (2009, p. 340).

A partir disso Deleuze diz que o mundo em que Robinson habita a partir do naufrágio é um mundo sem outrem. Outrem é a estrutura que organiza a nossa percepção e o nosso desejo sobre os corpos, os objetos e, ao mesmo tempo, faz uma regulação de tudo isso, mantendo os elementos aprisionados nos limites dos corpos. Outrem é uma condição de organização geral dos termos que a atualiza no campo perceptivo (DELEUZE; 2009, p. 319). Segundo Deleuze, no mundo em que Robinson estava antes de chegar à ilha, “os objetos não existiam senão pelas possibilidades com as quais outrem povoava o mundo; cada qual não se fechava sobre si, não se abria sobre outros objetos a não ser em função dos mundos expressos por outrem” (DELEUZE, 2009, p. 321).

A diferença dos sexos é estabelecida por outrem. É a partir da diferenciação que aparece a reprodução. Outrem opera estabelecendo os limites dos corpos, “ele baixa o meu desejo sobre os objetos, meus amores sobre os mundos” (DELEUZE, 2009, p. 320). Sem outrem, não há mais diferenciação sexual, mas uma sexualidade que se conecta com os elementos tornados celestiais, solares ou aéreos (KASPER; SILVA, 2014, p.724).

Juliana Dorneles, no vídeo *Amor com a cidade* (2012), encontra estátuas, relaciona-se com elas, passa a mão, abraça, esfrega-se, beija. Uma câmera filma toda a cena de cima, como se estivesse em um poste por perto, espionando, como se pegasse a mulher em flagrante. Em outra cena, a câmera, por baixo da saia de Juliana, captura ela sentando e passando sua região genital em uma espécie de poste. Em outra cena, ela penetra o seu braço entre a abertura de uma tela de arame que encontra, e faz o movimento sexual de vaivém. A cidade está cheia de falos e orifícios, Juliana apenas os coloca para funcionar de uma outra forma, abre a possibilidade de outros agenciamentos possíveis. O corpo da cidade é enorme, vemos isso quando Juliana abraça e esfrega seu corpo nos prédios, na faixa de pedestre.

FIGURA 7 – Sexualização da cidade



Fonte: *Amor com a cidade*, 2012

Os elementos da cidade são sexualizados, assim como aconteceu com Robinson. Ela percorre a cidade mostrando uma sexualidade transformada, que já não cabe neste corpo organizado, heterocentrado, pertencente a outrem. Aqui, o outrem está suspenso. Faz-se o desterritorialização de uma organização do limite dos objetos.

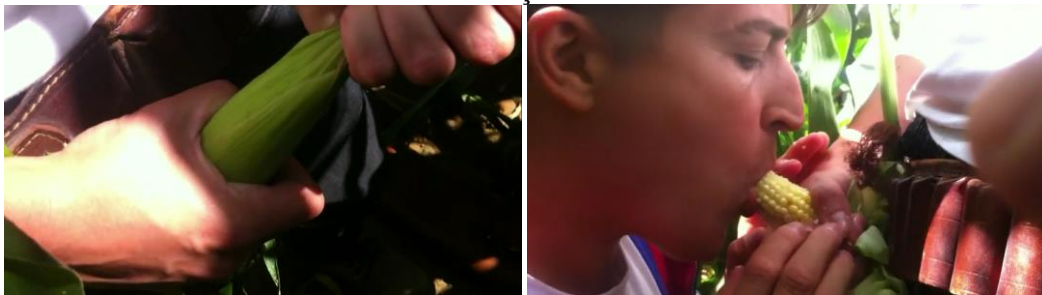
No vídeo, ocorre uma desterritorialização da noção de cidade, é a cidade como “lugar de desejo”, e onde os centros de desejo são multiplicados. É um constante colocar-se em relação com as estátuas, com as grades, com os postes, com a rua, com o policial, com o mendigo, com a igreja. Uma busca, sem saber objetivamente onde se vai parar. É o desejo que

é deslocado duplamente, tanto o objeto de desejo quanto o lugar onde se é permitido desejar, onde público e privado já não se distinguem.

Além disso, *Amor com a cidade* como uma prática contrassexual mostra como os dildos da cidade emergem. O dildo, como símbolo de potência e excitação sexual, trai o órgão anatômico deslocando-se para outros espaços de significação (orgânicos ou não, masculinos ou femininos) que vão ser ressexualizados por proximidade semântica (PRECIADO, 2014, p. 81). Juliana, ao tocar a cidade, ao se exhibir para a cidade, faz um jogo de sedução, dá vazão aos desejos e encontra dildos que podem surgir de cada lugar.

Algo parecido acontece em *Campos de Castilla*, em que os personagens Cazadorx e Labradorx têm um encontro em um milharal, vivendo, sobretudo, uma experiência de ecossexo. Na cena em que começam o ato no meio do milharal, abraçam-se e se beijam intensamente. Na sequência, entre os cortes, começam a aparecer imagens enquadrando a região genital dos *performers*, mostrando um milho verde, ainda com casca. Em seguida, é iniciada uma masturbação no milho, que se mantém em frente à genitália de um dos *performers*. Aos poucos, Cazadorx e Labradorx vão descascando o milho, e quando finalmente o milho está sem casca, Labradorx realiza sexo oral nele. Há diversos primeiros planos, mostrando todo o ato com o milho.

FIGURA 8 – Masturbação e sexo oral no milho



Fonte: *Campos de Castilla*, 2016

Nesse vídeo, há uma constante negociação e fuga da pornografia *mainstream*. Existem diversos códigos desse pornô hegemônico, como: uma narrativa pouco desenvolvida que serve como uma espécie de “desculpa” para o encontro dos dois no milharal; um desenrolar do sexo que busca a região genital; os primeiros planos explícitos, em que aparecem masturbação e sexo oral, com muita iluminação. Porém, o vídeo faz estranhar esses elementos tão típicos da pornografia *mainstream*: o milho substitui a genitália, sendo o objeto da prática do sexo oral, além de ser mastigado e despedaçado durante o ato sexual. As personagens jamais se despem, mantendo um distanciamento do “explícito” nesse sentido. Seus gêneros

também não se configuram fixos no campo binário homem/mulher, e nem a relação como sendo necessariamente homossexual/heterossexual, além de não haver penetração.

FIGURA 9 – Personagens mantêm-se vestidos no ato sexual



Fonte: *Campos de Castilla*, 2016

O dildo-milho surge na relação de repente, mais ou menos na metade do vídeo, quando já havia uma relação acontecendo. O espaço em que Cazadorx e Labradorx colocam seus corpos, no interior de um milharal, induz à utilização do milho como objeto sexual. Pensando em uma lógica do pornô tradicional, os beijos intensos que ocorrem previamente ao aparecimento do milho, indicam que uma cena de sexo vai acontecer, então o esperado seria corpos nus, o close nas genitálias etc; entretanto, aparece o elemento “milho”, fazendo uma desterritorialização do pornô tradicional.

Essa busca por novos objetos de desejo está totalmente associada à lógica do dildo, que Preciado propõe no Manifesto Contrassexual. Como explica o autor, o dildo aparece, primeiramente, dentro do nosso sistema, no final do século XIX e início do século XX. Na época, o dildo, principalmente o vibrador, era utilizado para o tratamento de uma “doença” específica de mulheres, a histeria. Hoje, o dildo está nas *sex shops* e sua utilização é entendida, e muitas vezes até indicada por médicos, como modo de sanar uma falta, para resolver algum problema relacionado à sexualidade. Como já colocado no capítulo três, dentro de uma perspectiva heteronormativa construída com base na primazia das genitálias como órgãos sexuais, apenas o sexo que acontece entre vagina e pênis é tido como “normal”. O dildo, dentro desse paradigma, não é mais do que um objeto de consolo, algo que viria suprir uma falta.

Todavia, a prática contrassexual, tal como proposta por Preciado, implica deslocar esse uso do dildo, de modo que ele deixe de ser o substituto para uma carência, e passe a ser o objeto que faz agenciar novos desejos em corpos que se relacionam:

o dildo não é um objeto que substitui uma falta. Trata-se de uma operação que acontece no interior da heterossexualidade. (...) o dildo não é um só um

objeto, é também, estruturalmente, uma operação de recortar-pegar: uma operação de deslocamento do suposto centro orgânico de produção sexual para um lugar externo ao corpo. (PRECIADO, 2014, p. 80 - 81)

O dildo-milho em *Campos de Castilha* corresponde ao conceito composto por Preciado na medida em que não possui uma essência, podendo ter diferentes funções, dependendo da forma como é agenciado. Em um momento, pode ser uma planta; em outro, servir de alimento; em outro, ser usado no sexo, tudo depende da relação que está posta. O dildo busca somente sua expansão polimorfa; ignora os limites orgânicos ou materiais, agarra-se a tudo para criar a diferença, gera a diferença por todos os lados, mas não se identifica com a própria diferença (PRECIADO, 2014, p. 84).

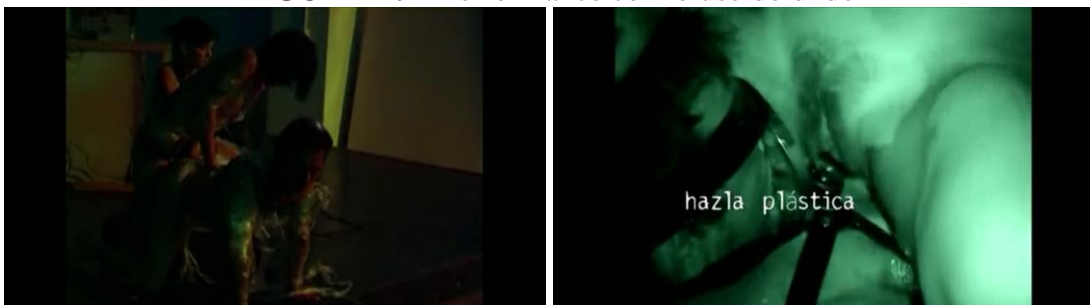
Um dos códigos que aparece recorrentemente no pornô clássico é o sexo anal, porém totalmente carregado de estigma, pois a penetração ocorre sempre na mulher, quando há um casal heterossexual, ou aparece no sexo homossexual (GURBEN, 1989).

A reconquista do ânus como centro contrassexual de prazer tem pontos comuns com a lógica do dildo: cada lugar do corpo não é somente um plano potencial no qual o dildo pode se deslocar, mas também um orifício de entrada, um ponto de fuga, um centro de descarga, um eixo virtual de ação-paixão. (PRECIADO, 2014, p. 32)

No vídeo *Fisting* também pode-se perceber um corpo, que é duplamente dildo. A axila como este orifício, sugerido como um ponto de prazer potencial, e além disso, a mão-dildo que masturba, que penetra e explora a cavidade corporal. A axila e a mão demonstram a dimensão de partes do corpo como potenciais dildos.

Existem dois momentos em que ocorre a penetração em *XQ: mutaciones através del género* e o dildo aparece como o elemento fálico utilizado no ato. No primeiro momento, o sexo anal é realizado pela *performer*, que domina a ação e usa o dildo preso a sua vagina. No segundo momento, o dildo está preso, por uma cinta, ao peitoral do *performer*, onde ocorre a penetração. Nesses dois momentos há deslocamentos que dizem respeito ao uso dildo.

FIGURA 10 – Performance com o uso do dildo



FONTE: *XQ: mutaciones através del género*, 2009

As penetrações não se encontram nos locais que são tidos como “normais”, sendo que o dildo é o que possibilita esses diferentes usos. Assim, o dildo perturba as formas “tradicionais” de sentir e de localizar os desejos, questiona o corpo orgânico como a origem do desejo. Nesse vídeo, o mesmo dildo é utilizado nos dois corpos, e em diversos orifícios, não estabelecendo uma identidade de gênero para cada um dos corpos, e possibilita múltiplos agenciamentos nas práticas sexuais. Aqui, os polos ativo e passivo mais do que se alternam, confundem-se.

Portanto, os objetos de desejo aqui não aparecem necessariamente ligados ao corpo, e sim ligados a uma relação em que podem ser a qualquer momento reapropriados.

4.6 A MASTURBAÇÃO COMO FORMA DE AUTOPORNOGRAFIA

No pornô clássico da década de 1970, seguidamente aparecia a masturbação feminina no início dos filmes de longa-metragem (RIMMER apud GURBENO, 1989, p. 21), pois esta seria uma forma de mostrar a “verdade sobre” (a masturbação feminina), que na época era tratada como se fosse uma espécie de segredo, um mistério, “um mundo não visto” (WILLIAMS, 1989, p. 59). Nesses filmes pornográficos, a masturbação aparece unicamente como forma de ato preliminar na prática sexual, seguindo a lógica que coloca o sexo como prática que só se concretiza se houver penetração, ou seja, a conjunção das genitálias masculina e feminina. Os vídeos apresentados neste subcapítulo propõem um rompimento com essa lógica, aqui são mostrados diversos agenciamentos masturbatórios possíveis, os quais encontram diferentes locais e fazem emergir novos significados. Além disso, a masturbação feminina é a que aparece com maior frequência tanto na pornografia tradicional quanto na pós-pornografia. Nos vídeos apresentados, ainda que as características do gênero feminino predominem, as performances não ocorrem através de um papel padrão da mulher.

Em *Amor com a cidade* aparece a *performer* masturbando-se e aproximando-se do clímax sexual ao se relacionar com os diversos elementos encontrados na metrópole. Essas cenas ora trazem elementos do princípio da máxima visibilidade, como os primeiros planos na genitália, ou ainda a nitidez da imagem, ora trazem intervalos de baixa visibilidade, desfoques e cor em preto e branco, por exemplo. Os fragmentos dessa masturbação são colocados de forma dispersa no vídeo, não contendo uma única intensidade de modo crescente de desejo. Aparecem momentos fragmentados, que se intensificam e suavizam. Além disso, a masturbação nesse vídeo aparece agenciada com elementos da cidade, como o número realizado nas escadas da igreja ou no banco de um ponto turístico. Isso permite que se

instaurem novas conexões possíveis, que vão para além do ato da masturbação apenas como forma de saciar a pulsão e que a elevam a um certo modo de reivindicação política do espaço público.

FIGURA 11 – Masturbação em diversos pontos da cidade



Fonte: *Amor com a cidade*, 2012

Linda Williams (1989, p. 126), ao mencionar o manual de Ziplow (1977), evidencia que a masturbação na pornografia *mainstream*, realizada principalmente por mulheres, é apresentada frequentemente através de close-ups bem iluminados apontando para as genitálias. Porém outra questão também é colocada: o gozo como o clímax das performances. Nos números sexuais em que os homens estão presentes¹⁸ o *Money Shot* ou *Cum Shot* acontece geralmente fora da penetração, para ser visualizado e provar que o sexo “realmente ocorreu”.

Para mostrar a “verdade” quantificável, material, de seu prazer, o *performer* homem no filme pornográfico deve retirar qualquer conexão tátil com os órgãos genitais ou na boca da mulher, de modo que a saída de sua ejaculação seja visível. (WILLIAMS, 1989, p. 101, tradução nossa)¹⁹

Conforme Mariana Baltar, “na teorização feminista em torno do pornográfico, o *Money Shot* ocupou o centro da problemática de gênero, pois expunha a ideia de que o gozo feminino não produziria uma visualidade possível” (BALTAR, 2015, p. 138). A partir dessa problematização, começaram a ser pensadas outras visualidades possíveis. Segundo Linda Williams, diretores do cinema pornô *mainstream* utilizam-se de várias estratégias para suprir o baixo índice de visibilidade do prazer feminino, como o foco dos close-ups nos rostos, clímax sonoro, gemidos da mulher, em conjunto com a ejaculação masculina. Enfim, são produzidos elementos visuais e sonoros, que, pela perspectiva dos diretores, dão conta de

¹⁸ Performances sexuais masculinas, conforme Linda Williams (1989, p. 127), são na maioria das vezes realizadas com parceiras/os sexuais, ou seja, são raros os números em que homens aparecem sozinhos se masturbando.

¹⁹ “To show the quantifiable, material “truth” of his pleasure, the male pornographic film performer must withdraw from any tactile connection with the genitals or mouth of the woman so that the “spending” of his ejaculate is visible.”

engendrar “provas” de que o prazer feminino está presente. O objetivo é fazer com que o homem veja o prazer da mulher se concretizando através do próprio clímax.

Este clímax é agora processado na glória do homem-branco-ocidental, às vezes, até mesmo em uma grande tela óptica ou com efeitos em câmera lenta e acompanhado por gemidos, grunhidos e gritos, que são sincronizados ou pós-sincronizados, adequando-se a essa atividade (do *Money Shot*) (WILLIAMS, 1989, p. 94, tradução nossa)²⁰.

Em contrapartida, encontram-se outras possíveis visualidades do desejo e do prazer geradas pelas práticas pós-pornô. A realizadora Taís Lobo propôs o termo “autopornografia”, para nomear a ideia de “uma grafia do corpo e da sexualidade em desconstrução que fosse contada por aquelas minorias insubmissas e indóceis que buscam ocupar o espaço público como estratégia de luta estéticopolítica.” (LOBO, 2014, p. 54). Essa ideia é colocada em prática por ela própria, a partir do vídeo experimental, já citado neste trabalho, *Onira Vira Rio*. No final da cena de masturbação que se passa no vídeo, aparece uma imagem da *performer* nua em que a lente da câmera está tingida de vermelho na parte em que se encontra o seu corpo – a mesma imagem já havia aparecido no início do vídeo. Nesse momento do vídeo, o barulho de água, que já se fazia presente, começa a se intensificar. Em meio a cortes rápidos, aparece a imagem de uma água corrente, e, então, um líquido escorre na lente da câmera na imagem com a tinta vermelha. O vídeo segue com a alternância de cortes bruscos da imagem e sonoridade da água corrente para a imagem silenciosa da *performer* no centro da tela.

FIGURA 12 – Expansão do gozo na tela



Fonte: *Onira Vira Rio*, 2012

O líquido que escorre na tela traz indícios do que poderia vir a ser uma ejaculação. Essa imagem, olhada por esse viés, pode ser considerada uma releitura, ou uma outra forma

²⁰ “This climax is now rendered in glorious Eastmancolor, sometimes even on a wide screen with optical or slowmotion effects, and accompanied by all the moans, groans, and cries, synchronized or post-synched, appropriate to such activity.”

de se mostrar o *Cum Shot* feminino. É como se o orgasmo se expandisse para o próprio vídeo, em que se produz uma espécie de *squirting* na câmera.

Além disso, no vídeo não há uma evidência de ejaculação vinculada ao genital. É gerada apenas uma visualidade que produz um efeito pertencente à ordem da ejaculação e do clímax entretanto, sem ter, necessariamente, o vínculo do corpo humano. Ou, ainda, um clímax do próprio leito do rio, que é evidenciado através dos cortes frenéticos que depois se suavizam. Analisando-se essas possibilidades, do ponto de vista de Preciado, pode-se dizer que os efeitos que estão tradicionalmente associados ao orgasmo, na contrassexualidade, acontecem em forma de paródia: as simulações e repetições em série do orgasmo equivalem a uma negação das localizações espaço-temporais habituais do prazer (2014, p. 37), para que seja realizada, assim, uma subversão à redução do desejo e do prazer imposta a determinadas zonas corpóreas.

Durante a ocorrência da masturbação, em *Onira Vira Rio*, evidenciam-se sonoridades que vão mudando de intensidade. Dentre os sons reproduzidos no vídeo, encontram-se grunhidos de animais, cantos indígenas e de religiões afro-brasileiras, e barulho de água corrente, além do silêncio que aparece intercalado entre eles. Nesse trecho, a câmera pouco muda de enquadramento, mas a *performer* troca de lugar algumas vezes. Na montagem, essas imagens aparecem através de inúmeros cortes, que se repetem dando um ritmo circular para a cena. Em conjunto, esses elementos parecem ensaiar uma espécie de ritual, que produz uma multiplicidade de sentidos no ato de masturbar-se.

FIGURA 13 – Montagem com cortes e repetições



Fonte: *Onira Vira Rio*, 2012

Para salientar outros parâmetros visuais possíveis de serem realizados numa performance de masturbação na pós-pornografia, analisa-se o vídeo *Prelúdio de la carne viva*. Desta vez, há uma indiscernibilidade entre o masculino e o feminino. Nesse vídeo, aparece um ou mais corpos desejantes que se masturbam. Todo o ato de tocar-se é envolto em efeitos

visuais que mostram e escondem os fragmentos do corpo que a câmera captura em diversos planos. O alto contraste produz efeitos com sombras e a luz estourada. Usa-se do recurso da câmera lenta, de repetições de quadros e cortes.

FIGURA 14 – Masturbação em cenas com efeitos de contraste



Fonte: *Preludio de la carne viva*, 2011

Existe aqui uma masturbação que é também uma performatividade de gênero. Judith Butler (2015) ensina que o gênero é algo marcado por tecnologias biopolíticas, como atos, gestos, desejos, que, ao serem repetidos, produzem o efeito de uma performatividade. Segundo Butler, “essa repetição é a um só tempo a reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente: e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação.” (BUTLER, 2015, p. 242).

Nesse vídeo, não há aspectos de gênero distinguíveis: em algumas imagens aparecem seios sendo tocados, em outras um pênis; o número de pessoas envolvidas na cena não fica claro; o rosto nunca é iluminado; os enquadramentos, junto do jogo de luz e sombra, capturam movimentos e aspectos corporais masculinos e femininos, que estão acompanhados de elementos como uma sandália, unhas pintadas, adereço na cabeça. As tecnologias biopolíticas se mesclam e aparecem de forma sutil. A masturbação é realizada no pênis, mas não de forma centrada, e, além disso, não há clímax no vídeo.

FIGURA 15 – Agenciamentos com o gênero



Fonte: *Preludio de la carne viva*, 2011

Pode-se notar que nos três vídeos apresentados neste subcapítulo há a presença da masturbação, mas de modo diferente do que é tradicionalmente produzido na indústria

pornográfica tradicional. Dentro de cada contexto dos vídeos há conexões, intensidades, níveis que elaboram em si mesmos agenciamentos, que, por sua vez, promovem a produção do desejo. Pode ser a masturbação dispersa no espaço da cidade, sem clímax, sem pontos culminantes, alternando máxima e mínima visibilidade, como em *Amor com a cidade*. Também pode aparecer como um gozo não genital produzido como fluxos de líquidos que escorrem pela tela durante o ato masturbatório. Ou, ainda, como uma performatividade de gênero, com a masturbação, neste caso, aparecendo como um ato central que evidencia a performatividade.

Nas estratégias audiovisuais masturbatórias utilizadas no pós-pornô, o desejo se sobrepõe ao prazer. Mesmo no caso em que o gozo se faz presente, ele é apresentado de tal forma que o desejo continua fazendo parte do processo. Além disso, a masturbação como autopornografia não tem limite, não estanca o desejo, e, desse modo, ela pode ser a investigação sobre modos diferentes e audiovisuais de gozar, pode ser a evidência de uma performatividade de gênero. A autopornografia é produção de si e mostra como o desejo é uma parte necessária desse processo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia de investigar a pós-pornografia delinea-se, inicialmente, a partir de uma certa vontade de saber, aquela mesma referida por Michel Foucault (1999) em *História da sexualidade* para falar dos discursos científicos e midiáticos que fabricam um regime de verdade sobre diversas coisas do mundo, inclusive sobre a sexualidade. Uma curiosidade regida pelos hábitos das sociedades ocidentais modernas e que, ao entrar em contato com a ideia de pós-pornô, imediatamente se transforma em um objeto de pesquisa.

Mas essa vontade de saber logo se torna outra coisa, talvez uma vontade de potência, essa concepção de Nietzsche (1992) que fala de uma força vital de criação, a qual, se não plenamente manifestada pela autora deste trabalho, transpassa completamente os realizadores(as) do pós-pornô. Este foi um percurso impulsionado por essa forma de ação. O interesse, aqui, não é construir uma verdade sobre a sexualidade, mas enxergar a potência em uma de suas formas de expressão. Desta forma, retoma-se a problemática deste trabalho: investigar como a pós-pornografia, através do uso do audiovisual, descentraliza o corpo desejante.

Considera-se que os objetivos foram realizados, que a pesquisa mostra os deslocamentos produzidos pela pós-pornografia com relação à centralização e hierarquização do corpo, ainda que, evidentemente, outros estudos possam ser feitos nesse sentido. O que foi obtido neste trabalho foram modos possíveis, agenciamentos específicos que revelam uma forma diferente de compreender o corpo, a sua multiplicidade e a sua politicidade, mas que, todavia, não correspondem a todos os modos com que a pós-pornografia agencia e descentraliza o corpo hierarquizado.

Observou-se que nos corpos presentes nos vídeos pós-pornô em geral não há papeis, mas performances de gênero. O que aparecem são corpos desejantes. Sendo assim, por vezes, esses corpos são dotados de singularidades pertencentes ao universo feminino compostas com singularidades do masculino. Pode-se observar, por exemplo, sobreposições de singularidades de gênero, como no vídeo *Campos de Castilla*, na performance de Cazadorx e Labradorx. Além disso, nos vídeos que utilizam muitos planos fechados (como os vídeos de Lucía Engaña) ou jogo de luzes (como em *Prelúdio de la carne viva*) não há elementos suficientes que indiquem a definição de um gênero. Dessa forma, o que há no pós-pornô é uma profusão de multiplicidades corporais de performatividades de gênero que ampliam os limites do corpo.

O uso do primeiro plano em uma cavidade corporal mostra a potência que está presente na utilização dessa estratégia cinematográfica pelo pós-pornô. Com o vídeo *Fisting*,

pode-se observar uma desconfiguração do local habitual do prazer centralizado na genitália, havendo, dessa maneira, uma rejeição da centralidade e da hierarquização do desejo do corpo.

Uma outra possibilidade de subjetivação está presente no eixo de análise que investiga questões relacionada ao sujeito do olhar. Quem observa *XQ: mutaciones a través del género* e *Onira Vira Rio* se depara com diversas plataformas midiáticas inseridas em um só vídeo. A identificação com o sujeito do olhar, que outrora provocara, por exemplo, a objetificação do corpo da mulher, agora perde o foco central e passa a funcionar através da multiplicidade do olhar. Um olhar não assujeitado. Além disso, os diversos pontos de vista midiáticos dos vídeos também multiplicam o próprio corpo, mostrando suas facetas reais e virtuais em um só tempo.

A problemática do dildo, que foi explorada na terceira análise, é um processo de deslocamento levado ao limite, o que se pode observar, por exemplo, em *Amor com a cidade*. Os objetos de desejo passam a fazer parte das práticas sexuais através da “função-dildo”, e, a partir disso, há um descolamento do desejo do próprio corpo. Aqui expressa-se uma questão pensada por Deleuze (2016b): a ideia de agenciamento do desejo; em que o desejo não ocorre de forma “espontânea” ou “natural”, ele surge a partir de conexões rizomáticas, de agenciamentos.

A masturbação coloca-se, aqui, de tal modo que aparece de forma singular em cada vídeo. Ela está atrelada por agenciamentos que não a levam a ser uma masturbação só pelo prazer, como forma imediata de saciar uma pulsão que corta o desejo. Pelo contrário, é mantida uma potência do desejo. E, dessa forma, cada elemento no vídeo colabora para um processo de singularização (GUATTARI; ROLNIK, 2011).

Dentro do que foi trabalhado é possível pensar em futuras pesquisas derivadas a partir das análises aqui realizadas. No que diz respeito às estratégias utilizadas pelo pós-pornô, podem ser observadas problemáticas semióticas possíveis que ainda não foram abordadas, como a questão da metáfora e da metonímia. Especialmente com relação ao uso do primeiro plano, pode ser ampliada a sua relação com afetos e com questão de gênero no audiovisual, partindo da ideia de como imagem-afecção pode desterritorializar o que está organizado no corpo, e assim chegar na concepção de “corpo sem órgãos”.

Também é importante acrescentar que este trabalho é uma forma de contribuição para a área da comunicação, principalmente no que diz respeito à ampliação dos estudos de estratégias audiovisuais que são potentes para tratar das questões que abrangem o gênero e a sexualidade.

A partir desta pesquisa, pode-se verificar que a pós-pornografia contribui para que o corpo seja visto em uma perspectiva multiplicada. As práticas audiovisuais pós-pornográficas que foram analisadas criam uma possibilidade de expansão do corpo desejante. Dessa forma, o corpo descrito aqui é uma potência, um território que pode ter os seus sentidos ressignificados a todo momento. Ou seja, o corpo como uma forma de atuação micropolítica.

Este processo foi um encontro com a expressão da multiplicidade, com as desterritorializações e com as linhas de fuga do corpo. Foi um encontro com uma rede de produção artística audiovisual *queer* feminista, que através de um devir experimental, mostrou outras possibilidades de existência. Este trabalho é, então, um convite a uma outra forma de olhar e de sentir. É a forma de expressão de uma política de um corpo múltiplo, um corpo multiplicado, um corpo multidão.

REFERÊNCIAS

BALTAR, Mariana. Femininas pornificações. In. BRAGANÇA, M.; TEDESCO, M. (org). **Corpos em Projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

_____. Atrações e prazeres visuais em um pornô feminino. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, Brasil, v. 42, n. 43, p. 129-145, aug. 2015. ISSN 2316-7114. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/89868>>. Acesso em: 17 nov. 2016. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2015.89868>.

BERGALA, Alain. A dupla identificação com o cinema. In: AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995. p. 257-283.

BORGES, Livia Santolin. Fuses: erotismo no curta-metragem de Carolee Schneemann. **Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES**, [S.l.], v. 4, n. 7, p. 98-111, dez. 2014. ISSN 2358-3169. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/8630>>. Acesso em: 16 nov. 2016.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e Subversão da Identidade**. 8ª ed. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento** (Cinema 1). São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **A imagem-tempo** (Cinema 2). São Paulo: Brasiliense, 2013.

_____. Desejo e prazer [1ª publicação 1977]. IN: **Dois regimes de loucos: textos e entrevistas**. Edição preparada por David Lapoujade. São Paulo: Editora 34, 2016a. Pp. 127 – 138.

_____. **Dois regimes de loucos: textos e entrevistas**. Edição preparada por David Lapoujade. São Paulo: Editora 34, 2016b.

DUARTE, Larissa Costa. Iconografia e Pós-Pornografia - feminismo, subversão e teoria queer. IN: **I Encontro Internacional de estudos da Imagem**, 2013, Londrina - PR. Anais, 2013.

_____. **Pornotopia: história, desafios e reimaginações das pornografias feministas**. 2014. 135 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

DUGGAN, Lisa; HUNTER, Nan. **Sex wars: essays on sexual dissent and american politics**. New York: Routledge, 2006.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. 13ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FREUD, Sigmund. Um caso de histeria, três ensaios sobre sexualidade e outros trabalhos (1901 – 1905). **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (Vol. VII)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

_____. Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise (1912). **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (Vol. XII)**. Rio de Janeiro, RJ: Imago Editora, 1996b.

GREGORI, Maria Filomena. Relações de violência e erotismo. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 20, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332003000100003&lng=en&nrm=iso> Acesso em: 10 de março de 2016.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 11 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

GUBERN, Roman. **La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas**. Madri: Akal, 1989.

HARAWAY, Donna Haraway. Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (Org.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000.

HUNT, Lynn. **A invenção da pornografia**. São Paulo: Hedra, 1999.

KAC, Eduardo. O movimento de arte pornô: a aventura de uma vanguarda nos anos 80. **ARS (São Paulo)**, Brasil, v. 11, n. 22, p. 31-51, dec. 2013. ISSN 2178-0447. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/80655>>. Acesso em: 16 nov. 2016. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2013.80655>.

KASPER, Kátia. SILVA, Cíntia. Diferença como abertura de mundos possíveis: aprendizagem e alteridade. **Educação e Filosofia**, v. 28, p. 711-728, 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/view/22815>>. Acesso em 1 outubro 2016.

LACAN, Jacques. **Escritos 1**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. (Texto original publicado em 1966)

LECHEDEVIRGEN TRIMEGISTO. **Leche de Virgen Trimegisto**. Entrevista concedida a Óscar David López, publicada no site Vice México em 28/06/2014. Disponível em <http://www.vice.com/es_mx/read/leche-de-virgen-trimegisto>. Acesso em 20 de abril de 2016.

LOBO, Taís. **Intuições corpóreas acerca de uma “auto-pornografia”**. 2013. Disponível em: http://nuvem.tk/wiki/index.php/Tais_Lobo. Acessado em: 07/08/2016

_____, Taís. **Antropofagia Icamiaba - contra-sexualidade e contra-cinema: a auto-pornografia como ferramenta de subversão política**. 2014. 115 f. Monografia (Graduação em

Cinema e Audiovisual) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Departamento de Cinema e Audiovisual, Universidade Federal Fluminense. Niterói.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria Queer: Uma política pós-identitária para a educação. IN: **Revista Estudos Feministas**, vol. 9, núm. 2, segundo semestre, 2001, pp. 541-553.

LUST, Erika. **Porno para mujeres: una guía femenina para entender y aprender a disfrutar del cine x**. Barcelona: Melusina, 2008.

MACKINNON, Catherine A. **Towards a feminist theory of the state**. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437 – 453.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal: prelúdio para uma filosofia do futuro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OLIVEIRA, Thiago Ranniery Moreira. Hardcore para um sonho: poética e política das performances pós-pornôs. **Repertório: teatro & dança**, v. 20, p. 235-252, 2013.

PRECIADO, Beatriz. **Testo Yonqui**. Madrid: Espasa, 2008.

_____. Multidões *queer*: notas para uma política dos “anormais”. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11, jan. 2011. ISSN 0104-026X. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2011000100002/18390>>. Acesso em: 16 nov. 2016.

_____. **Manifesto Contrassexual**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, Paul B.; **Catalogne Trans**. 2015. Disponível em: <http://www.liberation.fr/chroniques/2015/01/16/catalogne-trans_1182248> Acesso em 16 de novembro de 2016.

REIS, Ana Regina Gomes. **Do Segundo Sexo à Segunda Onda: Discursos Feministas sobre a Maternidade**. Dissertação – (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal da Bahia, UFBA, 2008.

RUBIN, Gayle. Misguided, Dangerous and Wrong: An Analysis os Anti-Pornography Politics. ASSISTER & CAROL (Eds.), **Bad Girls and Dirty Pictures: The Challenge to Reclaim Feminism** (pp. 18-40). London: Pluto Press, 1993.

RUBIN, Gayle; BUTLER, Judith. Tráfico sexual: entrevista. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 21, p. 157 – 209, 2003. Disponível em: <<http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644617>>. Acesso em: 2 abr. 2016.

SANTANA, Camilla Martins. **Da pornografia à pornoteoria**: desafios e reimaginações feministas. 2016. 134 f. ; Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília.

SARMET, Érica. Pós-pornô, dissidência sexual e a *situación cuir latino-americana*: pontos de partida para o debate. IN: **Revista Periódicus** (UFBA), Bahia, v. 1, n.1, 2014. Disponível em <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/10175>> Acesso em 17 de outubro de 2015.

_____. **“Sin porno no hay posporno”**: Corpo, Excesso e Ambivalência na América latina. 2015. 135 f. ; Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

SILVA, Alexandre Rocha da; LUCAS, Cássio. A atenção flutuante, a dispersão e as séries como estratégias metodológicas para estudos desconstrucionistas do audiovisual. IN: **XII Congreso da Asociación Latinoamericana de Investigadores en Comunicación**. 2014, Lima – Peru, Anais, 2014.

TAORMINO, Tristan. **What is feminist porn?** 2011. Disponível em: <http://puckerup.com/feminist-porn/feminist-porn-resources/what-is-fp/> Acesso em 15 de abril de 2016

TEP, Karmen. **Descrição do vídeo Campos de Castilla**. 2016. Acesso em: 18/04/2016. Disponível em <https://vimeo.com/19390413>

TERRA, Fernanda (org.). **Mestres da Gravura**: Coleção Fundação Biblioteca Nacional. Artpadilla: Rio de Janeiro, 2013.

TORRES; Diana. **Diana J. Torres**. Entrevista concedida ao site Xplastic em 05/10/2013. Disponível em: <<https://xplastic.com.br/diana-j-torres/>> Acesso em 20 de abril de 2016.

TORRES, Helen. Prólogo. In: TORRES, Diana J. **Pornoterrorismo**. Tafalla: Txalaparta, 2011. p. 9 – 14.

TOURNIER, Michel. **Sexta-feira ou os limbos do pacífico**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A Inconstância da Alma Selvagem**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

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

ZORNIG, Silvia Maria Abu-Jamra. As teorias sexuais infantis na atualidade: algumas reflexões. In: **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 13, n. 1, p. 73-77, jan./mar. 2008

ANEXO A – FICHA TÉCNICA DOS VÍDEOS ANALISADOS

1. Fisting (2012, 3min 29s, Espanha, Alemanha)

Realização: Post-Op e Ben Berlin

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=77&v=c9JOQT4fXcw

2. Licenciado Verdad (2015, 2min 5s, México)

Realização: Lucía Egaña

Disponível em: <https://vimeo.com/129223230>

3. Agenciando zonas corporales desautorizadas (2014, 3min 11s, Espanha)

Realização: Lucía Egaña

Disponível em: <https://vimeo.com/114990717>

4. Zonas corporales desautorizadas (2013, 2min 14s, Espanha)

Disponível em: <https://vimeo.com/66479855>

Realização: Lucía Egaña

5. XQ: mutaciones através del género (2009, 2min 57s, Espanha)

Realização: Quimera Rosa

Disponível em: <https://vimeo.com/19390413>

6. Onira Vira Rio - Liberta Morón (2012, 7min 21s, Brasil)

Realização: Taís Lobo (Antropofagia Icamíaba)

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R1qxjv2Pa68>

7. Amor com a cidade (2012, 10min 52s, Brasil).

Realização: Pornô Clown

Disponível em (*trailer*): <https://vimeo.com/43306343>

8. Campos de Castilla (2016, 5min 5s, Espanha)

Realização: Elena Urko (Quimera Rosa) e Karmen Tep

Disponível em: <https://vimeo.com/158341165>

9. Prelúdio de la carne viva (2011, 3min 5s, Espanha, Argentina)

Realização: Yla Ronson

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VSom2cVVjZs>

ANEXO B - DVD COM OS VÍDEOS ANALISADOS