

CORPOS ENCENAM, OLHARES EM CENA: PORNOGRAFIA, PÓS-PORNOGRAFIA E A REALIZAÇÃO DE UM EXPERIMENTO FÍLMICO

Camila Macedo Ferreira Mikos¹

RESUMO: Este trabalho apresenta fragmentos da pesquisa que acompanhou a realização do curta-metragem *experimento filmico* (2014), uma investigação audiovisual e autobiográfica sobre o processo de generificação dos corpos. Em diálogo com os estudos de gênero e sexualidade de aporte teórico pós-estruturalista (FOUCAULT, 1999; BUTLER, 2003, 2013) e com pesquisas ligadas à pornografia audiovisual (ABREU, 1996; WILLIAMS, 1989), o artigo apresenta algumas considerações a respeito do olhar pornográfico hegemônico e sua implicação com a norma heterossexual. Em um segundo momento, o texto apresenta a emergência da pós-pornografia e a busca por forjar, mediante o entendimento da pornografia como uma tecnologia de produção de gênero e sexualidade, um outro olhar para os corpos, tensionando os limites da heteronorma. Em sua terceira e última parte, o texto apresenta reflexões pertinentes ao *experimento filmico*, traçando relações entre o corpo em cena no curta-metragem e a teoria da *performatividade de gênero*, como formulada pela filósofa Judith Butler.

PALAVRAS-CHAVE: Gênero. Pornografia. Pós-pornografia. Cinema.

BODIES PERFORM, EYES ON THE SCENE: PORNOGRAPHY, POST-PORNOGRAPHY AND THE ACTING OF A FILM EXPERIMENT

13

ABSTRACT: This work presents fragments of the research that accompanied the realization of the short film *experimento filmico* (2014), an audiovisual and autobiographical investigation on the process of genderification of the bodies. In dialogue with gender studies with post-structuralist theoretical perspective (Foucault, 1999; Butler, 2003, 2013) and with researches related to audiovisual pornography (Abreu, 1996; Williams, 1989), the article presents some considerations about the hegemonic pornographic look and its implication with the heterosexual norm. In a second moment, the text presents the emergence of post-pornography and the search for building another look at the bodies, consequently stressing heteronormativity. In the last part, the text presents reflections about the *experimento filmico*, tracing relations between the body that appears in the short film and Butler's theory of gender performativity.

KEYWORDS: Gender. Pornography. Post-pornography. Cinema.

¹ Mestra em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), bacharela em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná – Campus Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná (UNESPAR/FAP). docema.lamica@gmail.com

OLHARES PORNOGRÁFICOS: PRAZERES GENERIFICADOS?²

“Que outra máquina política conhece que tenha o mesmo poder de produzir prazer?”³, responde o filósofo Paul B. Preciado⁴ ao questionamento feito pela revista espanhola *Parole de Queer*⁵ sobre a importância política da pornografia.

A pornografia é uma potente tecnologia de produção de gênero e sexualidade. Para dizê-lo rapidamente: a pornografia dominante é à heterossexualidade o que a publicidade é à cultura de consumo de massas: uma linguagem que cria e normaliza modelos de masculinidade e de feminilidade, gerando cenários utópicos escritos para satisfazer o olho masculino heterossexual (PRECIADO, 2010, p. 14, tradução minha)⁶.

Como nos mostra Michel Foucault no primeiro volume de *História da Sexualidade* (1999), nomeado *A vontade de saber*, a sociedade ocidental moderna estruturou seu conhecimento sobre o sexo a partir de uma *scientia sexualis*, fazendo uso do aparato científico para extrair confissões sobre *a verdade* do sexo. Valorizando-o como o *segredo* (FOUCAULT, 1999), diferente de condenar o sexo à rarefação enunciativa, tais “confissões sexuais” atuaram na produção e no controle das sexualidades, configurando o que Foucault descreve como *dispositivo de sexualidade*.

As tecnologias capazes de atuar no registro de imagens da realidade, tais quais as câmeras fotográficas e cinematográficas, emergiram no contexto da Modernidade respondendo e potencializando tal *vontade de saber*. Mesmo a pré-história do cinema

2 O presente artigo revisita os caminhos investigativos trilhados na feitura do memorial artístico-reflexivo que compôs meu trabalho de conclusão de curso, intitulado *Pós-pornografia e a Produção Discursiva das Sexualidades Dissidentes: um estudo sobre a heteronormatividade nas representações de gênero* (2014), orientado pela Profa. Dra. Juslaine de Fátima Abreu Nogueira e apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná/Universidade Estadual do Paraná.

3 “¿Qué otra máquina política conoces que tenga el mismo poder de producir placer?” (PRECIADO, 2010, p.14).

4 À época, utilizando o nome Beatriz Preciado.

5 Versão digital disponível em: https://www.scribd.com/fullscreen/80232942?access_key=key-316k81whbmxollpnsyk Acesso em: 12/10/2017.

6 “La pornografía es una potente tecnología de producción de género y de sexualidad. Para decirlo rápidamente: la pornografía dominante es a la heterossexualidad lo que la publicidad a la cultura del consumo de masas: un lenguaje que crea y normaliza modelos de masculinidad y feminidad, generando escenarios utópicos para satisfacer al ojo masculino heterosexual” (PRECIADO, 2010, p. 14).

pornográfico, como resgata Linda Williams em *Hardcore: power, pleasure, and the "frenzy of the visible"* (1989), estaria intimamente relacionada à ambição científica de investigar a anatomia dos corpos em movimento.

Comumente entendida como precursora da cinematografia, a série *Animal Locomotion* (1887), de Eadweard Muybridge - inventor do dispositivo para projetar retratos em movimento que precedeu as técnicas cinematográficas -, tinha como intenção possibilitar a observação de detalhes e minúcias da materialidade dos corpos ao se moverem. No entanto, como defende Williams, ao explicitar diante das câmeras a fetichização dos corpos femininos em movimento, sempre os convidando a uma *mise-en-scène* mais elaborada e performática que na representação dos movimentos dos corpos masculinos, a série pode ser considerada uma pioneira também do gênero pornográfico.

Sobre a série, Linda Williams completa:

Se o cinema prototípico de Muybridge se tornou depressa, para os corpos femininos ali representados, uma espécie de show pornográfico que minou suas pretensões acadêmicas mais sérias, não foi porque homens são naturalmente voyeurs e fetichistas, nem que esses prazeres perversos tenham prevalecido sobre a ciência. Pelo contrário, ciência e perversão interpenetram a construção do discurso cinematográfico – e, em partes, isto se dá devido à formação social dessas plateias iniciais, compostas por homens esportistas-cientistas, nas quais não havia nenhuma mulher em posição de dizer: “esta não é a verdade sobre os meus movimentos, essa é uma modelo encenando as fantasias do artista”, ou “mostre-me um homem tocando a si mesmo, eu quero saber mais sobre ele e seu mundo” [...] (1989, p. 45, tradução minha)⁷.

Após os experimentos de Muybridge, traçando um breve percurso da pornografia audiovisual, já na primeira década dos anos 1900 são produzidos e exibidos os *stag films* – também chamados *dirty movies* ou *blue movies*. Renegando os avanços técnicos da época, os *stags* não revelavam especial preocupação com a estrutura do desenvolvimento da narrativa fílmica.

⁷ “If Muybridge’s prototypical cinema became rather quickly, for the female bodies represented in it, a kind of pornographic girlie show that belied its more serious scientific pretensions, it is not because men are naturally voyeurs and fetishists and that these perverse pleasures overwhelmed science. Rather, science and perversion interpenetrated in the construction of cinematic discourse - and they could do so partly because within the social formation there were no women among the early audience of sportsmen-scientists in a position to say, “That’s not the truth of my movement, that’s an artist’s model acting out his fantasy,” or “Show me a man touching himself, I want to know more about him and his world.” [...]” (WILLIAMS, 1989, p.45).

Se nas sequências que preparam ou levam ao ato sexual observa-se uma certa linearidade de causa e efeito – lógica preliminar a uma coerência narrativa –, as sequências explícitas propriamente ditas (*show genital*) são marcadas por um alto grau de descontinuidade temporal, produzido por bruscas mudanças de enquadramento, de iluminação e cortes desconexos, oferecendo uma representação confusa do ato sexual (ABREU, 1996, p. 46).

Esses filmes eram comumente exibidos em bordéis e casas de prostituição com o objetivo econômico de levar o público – que era exclusivamente masculino – à excitação e, conseqüentemente, à vontade de desfrutar dos serviços oferecidos pelas mulheres que lá trabalhavam. Linda Williams (1989, p.74) utiliza, para ilustrar tal contexto, o final de um *stag* francês produzido na década de 1920. Na última cena de *Le Télégraphiste*, o personagem do filme lê uma carta-convite à audiência: “Depois de assistir a este filme, procure uma bela garota e cuide bem dela”.

Explica-se assim, possivelmente, a despreocupação com o estabelecimento de uma linha formal e narrativa capaz de fazer com que o espectador transite entre o espaço diegético e o não diegético do filme. Não era interessante para os espaços exibidores que o público conseguisse estabelecer uma identificação com o personagem e uma projeção na ação fílmica, pois as exibições terminariam “satisfazendo” a plateia.

Desse modo, além da natureza diegética específica dos *stags*, um dos motivos da não-identificação do espectador com os “personagens” são as pressões para que ele se identifique com a plateia (outros homens), com a qual partilha o conhecimento das “maravilhas ocultas” do corpo feminino (e do próprio corpo masculino) em excitação. Uma situação que pode ser definida mais como de construção de uma auto-identificação com o gênero masculino (ABREU, 1996, p. 49).

Para Williams (1989, p.80), esse processo de auto identificação masculina mediado pelo corpo feminino também gera o prazer de expressar em grupo o desejo heterossexual, reafirmando dentro e fora da tela uma política de prazer masculina heterocêntrica. A dinâmica aqui estabelecida entre sexo, gênero e desejo pode ser lida como indicada por Judith Butler:

Em tal contexto pré-feminista, o gênero, ingenuamente (ao invés de criticamente) confundido com o sexo, serve como princípio unificador do eu corporificado e mantém essa unidade por sobre e contra um “sexo oposto”, cuja estrutura mantém, presumivelmente, uma coerência interna paralela mas oposta entre sexo, gênero e desejo (2003, p. 44).

Paralelamente à contínua produção clandestina de *stag films*, as décadas de 1930 e 1940 são marcadas pela cautela. Nos Estados Unidos, estabelece-se uma primeira regulamentação sobre censura cinematográfica, o *Código Hays*, e as produções, no máximo, passam a conter nudez velada. Ainda assim, havia a exibição legalizada dos ditos filmes *exploitation*, que abordavam temáticas apelativas – como prostituição, doenças venéreas e gravidez indesejada – por um viés didático-científico, mas menos conservador do que as demais produções comerciais da época.

Durante os anos 1950, além dos *exploitation*, começam a ser realizados filmes mais liberais, chamados de *nudies* justamente por conterem nudez, desde que não frontal. Esses filmes visavam mais a promoção do naturalismo do que do erotismo. É só em 1959 que os *nudies* dão lugar a um olhar menos ingênuo e mais lascivo, com o filme *The Immoral Mr. Teas*, do diretor Russ Meyer, fazendo com que os *nudie-cuties* - ou seja, filmes com nudez maliciosa, mas sem sexo – popularizassem-se pelos anos 1960.

A trama de *Mr. Teas* trazia um homem heterossexual que “[...] desenvolve a capacidade – partilhada pela plateia – de enxergar as mulheres nuas” (ABREU, 1996, p. 59), praticamente uma alegoria dos filmes que vinham sendo, na mesma época, produzidos ilegalmente: os *beavers* ou *girlie movies*, que mostravam garotas nuas em performances de *strip-tease* ou encenando ações sexuais, e que começavam a ganhar espaço em salas de cinema menos ortodoxas, por assim dizer, tensionando os limites jurídicos das exibições de cenas de sexo explícito.

A maior parte das pesquisas apontam o filme *Garganta Profunda* (1972) como o primeiro longa-metragem colorido e sonoro a incluir em seu enredo uma variedade não velada de números sexuais e, apesar de acompanhado por batalhas judiciais, ser lançado em exibições legalizadas. Só nos Estados Unidos, estima-se que o filme possa ter arrecadado cerca de 20 milhões de dólares – embora os números sejam incertos. Assim, surge a indústria do cinema pornográfico. Sobre *Garganta Profunda*, *O Diabo Na Carne De Miss Jones* (1972) e *Atrás Da Porta Verde* (1972), a “santíssima trindade do pornô”, Abreu afirma:

[...] abriram as portas para o ingresso dos filmes pornográficos no circuito de exibição comercial de qualquer parte do mundo, em salas (posteriormente) identificadas como “especiais”. A partir de então, sua produção multiplicou-se em progressão

geométrica. Instituído uma estrutura narrativa peculiar, com seus próprios códigos de representação, o *hard core* afirma-se como mais um gênero cinematográfico (1996, p. 67).

O entendimento do *hard core* como um gênero cinematográfico – também chamado *pornô clássico*, *mainstream*, *dominante* ou *de massa* – pressupõe a assimilação de uma sistemática utilização da linguagem audiovisual. Stephen Ziplow, um produtor de filmes pornô, escreveu em 1977 o *The Film Maker's Guide To Pornography*, no qual listou alguns dos elementos iconográficos essenciais ao pornô clássico, além de uma espécie de tipologia de atos sexuais e a melhor maneira de filmá-los. Sua sugestão era de que as performances sexuais ocupassem 60% do tempo do filme, ficando os 40% restantes ocupados por uma narrativa capaz de ligar os números de sexo explícito (ABREU, 1996, p.102).

Através da leitura que Nuno Cesar Abreu faz do guia, é possível assinalar normas sexuais e de gênero pressupostas pelas sugestões do produtor: “[...] ainda que Ziplow não especifique o sexo de quem se masturba, fica claro pela sua descrição que o ato será executado por uma mulher [...]” (1996, p.97), ou ainda, ao falar do sexo anal, “[...] como na masturbação, o autor sugere que a pessoa a ser penetrada é uma mulher [...]” (1996, p.98). Ao não ser nem sequer necessário explicitar quais corpos fazem o quê, assumindo serem essas informações implícitas, Ziplow deixa também subentendida a fixidez dos papéis sexuais e de gênero que figuram na pornografia hegemônica. Ziplow tenta justificar alguns destes padrões através das facilidades e dificuldades técnicas de registro:

Ziplow nota que a filmagem do cunnilingus apresenta dificuldades técnicas de visibilidade, uma vez que a cabeça do homem obscurece a ação. Já as *blow jobs* (felações) não apresentam tal dificuldade, com a vantagem adicional de facilitar o *money shot*: “sempre fazem sucesso com o público pornô” (ABREU, 1996, p. 97).

No entanto, considerando as possibilidades visuais de quadros que o pênis oferece - “[...] que revela ele mesmo a verdade do sexo e do prazer do sujeito através da ereção e da ejaculação” (DUARTE, 2013, p. 1696) – é preciso esboçar uma razão pela qual a automasturbação feminina é tão mais comum. Larissa Costa Duarte arrisca:

Confrontar a audiência heterossexual masculina com a possibilidade de excitação diante do falo poderia constranger os espectadores. Assim, o pênis, ao contrário da vagina, só pode ser visualmente destacado em um contexto de interação (2013, p. 1696).

Na esteira dessa possível explicação, também a marcante diferença dada no trato da homossexualidade masculina e da feminina entra em questão. Enquanto o sexo entre duas mulheres é incentivado e até apontado como uma boa forma de se comunicar com a audiência heterossexual (ao que nos caberia indagar “com qual audiência heterossexual?”), Ziplow adverte, ao falar sobre o *ménage à trois*, não ser conveniente que dois homens se envolvam.

Mas, ainda que assinaladas diferentes práticas e possibilidades sexuais – com maior ou menor potência de conexão com o público –, o produtor destaca um plano específico como elemento indispensável à pornografia audiovisual: o *money shot*. Se o *hard core* “[...] apresenta sexo como problema e, através da prática sexual, busca a solução” (ABREU, 1996, p.110),

[...] a penetração não constitui o principal número de um filme pornográfico – embora se faça imprescindível, não é este ícone que “resolve” a narrativa de um filme pornô. O principal “evento”, a cena imperativa à narrativa do gênero, não é senão o *money shot* (também chamado “*come shot*”). Todos os “números” que se desenrolaram ao longo da narrativa não foram senão etapas que conduziram os protagonistas à resolução de seu conflito: o momento do orgasmo (DUARTE, 2013, p. 1700).

Nuno Cesar Abreu não descreve o *money shot* como o momento genérico do orgasmo, mas sim como “[...] a ejaculação masculina fora do orifício vaginal feita para a câmera” (1996, p. 96) – ou, em seu desdobramento, para o olhar do público. Sobre a “essência” do olhar pornográfico, Abreu afirma:

É possível inferir que no filme pornô narrativo de longa-metragem ocorre o mesmo que em seu ancestral *stag*, mas de forma um pouco mais definida: o espectador não se dilui totalmente no espaço diegético, mas fica nas bordas da tela, sendo supervisionado por si mesmo, “olhando seu olhar”, como se vendo no ato de voyeurismo. Esse supra-olhar parece se constituir em fator essencial à fruição do audiovisual pornográfico: o sujeito quer observar (olhar *voyeur*) e um (seu) outro quer ver este olhar e surpreendê-lo neste ato. Esta possibilidade precisa estar presente na relação espectador/produto (1996, p. 122).

O que Abreu parece assinalar, nesta passagem, é que a pornografia não só é produzida por um modo de depositar olhares sobre os corpos – olhares que, como exemplificado pelas fotografias sequenciais de Muybridge, são tanto forjados pela vontade científica de acesso à *verdade*, quanto pela objetificação dos corpos que são observados em detrimento do prazer dos corpos que observam -, como também (re)produz tais olhares de modo espiralar, em supra-olhares. Sendo o *money shot* a imagem emblemática do prazer intra-tela, a coincidência entre o gozo do personagem e o gozo do(a) espectador(a) (simultaneamente assistindo ao prazer de um outro corpo e ao seu próprio prazer em assistir àquele corpo gozar) seria o perfeito enlace pornográfico.

Seria simplista assumir que, dado o protagonismo peniano no *money shot*, uma espectadora mulher não poderia ter seu olhar projetado nos prazeres acima descritos. Assim como seria reducionista não levar em conta a espécie de objetificação do próprio corpo, seja ele masculino ou feminino, que o faz o(a) espectador(a) ao ocupar simultaneamente os lugares de sujeito e objeto nesta dinâmica do olhar que tanto olha como se vê olhando.

Entretanto, tendo em vista a história da pornografia audiovisual (tradicionalmente endereçada ao público masculino, como anteriormente exposto) e o trato convencional dado às ações sexuais e ao registro das mesmas (com práticas marcadas pela diferenciação e incomensurabilidade entre os corpos sexuados, como também previamente apontado), parece-me haver um evidente esforço pornô em prol da produção e da regulação dos sexos e dos gêneros. Em outros termos, parece haver na pornografia *mainstream* o exercício de um regime heterossexual que precisa constantemente reforçar os binarismos (homem/mulher, sujeito/objeto, passivo/ativo, dentro/fora). Como descreve Abreu:

O princípio dinâmico motivador da narrativa pornô (no *hard core* heterossexual, evidentemente) deve ser a diferença fundamental entre o masculino e o feminino. A relação/oposição entre os sexos parece animar os conflitos, e como a natureza destes é sempre de ordem sexual, a solução se dá sempre através do sexo [...] (1996, p. 111).

E acrescenta:

Cabe enfatizar que, embora a diferença entre o masculino e o feminino seja o princípio motivador da narrativa pornô, nenhum dos números combinados e adequadamente dispostos pode efetivamente reconciliar os opostos, a despeito de um equilíbrio precário, necessário à finalização da narrativa (1996, p. 112).

Assim também, ao contrário de suplantar a heteronormatividade, a não garantia de que, no âmbito do público dos filmes pornográficos, as diferenciações homem x mulher/ sujeito x objeto se mantenham fixas e estáveis, reinstauram “um equilíbrio precário” necessário à norma heterossexual enquanto mecanismo reiterativo. Isto é, as descontinuidades que tocam o limite dos padrões sexuais e de gênero estabelecidos pelo regime heterossexual são, também, produzidas pelo maquinário normativo a fim de circunscrever a “normalidade”, mas só o são porque, como efeito das repetições reguladoras, há também o surgimento de mobilidades e desvios. E é precisamente neste ponto que, da pornografia hegemônica, emerge uma outra movimentação, uma experiência pós-pornográfica.

PÓS-PORNOGRAFIAS: OLHARES DESVIADOS?

Ao que tudo indica, a primeira vez que o termo “pós-pornografia” foi utilizado designando um novo estatuto da representação visual do sexo foi na obra do fotógrafo erótico Wink Van Kempen. Sua popularização, contudo, deu-se através da apropriação feita por Annie Sprinkle em sua apresentação *Post-Porn Modernist Show* (1989)⁸. O show constituía-se em uma espécie de autobiografia burlesca na qual Annie relatava e explorava sua experiência sexual, contando sobre sua carreira como atriz pornô, como prostituta, como *stripper*, como dominatrix e, por fim, como produtora, roteirista e diretora de seus próprios filmes.

Em uma das performances que compunham a apresentação, *The Public Cervix Announcement*, Annie convidava o público a explorar o interior de sua vagina com um espéculo ginecológico, debochando simultaneamente da iconografia pornô (com seus closes genitais) e dos códigos visuais de investigação médica (com o espéculo ginecológico e gráficos do sistema reprodutor).

A relevância do trabalho de Annie Sprinkle para a pós-pornografia, por fim, não diz respeito apenas ao colocar em movimento as verdades do sexo, mas no deslocamento do objeto da representação pornográfica (o corpo da atriz, o corpo da prostituta) em sujeito do discurso sexual. Abre-se para quem experiencia sexualidades marginalizadas

⁸ É possível ter acesso a um “roteiro ilustrado” do show na página online de Annie Sprinkle: <http://www.anniesprinkle.org> Acesso em: 12/10/2017.

(mulheres, putas, bichas, sapatões, gordas e gordos, deficientes, corpos abjetos⁹ em geral) a possibilidade de reivindicar o direito a ficcionalizar o próprio sexo para além do heterocapitalismo, conduzindo a uma produção audiovisual que não visa necessariamente o consumo e a excitação do público, mas a reflexão política sobre os prazeres e os desejos.

Tal insurgência acontece em meados dos anos 1980, época em que a facilidade de acesso à pornografia promovida pelo vídeo cassete desperta a atenção dos movimentos feministas e gera uma acirrada discussão entre a relação da pornografia com a exploração e a violência sexual contra mulheres.

O feminismo dos anos 80 foi o primeiro movimento político a fazer um diagnóstico lúcido do poder deste aparato iconográfico pornô para produzir e controlar as identidades sexuais, mas quando chegou o momento de tomar uma decisão a respeito da gestão desse poder, viu-se fraturado em duas estratégias divergentes: por um lado, o feminismo abolicionista, liderado por autoras como Catherine MacKinnon e Andrea Dworkin, identificado com a mulher heterossexual branca casta e de classe média, pede ao Estado (paradoxalmente ao mesmo Estado que criticam como patriarcal) que proteja as mulheres da violência da linguagem pornográfica fazendo uso da censura e da repressão para controlar as representações. [...] Frente a esse feminismo abolicionista, aparece a estratégia política do feminismo pró-sexo e pósporno, a princípio organizada por coletivos como COYOTE e PONY, com a participação de trabalhadoras sexuais, lésbicas e atrizes pornô como Annie Sprinkle, Verónica Vera, Scarlot Harlot e Diane Torr. Aqui já não se trata de pedir ajuda ao Estado-papa-censor, mas de apropriar-se das tecnologias de produção da representação sexual e do prazer. O feminismo pósporno reivindica a representação pornográfica como espaço de ação política através do qual as mulheres e as minorias sexuais podem redefinir seus corpos e inventar novas formas de produzir prazer que resistam à normalização da pornografia dominante (PRECIADO, 2010, p.16, tradução minha)¹⁰.

9 “O abjeto designa aqui, precisamente aquelas zonas ‘inóspitas’ e ‘inabitáveis’ da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do ‘inabitável’ é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito” (BUTLER, 2013, p. 155).

10 “El feminismo de los años 80 fue el primer movimiento político que hizo un diagnóstico lúcido del poder de este aparato iconográfico porno para producir y controlar las identidades sexuales, pero cuando llegó el momento de tomar una decisión con respecto a la gestión de esse poder se vio fracturado em dos estrategias divergentes: por una parte, el feminismo abolicionista, liderado por autoras como Catherine MacKinnon y Andrea Dworkin, identificado con la mujer heterosexual blanca casta y de classe media, pide al Estado (paradójicamente al mismo Estado que critica como patriarcal) que proteja a las mujeres de la violencia del lenguaje pornográfico haciendo uso de la censura y de la represión para controlar la representación. [...] Frente a este feminismo abolicionista, aparece la estrategia política del feminismo pro-sexo y posporno, organizada em un principio por colectivos como COYOTE y PONY, con la participación de trabajadoras sexuales, lesbianas y actrices porno como AnnieSprinkle, Veronica Vera, Scarlot Harlot o Diane Torr. Aquí ya no se trata de pedir ayuda al Estado-papa-censor sino de reapropiarse las tecnologías de producción de representación sexual y de placer. El feminismo posporno reivindica la representación pornográfica como um espacio de acción política através del que las mujeres y las minorías sexuales pueden redefinir sus cuerpos e inventar nuevas formas de producir placer que resistan a la normalizacion de la pornografía dominante” (PRECIADO, 2010, p. 16).

Ainda que muitos desses corpos sejam populares nas representações pornográficas tradicionais – geralmente em subcategorias fetichistas do gênero pornô –, a subversão pós-pornográfica parece apostar na torção do olhar sob o qual essas representações ocorrem. Partindo do entendimento de que na pornografia dominante os corpos das mulheres e das minorias sexuais aparecem a serviço da ratificação do que se produz e estabelece enquanto prazer masculino heterossexual, esses mesmos corpos se apropriam da iconografia pornô e subvertem-na, oferecendo-se ao olhar pornográfico ao mesmo tempo em que o remodelam.

Ao ser tomado por sua dimensão de tecnologia capaz de produzir gênero, o audiovisual se torna um campo de disputas. Inspirada pelas investidas pós-porno na construção de outras maneiras de olhar para os corpos, ensaiei desdobrar esta pesquisa em uma experimentação audiovisual¹¹, colocando em cena o meu próprio corpo – ou, mais do que isso, o meu olhar para o meu próprio corpo. Corpo, então, já não entendido apenas como “meu”, mas como um corpo que se vê sendo olhado e que se escuta sendo dito como um corpo de mulher.

EXPERIMENTO FÍLMICO: ENCENANDO UM OLHAR PARA O PRÓPRIO CORPO EM CENA

23

1989, alguns meses antes de meu nascimento. Na tela, manchas acinzentadas se movimentam. Letras aparecem e desaparecem uma a uma. S.e.x.o.f.e.m.i.n.i.n.o., circuladas por uma forma oval que as destaca. Ouve-se a voz da minha mãe: é uma menina?

Consideremos a interpelação médica que, apesar da emergência recente das ecografias, transforma uma criança, de um ser “neutro”, em um “ele” ou em um “ela”: nessa nomeação, a garota torna-se uma garota, ela é trazida para o domínio da linguagem e do parentesco através da interpelação do gênero. Mas esse tornar-se garota da garota não termina ali; pelo contrário, essa interpelação fundante é reiterada por várias autoridades, e ao longo de vários intervalos de tempo, para reforçar ou contestar esse efeito naturalizado. A nomeação é, ao mesmo tempo, o estabelecimento de uma fronteira e também a inculcação de uma norma (BUTLER, 2013, p. 161).

11 O *experimento fílmico*, como fora intitulada a experimentação, pode ser visto via *link*: <https://vimeo.com/112488437> Acesso em: 15/10/2017.

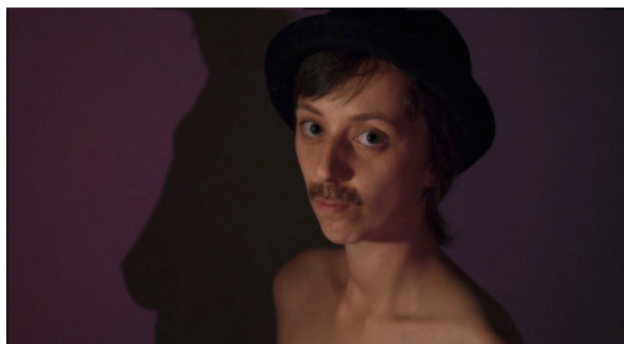
Ao responder à pergunta da minha mãe – e proclamar que, sim, meu-corpo-ainda-não-nascido é uma menina -, a “voz autorizada” do médico dá a largada para um jogo tácito de repetições de normas capazes de materializar o próprio corpo através da materialização do sexo: minha mãe escolhe que me chamarei “Camila”. Os amigos e familiares passam a dar roupas cor-de-rosa. Furam minhas orelhas e me colocam brincos ainda na maternidade. Ganho bonecas, brinquedos que imitam afazeres domésticos, objetos estampados por princesas. Uso vestidos, cabelos channel, laços, sapatinhos de verniz. Incentivam-me a me interessar pela maternidade, pela cozinha, a ser dócil e organizada. Aprendo a falar baixo, a sentar com as pernas cruzadas, a parecer estar sempre limpa e arrumada. Na escola, faço parte das crianças que são levadas à aula de balé, enquanto outro grupo é levado à aula de judô, sem que ninguém nos tivesse perguntado para qual delas queríamos ir e nem duvidado da equação vagina = menina = balé ≠ pênis = menino = judô.

Essas repetições contínuas e constantes de atos, gestos e símbolos – ou seja, a *performatividade de gênero* (BUTLER, 2003) - é que fizeram do meu corpo um corpo viável ao entendimento cultural, colocando o sexo (produzido pelo próprio estabelecimento dos gêneros) como qualidade organizadora e indicativa de a qual lugar eu pertencia no mundo.

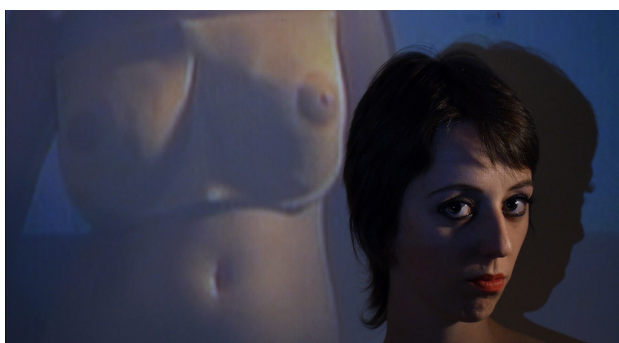
Em outras palavras, o “sexo” é um construto ideal que é forçosamente materializado através do tempo. Ele não é um simples fato ou a condição estática de um corpo, mas um processo pelo qual as normas regulatórias materializam o “sexo” e produzem essa materialização através de uma reiteração forçada destas normas. O fato de que essa reiteração seja necessária é um sinal de que a materialização não é nunca totalmente completa, que os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta (BUTLER, 2013, p. 154).

À medida que a generificação ía (me) tomando (o) corpo a partir das normas de gênero, também, como sublinha Butler, a impossibilidade de conformação plena do meu corpo a essas normas aparecia. A realização do *experimento filmico* acontece partindo dessa inquietação e dando-se da seguinte maneira: uma dimensão de vozes, de palavras, de repetição das regras sobre como uma menina tem que se comportar aparece como um estrato nauseante do filme, onde se reitera constantemente a manutenção do corpo no script. Já no plano da imagem, há um outro estrato, o do corpo que escapa ao script. Um deboche da palavra, um escândalo, uma subversão imagética. Assim, o *experimento*

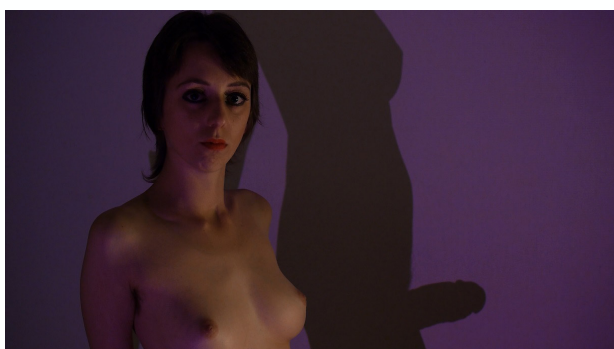
filmico joga com a mesma dobradiça que produz o corpo cisheteronormalizado¹² e o ímpeto pós-pornográfico: a dobradiça na qual está implicada a sujeição e o sequestro também implica a resistência. É preciso que as normas sejam constantemente repetidas porque, a todo momento, os corpos escapam a elas, nunca se conformando plenamente. O corpo que está sempre em aberto, sempre em devir, relaciona-se, por fim, com a própria noção de “experimento”.



Fotograma do *experimento filmico* (EXPERIMENTO..., 2014, 3'50")



Fotograma do *experimento filmico* (EXPERIMENTO..., 2014, 3'10")



Fotograma do *experimento filmico* (EXPERIMENTO..., 2014, 3'40")

12 Entendido como o corpo que mantém relações de coerência e continuidade na cadeia sexo-gênero-desejo e cujas únicas possibilidades são binárias: macho ou fêmea, masculino ou feminino, hetero ou homossexual (a homossexualidade, aqui, como derivação *anormal* deste regime, como produção que circunda a heterossexualidade). O prefixo “cis”, em referência à “cisgeneridade”, diz respeito especificamente ao alinhamento entre sexo e gênero (pênis = macho = masculino, vagina = fêmea = feminino).

O corpo em cena se apresenta assim: trazendo dúvidas sobre o que esconde, sobre qual seria a sua verdade, sobre sua territorialidade, sobre o que desnuda e o que deflagra. O corpo em cena se projeta sobre si mesmo indefinidamente, repete-se tentando conformar-se. As próteses acrescentadas a ele sugerem uma nova geografia corporal, colocam em questão não só o binarismo feminino x masculino mas também o natural x artificial. O corpo em cena se encontra e desencontra com o verbo audível, com a marcha disciplinadora da heteronorma, com a fala da polícia do gênero que insiste em dizer que meninas devem se sentar assim, não assado. O corpo em cena é o corpo em eterno devir.

REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno Cesar. **O Olhar Pornô**: A representação do obsceno no cinema e no vídeo. Campinas: Mercado de Letras, 1996.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Corpos que pesam**: sobre os limites discursivos do sexo. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 151-172.

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.

EXPERIMENTO Fílmico. Direção: Camila Macedo. Curitiba – PR, 2014. 4 min. Disponível em: <https://vimeo.com/112488437> . Acesso em: 25/03/2018.

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

PRECIADO, Beatriz. **Posporno**: excitación disidente. **Revista Parole de Queer**, n.4, p 12-19, jan 2010. Entrevista concedida a Parole de Queer.

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