



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

MIRIAN BORGES DA SILVA

**ENTRE O SABER E O GOZO:  
A PÓS-PORNOGRAFIA NO BRASIL**

---

Londrina

2025

MIRIAN BORGES DA SILVA

**ENTRE O SABER E O GOZO:  
A PÓS-PORNOGRAFIA NO BRASIL**

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Sociologia, pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual de Londrina – UEL.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Carla Delgado de Souza

Londrina

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Silva, Mirian Borges da Silva.

Entre o saber e o gozo: a pós-pornografia no Brasil / Mirian Borges da Silva Silva. - Londrina, 2025.

264 f. : il.

Orientador: Carla Delgado de Souza.

Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2025.

Inclui bibliografia.

1. Corpo - Tese. 2. Linguagens pornográficas alternativas - Tese. 3. Linguagens pós-pornográficas - Tese. 4. Práticas subversivas - Tese. I. Souza, Carla Delgado de. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. III. Título.

CDU 316

MIRIAN BORGES DA SILVA

**ENTRE O SABER E O GOZO:  
A PÓS-PORNOGRAFIA NO BRASIL**

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Sociologia, pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual de Londrina – UEL.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Carla Delgado de Souza

Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Isadora Lins França

Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Carolina de Araujo Antonio

Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 27 de janeiro de 2025.

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à CAPES, pelas bolsas de mestrado concedidas, as quais possibilitaram dedicação exclusiva à produção da presente dissertação.

Foi de grande importância o apoio recebido pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UEL, onde pude aprofundar em minha formação enquanto Cientista Social. Agradeço a minha primeira orientadora de mestrado, a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Raquel Kritsch, quem me acolheu após a aprovação no processo seletivo e me acompanhou por um ano.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Carla Delgado de Souza, dedico meus mais profundos agradecimentos, pelo acolhimento e dedicação a mim e a minha pesquisa, mesmo que no meio de uma trajetória na pós-graduação. Carla me ajudou a resgatar o brilho nos olhos em relação à minha pesquisa e à área na qual meu corpo gostaria de se encontrar. Agradeço ao cuidado, à escuta e à competência em conduzir as orientações e as correções.

Agradeço à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Flávia de Carvalhaes e à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Isadora Lins França, pela composição na banca de qualificação. Os apontamentos, críticas e sugestões foram decisivos para os caminhos que seguiria no desenvolvimento da dissertação.

Sou grata às conexões que fiz no PPGSOC, especialmente à Mark, Urse e Tamara. Uma rede de apoio na universidade, sem dúvidas, tornou a jornada mais leve.

Agradeço ao grupo de estudos pornográficos, à Maju, Júlia e Bê. Vocês foram essenciais para o aprimoramento do meu olhar enquanto pessoa e pesquisadora. Experimentar o meu campo de pesquisa, a partir do meu próprio corpo, foi transformador.

Aos interlocutores e sujeitos do campo pós-pornográfico, os quais fizeram essa pesquisa possível. Agradeço pelo envio do material artístico, pela disponibilidade de troca e pelo diálogo traçado à Bruna, Raíssa, Paulx, Jeffe, Hirosuke, Liv, Juliana, Taís, Thaís, Éri e André.

Aos meus pais Márcia e Carlos, sou muito grata por me concederem todo o suporte material e emocional necessário para ir na direção dos meus sonhos. O cuidado e a dedicação de pensarem em cada instância da minha formação pessoal, escolar, artística e afetiva, tornou esta dissertação possível.

A minha irmã Carla, agradeço pela irmandade e pela amizade. Agradeço por você pedir tanto uma irmãzinha para o pai e a mãe e me encher de amor desde o primeiro respiro fora do

útero. Agradeço por me ensinar que nossa doçura não exclui a nossa força, só a amplifica. Sou imensamente grata por ter aprendido com você que a vida não faz sentido se não sustentarmos nossos desejos. Com você, sonhamos juntas.

Agradeço a minha avó Teresa, quem me ensinou a pisar nesse chão com muito cuidado, mas não, sem menos ternura. A minha avó Jesulina, quem me ensina que um abraço apertado e um feijão bem-feito podem curar um coração angustiado. Ao meu avô Antonio, quem me ensina que a vida pode ser mais leve se a gente aprender a falar onde está doendo. Ao meu avô Gedon, quem me ensinou que os pés no chão ajudam a sonhar sonhos possíveis.

A todos os familiares, primas, primos, tias e tios que contribuíram para a minha formação como pessoa e torcem pelo meu crescimento profissional, desde sempre.

À Samara, quem me ajudou a elaborar tantos impasses e resistências à pós-graduação e à crença de um tempo perdido, que não estaria sendo aproveitado pelo trabalho formal. Cada sessão de análise foi essencial para entender minhas necessidades em torno da utilidade e da produtividade, assim como as suas insustentabilidades.

Agradeço à Milena, João Pedro, Lara, Maju, Júlia, Estela, Samuel, Leandro, Rafael, Giovana, Sabrina e Beatriz. Por cada troca, cada experimentação realizada juntas, cada risada, cada escuta, cada colo recebido, cada conselho dado, cada texto lido e cada sugestão.

À Jessica, agradeço pelo companheirismo, pelo afago e por tudo que ainda podemos sonhar juntas.

Agradeço a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a escrita desta dissertação.

Ao meu corpo pensante, pelo caminho percorrido.

Aos meus guias e orixás, sou grata por me ensinarem a encontrar um lugar seguro dentro de mim quando o mundo material parecia desconfortável demais para suportar.

SILVA, Mirian Borges da. **Entre o saber e o gozo: a pós-pornografia no Brasil.** 2025. 264f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Sociologia) – Centro de Letras e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2025.

## RESUMO

Nas sociedades industriais capitalistas, o corpo – especialmente o corpo sexual – tornou-se alvo de controle político, tanto pela disciplina corporal quanto pela regulação populacional. Isso resultou em uma série de normatizações e pânicos morais direcionados ao corpo que vivencia a própria sexualidade. No contexto das chamadas guerras sexuais, emergiu um movimento central para esta pesquisa: a pós-pornografia. De forma politicamente engajada e performática, a pós-pornografia reconfigurou formas de representação do prazer e desestabilizou as fronteiras em torno do que se convencionou fragmentar e nomear como mente/corpo, sujeito/objeto, homem/mulher, puro/impuro, entre outras. Desse modo, a partir da etnografia e dos agrupamentos metodológicos propostos pela Antropologia da Arte de Alfred Gell, a presente pesquisa apresenta um mapeamento de linguagens pós-pornográficas e pornográficas alternativas brasileiras, a partir dos anos 2000. Em nosso mapeamento, guiado pela técnica *Snowball*, foi possível elencar três agrupamentos metodológicos, que também funcionaram como categorias analíticas, sendo eles: I) a pós-pornografia como ferramenta de batalha; II) a pornografia e a pós-pornografia em diálogo com o trabalho sexual; III) linguagens pornográficas e pós-pornográficas como processo de experimentação. O problema que guiou a pesquisa foi a possibilidade da linguagem pornográfica de subverter a marginalização imposta ao corpo, ao desejo e à sexualidade, na contemporaneidade. A pesquisa acabou por encontrar uma série de ações subversivas, especialmente em relação aos papéis de gênero, étnico-raciais, de território, de sexualidades e de práticas de prazer alternativas, ao mesmo tempo em que também encontrou algumas contradições e normatizações por parte desse movimento de reivindicação de um outro projeto de prazer. Desse modo, a presente dissertação se constrói a partir da constatação de uma rede de avanços, tensões e contradições do campo de linguagens pornográficas alternativas e pós-pornográficas brasileiro.

**Palavras-chave:** Corpo. Linguagens pornográficas alternativas. Linguagens pós-pornográficas. Práticas subversivas.

SILVA, Mirian Borges da. **Between knowledge and pleasure: post-pornography in Brazil.** 2025. 264f. Master's thesis (Master's degree in Sociology) – Center of Letters and Human Sciences. State University of Londrina, Londrina, 2025.

## ABSTRACT

In capitalist industrial societies, the body – specifically the sexual body – became the focus of political control both in terms of corporeal discipline and population control. Which resulted in a series of norms and moral panics directed at bodies that experience their sexuality. With the context of the sex wars, a movement central to this research emerged: post-pornography. The political and performative fervor made possible by post-pornography has not only led to a wide range of different types of representation of pleasure, but also destabilized the boundaries of what had conventionally been fragmented and categorized as mind/body, subject/object, man/woman, pure/impure, among others. In this way, drawing on ethnography and the methodological approaches proposed by Alfred Gell's Anthropology of Art, this research maps brazilian post-pornography and alternative pornography from the 2000s. Through a Snowball technique, it was possible to identify three methodological groupings that also served as analytical categories: I) post-pornography as a tool of battle; II) pornography and post-pornography in dialogue with sex work; III) pornographic and post-pornographic languages as a process of experimentation. The central question of this research was whether pornographic language could subvert the marginalization imposed on the body, desire, and sexuality in contemporary society. The research identified various subversive actions, particularly concerning gender roles, ethno-racial identities, territoriality, sexualities, and alternative pleasure practices, while simultaneously identifying some contradictions and normatizations within this movement that demands another pleasure project. Thus, this dissertation highlights a network of advancements, tensions, and contradictions within the field of brazilian alternative pornographic and post-pornographic languages.

**Keywords:** Body. Post-pornographic languages. Alternative pornographic languages. Subversive practices.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Primeira edição do Jornal "Beijo da Rua" (1988).....	41
<b>Figura 2</b> – Primeira Edição do Jornal “Beijo da Rua” (1988).....	42
<b>Figura 3</b> – “ <i>Venus of Willendorf</i> ” .....	48
<b>Figura 4</b> – Propaganda pornográfica que foi usada contra Maria Antonieta.....	51
<b>Figura 5</b> – Cena do filme “ <i>The Dentist</i> ” 1947/1948, 16mm, <i>Stag Film</i> , D. D. Teoli Jr. A. C. ....	54
<b>Figura 6</b> – Primeira capa da “ <i>Playboy</i> ” (1953) .....	56
<b>Figura 7</b> – Capa de uma das edições da Revista “O Rio Nu” (1904).....	62
<b>Figura 8</b> – Capa de um dos quadrinhos de Carlos Zéfiro (S./d.).....	64
<b>Figura 9</b> – Capa da Revista " <i>Fairplay</i> " de março de 1969.....	65
<b>Figura 10</b> – Capa da Revista "Ele Ela" de outubro de 1969.....	66
<b>Figura 11</b> – "As Cangaceiras Eróticas" (1974).....	74
<b>Figura 12</b> – "Dona Flor e seus Dois Maridos" (1976).....	75
<b>Figura 13</b> – "Histórias que nossas babás não contavam" (1979).....	76
<b>Figura 14</b> – Movimento de Arte Pornô, na Praia de Ipanema, Rio de Janeiro (1982) .....	80
<b>Figura 15</b> – Annie Sprinkle, “ <i>Anatomy of a Pin Up Girl</i> ” (1991).....	89
<b>Figura 16</b> – Registro fotográfico da performance “ <i>Public Cervix Announcement</i> ” (1990) ....	92
<b>Figura 17</b> – Capa do documentário " <i>Yes, we fuck</i> " .....	95
<b>Figura 18</b> – Protótipo Pornotopédico .....	96
<b>Figura 19</b> – Pinças vibratórias com controle à distância (Projeto “ <i>Pornotopedia</i> ”) .....	96
<b>Figura 20</b> – Prótese de joelho (Projeto “ <i>Pornotopedia</i> ”) .....	97
<b>Figura 21</b> – Nexos .....	99
<b>Figura 22</b> – Cartaz de divulgação do documentário " <i>Assexybilidade</i> " .....	101
<b>Figura 23</b> – Símbolo do Pornoterrorismo de Diana J. Torres.....	105
<b>Figura 24</b> – Capa do filme " <i>Baise-moi</i> " (2000).....	108
<b>Figura 25</b> – Bruna Kury no Festival Anormal durante a performance “Escorpiônika” (2017) .....	123
<b>Figura 26</b> – Bruna Kury e Diana Pornoterrorista no Festival Anormal durante a performance “Escorpiônika” (2017).....	123
<b>Figura 27</b> – Bruna Kury e Ventura Profana no Despina (Rio de Janeiro – RJ) durante a performance "Escorpiônika" (2017).....	124
<b>Figura 28</b> – Capa da 1ª Edição de "PornôPirata" (2017).....	131

<b>Figura 29</b> – Capa de " <i>Keys to Bioethics</i> " (2013).....	138
<b>Figura 30</b> – Ação do Coletivo Coiote na Marcha das Vadias (2013).....	140
<b>Figura 31</b> – Ação do Coletivo Coiote na Marcha das Vadias (2013).....	141
<b>Figura 32</b> – Ação do Coletivo Coiote na Marcha das Vadias (2013).....	144
<b>Figura 33</b> – "Pornô Recicle" (2020).....	149
<b>Figura 34</b> – "Doce Obsessão Vol. 1" (2016).....	155
<b>Figura 35</b> – "Doce Obsessão Vol. 2" (2017).....	156
<b>Figura 36</b> – "Doce Obsessão Vol. 3" (2017).....	157
<b>Figura 37</b> – "Engolir Porra Nem1a" (2016).....	161
<b>Figura 38</b> – "Tupinikuir" (2016).....	167
<b>Figura 39</b> – "Tupinikuir" (2016).....	167
<b>Figura 40</b> – "Tupinikuir" (2016).....	168
<b>Figura 41</b> – "X" (2017).....	170
<b>Figura 42</b> – "X" (2017).....	171
<b>Figura 43</b> – " <i>You must be my doll</i> " (2017).....	177
<b>Figura 44</b> – " <i>You must be my doll</i> " (2017).....	178
<b>Figura 45</b> – " <i>Love Hurts</i> " (2017).....	179
<b>Figura 46</b> – " <i>Catperson</i> " (2021).....	180
<b>Figura 47</b> – "Desencanto" (2024).....	181
<b>Figura 48</b> – "Desencanto" (2024).....	181
<b>Figura 49</b> – "Amor com a Cidade" (2012).....	185
<b>Figura 50</b> – "Amor com a Cidade" (2012).....	186
<b>Figura 51</b> – "Polifonia" (2012).....	199
<b>Figura 52</b> – "O Sexorcismo de Aily Habibi" (2012).....	200
<b>Figura 53</b> – " <i>Speaker</i> " (2012).....	201
<b>Figura 54</b> – "Onira vira Rio" (2012).....	202
<b>Figura 55</b> – "Onira vira Rio" (2012).....	203
<b>Figura 56</b> – "Onira vira Rio" (2012).....	204
<b>Figura 57</b> – "Minha Parte" (2022).....	212
<b>Figura 58</b> – "Império" (2023).....	213
<b>Figura 59</b> – "Latifúndio" (2017).....	215
<b>Figura 60</b> – "Latifúndio" (2017).....	216
<b>Figura 61</b> – "Latifúndio" (2017).....	217
<b>Figura 62</b> – "Latifúndio" (2017).....	217

<b>Figura 63</b> – “Latifúndio” (2017) .....	218
<b>Figura 64</b> – "Pornô com História" (2023) .....	235
<b>Figura 65</b> – "Pornô com História" (2023) .....	235
<b>Figura 66</b> – "Entrevista Profunda" (2023).....	236

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>21</b>
<b>CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES .....</b>	<b>33</b>
GUERRAS SEXUAIS E PÂNICO MORAL.....	34
A LUTA DAS TRABALHADORAS DO SEXO NO BRASIL.....	39
<b>PARTE I</b>	
<b>CAPÍTULO 1 – PENSANDO COM A HISTÓRIA: A PORNOGRAFIA COMO TEMA EM EUROPA, ESTADOS UNIDOS E BRASIL.....</b>	<b>47</b>
AMOSTRAS DA ESCRITA PORNOGRÁFICA NA EUROPA .....	48
O INÍCIO DA PORNOGRAFIA MODERNA: EUROPA E ESTADOS UNIDOS .....	52
A ERA DE OURO DA PORNOGRAFIA, A REAÇÃO CONSERVADORA E A EMERGÊNCIA DA PÓS-PORNOGRAFIA .....	56
SOBRE A ESCRITA PORNOGRÁFICA BRASILEIRA .....	59
DA VIDEOGRAFIA AO AUDIOVISUAL PORNOGRÁFICO BRASILEIRO .....	69
PÓS-PORNOGRAFIA À BRASILEIRA .....	77
<b>CAPÍTULO 2 – O CORPO NA PÓS-PORNOGRAFIA.....</b>	<b>86</b>
ANNIE SPRINKLE E A NOMEAÇÃO “PÓS-PORNOGRAFIA” .....	87
PRIMEIRAS TENTATIVAS DE SE DEFINIR TEORICAMENTE A PÓS-PORNOGRAFIA .....	93
A TEORIA ALINHADA COM A PRÁTICA: COMO TEORIZAÇÕES DE GÊNERO INSURGENTES DIALOGAM COM LINGUAGENS PORNOGRÁFICAS.....	109

## **PARTE II**

### **CAPÍTULO 3 – A PÓS-PORNOGRAFIA COMO FERRAMENTA DE BATALHA ... 122**

### **CAPÍTULO 4 – A PORNOGRAFIA E A PÓS-PORNOGRAFIA EM DIÁLOGO COM O TRABALHO SEXUAL ..... 153**

HIROSUKE KITAMURA E A MARGINALIDADE DO OLHAR ..... 154

*EDIYPORN*: A PORNOGRAFIA DESVIANTE ENTRE A PORNOGRAFIA E A PÓS-PORNOGRAFIA ..... 162

LIV MASSEI E AS VANTAGENS DO CINEMA AMADOR ..... 176

### **CAPÍTULO 5 – LINGUAGENS PORNOGRÁFICAS E PÓS-PORNOGRÁFICAS COMO PROCESSO DE EXPERIMENTAÇÃO ..... 184**

JULIANA DORNELES E A POTÊNCIA DA ESPONTANEIDADE CORPORAL..... 184

TAÍS LOBO, *PORNO PORSI* E ANTROPOFAGIA ICAMIABA ..... 190

THAÍS DE ALMEIDA PRADO E A DESCONSTRUÇÃO PELA SUTILEZA ..... 208

ÉRI SARMET E O CORPO-TERRITÓRIO ..... 214

ANDRÉ MEDEIROS MARTINS E O NÓ DA PLURALIDADE ..... 221

**CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 240**

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ..... 245**

## INTRODUÇÃO

Dentro das Ciências Sociais há uma certa tradição de que nossos interesses de estudos estão em um objeto externo, um ‘outro’ ou qualquer objeto externado do ‘eu’ (sociedades, culturas, grupos, classes sociais), em um movimento que exige certa impessoalidade, como se essa relação supostamente exterior não alterasse nossos caminhos científicos e pessoais. Na Antropologia, o trabalho de campo, como componente essencial e majoritário de seu método, permite não só a interação, como a imersão em um universo de práticas, vivências e operadores conceituais do que se acredita ser o ‘outro’. Mesmo com sua proposta menos distante das diferenças enunciadas pelo interesse de estudo, no seu obstinado objetivo de ser legitimada enquanto ciência, a Antropologia, por muito tempo, ainda estabeleceu relações muito distantes com esse ‘outro’.

Já no início dos anos 1970, foi se sentindo que a prática etnográfica, era, inevitavelmente também, uma experiência pessoal. Ou seja, não se tratava somente da sociedade estudada em questão, mas da tradição etnológica ‘na cabeça’ de um etnógrafo (Scholte, 1974, p. 438). A suposição de uma exterioridade do pesquisador existe porque não é ilusória, afinal, nunca foi sobre estudar o mundo não mediado dos “outros”, mas o mundo entre “nós” e os “outros” (Okely, 2005, p. 1). É preciso evidenciar o discurso temporal da Antropologia e assim afirmar o óbvio: não há conhecimento do ‘outro’ que não seja também um ato temporal, histórico e político (Fabian, 2014, p. 1).

Johannes Fabian (2014) lembra que a Antropologia emergiu e se estabeleceu como a ciência de um outro homem, em um outro tempo imposto como transcendental, que escolheu a imposição em vez da partilha. Essa forma de emergência já era, também, uma enunciação dos próximos passos que a modernidade iria tomar em direção a um discurso antropológico arraigado a uma concepção de tempo universal e influenciado pelas tentativas de secularização do tempo judaico-cristão. Diferentes graus de universalização já vinham sendo alcançados, desde o Renascimento, a filosofia clássica, até a era das navegações, mas o século que elaborou os dispositivos discursivos que hoje conhecemos como as bases da Antropologia moderna, foi a era do Iluminismo (Fabian, 2014. p. 3).

A era da “razão” foi, na Antropologia, marcada pela ideia do viajante filosófico, que ao navegar para os confins da terra, acreditava que, na verdade, estava viajando no tempo e explorando o passado. Tal exploração, tinha por objetivo uma ‘ciência do homem’, concebida

pelo homem e para o homem, na qual a busca da origem e o destino da humanidade daria lugar a uma visão imanente de humanidade (Fabian, 2014, p. 7). Portanto, é desse tempo distante e impositivo que nos distanciamos, para pensar na “coetaneidade”<sup>1</sup> da prática antropológica, em que o tempo do antropólogo e o tempo da sociedade o qual estuda são partilhados, conjuntamente, na própria experiência vivida (Sallas, 2018, p. 285).

Se a história tem revelado o quanto a Antropologia usou o tempo como propósito de distanciar aqueles que são observados do tempo do observador, poderíamos tratar esses tempos como simultâneos, mesmo de diferentes espaços-tempo. E se, como indica Jeanne Favret-Saada (2005), ao mesmo tempo, experimentássemos um outro lugar para além do de observador-etnógrafo? Se nos deixássemos ser afetados a ponto de não apenas imaginar o lugar do ‘outro’, mas aceitar ocupar esse lugar? É preciso ressaltar que ocupar tal lugar não me informa sobre os afetos do outro, mas me afeta e me mobiliza, inclusive, a uma comunicação específica com o outro (Favret-Saada, 2005, p. 159).

Tal comunicação, ao invés de ser milimetricamente planejada, acaba sendo levada pelas sinuosidades de uma relação partilhada no espaço-tempo. Dizer isso é importante, porque a minha inserção no campo seria completamente diferente se eu não tivesse me deixado ser afetada em tal dimensão, que me tornaria parte do próprio campo. Houve um caminho sinuoso que me conduziu à realização desta investigação, de forma que este texto é resultado de uma terceira elaboração de projeto de pesquisa desde que ingressei no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UEL e, curiosamente, ela se iniciou com o resgate de uma imersão antiga no universo do teatro de rua e concomitantemente ao meu ingresso no curso de Artes Cênicas<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Termo usado por Johannes Fabian, do alemão *gleichzeitig* e *gleichzeitigkeit*, expressa a necessidade de navegar entre noções intimamente relacionadas com a sincronicidade, a simultaneidade e a contemporaneidade. Ou seja, eventos que podem ocorrer ao mesmo tempo em diferentes espaços-tempo, ou que ao menos conotem uma partilha comum e ativa de tempo (Fabian, 2014, p. 31)

<sup>2</sup> Em 2018 eu ingressei no curso de Ciências Sociais da Universidade Estadual de Londrina (UEL), tendo me formado em 2022. O meu trabalho de conclusão de curso foi intitulado: “Pornografias e prostituição entre a expressão e o recalçamento da sexualidade: um estudo a partir dos movimentos feministas”, o qual foi guiado por uma etnografia virtual da página “QGFeminista”. Desde essa época, o meu foco era discutir gênero a partir das diversas perspectivas feministas. E foi nessa dinâmica que ingressei no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual de Londrina, com um projeto que buscava investigar o atravessamento de conservadorismos e neoconservadorismos no movimento feminista antipornografia.

Por uma série de fatores, como a dificuldade de inserção no campo de pesquisa e percalços na trajetória da pós-graduação, esse projeto não foi desenvolvido. Em 2023, além de ingressar na pós-graduação, iniciei a graduação em Artes Cênicas, a qual frequentei somente por um semestre, pela concomitância com as disciplinas e as demandas da pós-graduação. Mas, de qualquer modo, o mesmo impulso que me levou às Artes Cênicas é o mesmo impulso que me instiga a pesquisar processos de conhecimento não apartados do corpo, o que inclui a presente a dissertação.

O teatro, já de início, me apresentou uma queixa que há tempos me incomodava: o corpo produz conhecimentos que boa parte das ciências e áreas do conhecimento tendem a ignorar e invisibilizar. Me lembro da primeira aula da disciplina “Teorias da Atuação”, em que o professor Camilo Scandolara relatou a frustração com a incessante cobrança da estrutura institucional acadêmica em relação ao departamento de Artes Cênicas dever provar a legitimidade da própria produção de conhecimento, já que não se tratava de uma grade curricular comum repleta de disciplinas teóricas, mas de um conhecimento por vezes não registrado ou registrável pela linguagem verbal, que passava pelo corpo. Essa aula foi repleta de bibliografia sobre a divisão entre um teatro racionalizado (com valorização da palavra e do texto decorado) e um teatro que inicia a investigação sobre as ações físicas (com questionamentos sobre a divisão entre corpo e mente).

Como meus projetos anteriores — o primeiro voltado para uma etnografia das defesas de feministas antipornografia e o segundo para uma etnografia urbana da prostituição na Leste-Oeste (Londrina – PR) — haviam fracassado, foi nessa aula que eu comecei a escrever o que aqui registro. O projeto ficou com o nome: “Seria a pornografia um saber do corpo?”, minha hipótese inicial era de que a nudez evocada pela pornografia era a prova irrefutável da vulnerabilidade de um corpo, portanto tratava-se de um conhecimento extremamente corporificado e, talvez por isso, alvo de tantas tentativas de regulação. Naquele momento me aprofundo na pós-pornografia, um movimento iniciado nos Estados Unidos logo após as chamadas guerras sexuais.

O conflito que fez emergir as guerras sexuais, de forma sucinta, se aglutinava em torno de duas perspectivas feministas sobre o sexo. De um lado, uma tendência pautou a libertação sexual, como forma de crítica às restrições impostas continuamente aos comportamentos sexuais das mulheres e de grupos dissidentes. Do outro lado, uma outra tendência considerou que a liberalização nada mais seria do que uma extensão do privilégio masculino, portanto, ao invés de liberalização, o contrário deveria ser feito: regulação (Rubin, 2003, p. 35). A primeira tendência ficou conhecida como feminista pró-sexo e a segunda como feminista abolicionista/antipornografia.

O feminismo pró-sexo foi a base para o desenvolvimento da pós-pornografia e se consolidou quando tais feministas decidiram levar a pornografia para a cena artística, com o objetivo de descentralizá-la do mercado, politizar a indústria pornográfica tradicional e apresentar outras possibilidades de prazer, especialmente aquelas que fugissem da centralidade

das genitálias, da penetração, do gozo como finalidade última e apresentasse o protagonismo de corpos não-normativos em posição ativa como sujeitos e não abjetos (Silva, 2022, p. 84).

Nessa dinâmica, a pós-pornografia emergiu com a proposição de um espaço de descoberta e criação da própria sexualidade. Para ser capaz de apresentar um outro modelo possível de representação do sexo, o movimento pós-pornô apostou na reconquista do espaço público a partir de corpos dissidentes que experimentam. Um lema que ficou conhecido foi o D-I-Y (Do It Yourself), ou seja, veja o que não te agrada na pornografia tradicional e faça você mesmo a sua própria pornografia (Santos, 2015, p. 22). A ocupação do espaço público foi importante para corpos dissidentes se libertarem do “armário” – que buscava impedir a livre expressão de sexualidades dissidentes tanto no espaço público quanto privado, como pretendia esconder tais sexualidades no âmbito privado (Bourcier; Lessa; Sousa Filho, 2014, p. 31).

Annie Sprinkle<sup>3</sup> foi quem ficou conhecida como a responsável pela popularização da pós-pornografia. Em 1989, ela registrou esse movimento ao escrever um manifesto pós-pornô modernista com Veronica Vera<sup>4</sup>, em suas palavras: “nós compreendemos nossos genitais como parte sem separação dos nossos espíritos. Nós utilizamos palavras explicitamente sexuais, imagens e performances para comunicar ideias e emoções. Nós denunciemos censura sexual como antiarte e desumana” (Sprinkle; Vera, 2017, s./p.).

Essa breve citação do manifesto, para além de um chamado político, era uma tentativa de legitimar a linguagem que assumidamente se utiliza do corpo como fonte de conhecimento. Inclusive, o uso do termo “modernismo” será abandonado posteriormente, mas inicialmente foi escolhido para negociar um espaço com a arte institucionalizada (Santos, 2015, p. 53). Esse movimento que se iniciou nos EUA ressoou de diferentes formas e com diferentes nomes na Europa, América Latina e especialmente, no Brasil. A produção fica bastante fragmentada, mas no geral, ela é uma forma de fazer frente à pornografia *mainstream*<sup>5</sup>, de modo a produzir novas

---

<sup>3</sup> Annie Sprinkle foi atriz e trabalhadora do sexo por vinte anos e no final da vida passou a atuar como sexóloga e artista multimídia (Santos, 2015, p. 54).

<sup>4</sup> Veronica Vera ficou conhecida nos anos 1980 como atriz pornográfica e escritora, também por ter posado para uma série de fotografias de sexo explícito feitas pelo renomado fotógrafo Robert Mapplethorpe (Santos, 2015, p. 53).

<sup>5</sup> O termo *mainstream* se refere à pornografia convencional, pode-se entender como aquela que não tem a pretensão de revolucionar seus métodos e reproduz papéis de gênero tradicionais no sexo, possuindo maior produção e maior procura. Leite Júnior define a pornografia *mainstream* como aquela que apresenta a ideia de “prática sexual” como um corpo (de homem ou mulher) masculinizado e visto como “ativo” dominando e, principalmente penetrando, seja qual orifício for, um corpo (de homem ou mulher) feminilizado e visto como “passivo”, tanto em produções heterossexuais quanto em homossexuais (Leite Júnior, 2014, p. 179).

formas de poder-saber (Preciado, 2014, p. 22) e subverter os papéis normativos impostos sobre o corpo, o desejo e o sexo.

A pós-pornografia nasceu como uma rede de produção cultural, porque surgiu como categoria híbrida, circulando entre ativismo político, pornografia e arte performática (Santos, 2015, p. 11), justamente porque é conceituada em um momento de discussão entre indústria pornográfica, campo da arte e a legitimidade ou ilegitimidade desses campos. A própria utilização do termo “pós” indica um território de disputa entre diversas linguagens pornográficas e o próprio campo autointitulado pós-pornográfico. Dessa forma, assim como é muito característico da arte contemporânea, não há um estilo de pós-pornografia, mas diversos. Ocorre, inclusive uma pulverização de estéticas, onde não há vanguardas, mas uma série de movimentos aleatórios, fragmentados e dispersos (Bauman, 1998, p. 121).

Com a pulverização de possibilidades estéticas há uma multiplicidade de estilos coexistindo, mas também uma gama de alianças e disputas ocorrendo pelo poder, que também não possuem um caráter rígido (Souza, 2013, p. 179). No mesmo momento em que se nomeava o pós-pornô, se nomeava também uma série de campos: a pornografia alternativa, *queer*, feminista, para casais, entre outras. A produção militante ficou também bastante fragmentada, com vários nichos e categorias que podem se interseccionar ou não. Nos casos das pornografias que tentam unir o sexualmente explícito e a política radical, o fenômeno se torna ainda mais complexo e as segmentações tornam ainda mais difícil o processo de estabelecer fronteiras entre pornografia e outras formas de representação (Parreiras, 2012, p. 205). É a partir desse território difuso e de produções de linguagens pornográficas alternativas que o problema de pesquisa dessa pesquisa se delinea, em torno de como a linguagem pornográfica pode subverter o lugar ao qual o corpo foi relegado na modernidade e que encontra materializações profundas na contemporaneidade, como um lugar controlado, ora de uso e ora de produção.

Tais possibilidades subversivas do corpo passariam por um processo em que o corpo é entendido como fonte de conhecimento e não se conforma com o rebaixamento advindo da divisão ocidental entre corpo e mente, além de diversos outros processos binários de diferenciação e hierarquização, como as divisões binárias: homem/mulher e puro/impuro. Dessa forma, o principal objetivo da pesquisa foi entender como a pós-pornografia e/ou linguagens pornográficas alternativas poderiam subverter o lugar não somente do corpo, como da sexualidade e do desejo na sociedade contemporânea. Desta forma, a pesquisa trabalhou com dois objetivos específicos: 1) apreender se tais produções, que assumem o corpo enquanto fonte de conhecimento, podem desconstruir os binarismos elencados e 2) compreender os processos

estruturantes das desigualdades entre corporalidades e intelectualidades e seus processos de desigualdades subjacentes, tanto de intelectualização e legitimação de alguns grupos, quanto corporificação e rebaixamento de outro grupos.

Os aspectos metodológicos da presente pesquisa passam pela etnografia como método de inserção no campo, diálogo com os artistas produtores e/ou diretores das pós-pornografias e ou pornografias, e entrevistas. A pesquisa passou pelo Comitê de Ética no início do ano de 2024, sob o título: “Corpo e subversão: a pós-pornografia na América Latina” e CAAE: 76978724.0.0000.5231. De início, a pesquisa pretendia abarcar produções fílmicas da América Latina, mas no decorrer, para viabilizar uma pesquisa de qualidade com o tempo previsto, escolhemos recortar somente produções brasileiras.

Durante um primeiro momento de entrada no campo, tive dificuldades de encontrar e ter acesso a produções fílmicas pós-pornográficas. Desse modo, o primeiro critério de escolha dos filmes aqui presentes foi: estabelecer relações de pesquisa com aqueles filmes que eu havia conseguido traçar acesso e relação. A partir do contato com os filmes e seus artistas diretores e/ou atores, fui auxiliada pela técnica *Snowball*, em que solicitei para a primeira rede inicial da pesquisa, indicações de produções pós-pornográficas contemporâneas que essa mesma rede conhecesse.

Certamente, não foram todos os agentes dessa rede inicial que me indicaram outros artistas e produções. Mas é importante ressaltar aqui os sujeitos de pesquisa que eu já conhecia e aqueles que possibilitaram a ramificação das redes. De todos os artistas que aqui serão apresentados, em janeiro de 2024, mês em que essa pesquisa se iniciou, eu tinha conhecimento da inserção no meio pós-pornográfico de: Bruna Kury, Hirosuke Kitamura, Taís Lobo, Juliana Dorneles e André Medeiros Martins. Após entrar em contato com esses artistas, o processo de indicação ocorreu da seguinte maneira: Kury me indicou Raíssa Vitral, Kitamura me indicou Kalor Pacheco, Lobo me indicou Thaís de Almeida Prado e Éri Sarmet, por fim, Martins me indicou Paulx Castello, Jeffe Grochovski e Zuma Link.

A técnica *Snowball* ajudou a rede inicial de pesquisa a crescer e a se complexificar, no sentido de expor a multiplicidade das práticas e produções pós-pornográficas no Brasil. No processo de entender expressões artísticas tão diversas, a ferramenta teórica, metodológica e analítica escolhida foi a Antropologia da Arte proposta por Alfred Gell. Em sua obra, o autor lutou pela dessacralização da arte nas análises antropológicas, algo que deveria ser feito à semelhança do que ocorreu com a sociologia da religião (Gell, 2020). O entendimento de que

o antropólogo deve investigar as tecnologias de encantamento em nenhum momento sugere uma abordagem mística ou religiosa, mas explicita que a arte é constituída por tecnologias empreendidas pelos artistas, que tem uma intenção, embora não consigam controlar completamente os desdobramentos de sua produção. Cabe ao antropólogo trabalhar com a arte a partir de conceitos próprios, diferentes daqueles usados pela história e pela crítica de arte.

Assim, as análises antropológicas não devem fazer discussões estéticas, mas devem entender a produção, circulação e a eficácia dos objetos de arte. Alfred Gell explicita que os objetos de arte devem ser pensados como pessoas, justamente pela agência que tem. Essas afirmações estão presentes em seu livro póstumo “Arte e agência: uma teoria antropológica” (2018), em que o autor considerou a arte como um fazer, em que os objetos de arte são detentores de agência capazes de encantar quem os aprecia (Gell, 2018, p. 12), tal encantamento tem seus efeitos, que podem ser objetivos planejados pelo agente ou não.

Nesse sentido, não são realizadas análises filmicas (que geralmente trabalham com decupagem e linguagem semiótica, por exemplo) neste trabalho. Seguindo os passos das proposições de Alfred Gell consideramos as produções pós-pornográficas analisadas como objetos de arte repleto de agências, intencionalidades, causações e eficácias. Este caminho ajudou a iluminar as questões centrais a serem discutidas neste texto e já apresentadas. Os filmes são discutidos como objetos de arte, isto é, como atores neste complexo campo de disputas constituído pelas várias pornografias.

O caminho trilhado, após o encantamento por cada um dos filmes encontrados, foi apreender quais propostas e estilos estavam envolvidos em cada produção e agrupá-los em categorias analíticas. Não buscamos aqui, estudar os princípios estéticos de cada um dos agrupamentos, mas mobilizar as tecnologias de encantamento utilizadas no decorrer das interações sociais traçadas pelos filmes.

Os agrupamentos possuem um ou mais eixos de coerência e são pensados a partir da proposta de cada produção, não buscando fixar os artistas produtores e/ou diretores em um agrupamento, o que não impede que um artista tenha trabalhos em todos ou quase todos os grupos<sup>6</sup>. Ao todo, construímos três agrupamentos, enfatizando as estratégias de ação de cada

---

<sup>6</sup> Como já afirmado anteriormente, o chamado pós-modernismo em arte é entendido como uma postura experimental não rígida, incentivada por mesclas e hibridismos, colagens e pastiches. A existência de referências múltiplas, às vezes até contraditórias, é frequente nas produções pós-modernas. O pós-modernismo busca romper com a lógica moderna, caracterizada pela luta apaixonada de ideais e estéticas, que preconizavam um único (e melhor) jeito de produzir arte. Na atualidade, é comum que um artista tenha uma produção dispare, que não consiga

filme-agente: I) a pós-pornografia como ferramenta de batalha; II) a pornografia e a pós-pornografia em diálogo com o trabalho sexual; III) linguagens pornográficas e pós-pornográficas como processo de experimentação. O segundo agrupamento possui dois eixos de coerência: o primeiro relacionado a produções independentes em diálogo com o trabalho sexual e o segundo ao trabalho do sexo em plataforma. Também o terceiro agrupamento possui dois eixos de coerência: o primeiro referente a processos de experimentação que se propõem ao gozo pelo gozo e o segundo àqueles que se propõem ao gozo pela crítica e/ou deboche.

Acima, falamos da importância da coetaneidade na prática antropológica e da minha partilha do espaço-tempo com meu campo de pesquisa. Contarei rapidamente como foi essa partilha durante o trabalho etnográfico de campo e pessoal, a tal ponto que se tornou difícil separá-los. Quando o presente projeto ficou pronto e foi exposto em algumas disciplinas e projetos de pesquisas, alguns questionamentos o marcaram, tal como a cobrança de que eu assumia demais as reivindicações do meu objeto e deveria me distanciar dele para escrever um trabalho científico de qualidade. Minha escrita acadêmica sempre foi impessoal por exigências institucionais, mas minha inserção no campo foi, realmente, concomitante ao desenvolvimento de trabalhos artísticos que dialogavam com a pós-pornografia. A estratégia que utilizei foi manter minha escrita impessoal para alcançar a legitimidade exigida pelo campo acadêmico que me encontro. Será possível ver, nas discussões teóricas que eu traço, que essa impessoalidade é aparente, mas ressalto aqui, que ela é profundamente marcada por experiências vividas na arte e no campo.

Esse relato é feito como uma forma de entender e situar o processo da pesquisa, assim como perceber que tanto o campo quanto as experimentações artísticas dentro do campo guiaram as discussões. Como disse acima, a imersão na presente pesquisa ocorreu com um resgate da minha experiência no teatro de rua, onde conheci Maria Julia Ferretti, na época estudante de Artes Cênicas e atualmente formada. O encontro com Maju foi mágico, de início nos unimos por algo em comum, ela estudava abjeção e eu, pornografia. Ela queria aprender mais sobre o que eu estudava, na teoria, e eu queria aprender sobre o que ela estudava, na prática.

Nossa parceria começou com uma discussão de temas. Quando apresentei a pós-pornografia para Maju, ela encontrou um movimento que experimentava formulações que ela

---

ser classificada por uma coesão estilística. É justamente por este motivo que escolhemos trabalhar com os filmes (entendendo-os como agentes) e não com os artistas.

desejava há tempos, mas desconhecia a abordagem. E é assim que começou nossa trajetória artística dentro da pós-pornografia, nossa primeira experimentação foi por meio do projeto-performance *Mamilla Invertido*<sup>7</sup>, em que buscamos ficcionar gêneros e colar fotos de mamilos anatomicamente enquadrados como masculinos nos nossos mamilos e ocupar espaços simbólicos tanto do que poderia se considerar uma cultura heterocentrada, quanto da cultura dissidente. No decorrer do processo fizemos fotoperformances e, ao final, montamos uma instalação dessas fotoperformances e de materiais reivindicativos de não censura aos mamilos enquadrados como femininos, juntamente com a intervenção performática a partir dos nossos corpos hibridizados.

A primeira edição da instalação e intervenção performática ocorreu na pracinha do CECA – UEL (Centro de Educação, Comunicação e Artes), em julho de 2023. E foi a única em que participei da intervenção performática: atualmente sigo no projeto, mas apenas na organização da instalação. No decorrer do processo, sentimos que eu e Maju tínhamos propostas e objetivos diferentes: enquanto eu estava focada na ficção de gênero e nos nossos processos de descoberta de si, ela estava buscando fazer frente à censura dos mamilos e ao privilégio masculino por meio da ação direta. Todos esses movimentos em uma mesma performance acabaram a tornando muito difusa e, por isso, hoje em dia, a performance é focada na instalação e na leitura performática de Maju de um fragmento do livro “Pornoterrorismo” de Diana Torres, em que se reflete sobre a censura das “tetras”.

Em setembro de 2023, nasceu o grupo de estudos pornográficos, com idealização de Maju e como metodologia do seu trabalho de conclusão de curso em Artes Cênicas. O grupo se iniciou com a proposição de leituras e práticas de Maju e logo se consolidou como uma estrutura colaborativa: nos reuníamos a cada 15 dias e a cada reunião uma das participantes propunha e guiava uma prática de experimentação. Ao final do processo, produzimos nossas próprias autopornografias e um trabalho videográfico coletivo. Nosso grupo, formado por: Maria Julia Ferretti (Maju), Júlia Lise (Ju), Beatriz Maria (Bia) e Mirian Borges (Mi), foi como uma usina de desejos, em que produzimos novas práticas e novas representações. Terminado o TCC de Maju, a orientadora e Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Thais Helena D’Abronzio fez a curadoria dos nossos materiais e expomos alguns deles na defesa do trabalho final de Maju, intitulado: “Brincar, gozar e afrontar: performances monstruosas na pós-pornografia”, defendido em 14 de maio de 2024.

---

<sup>7</sup> O Portfólio do projeto pode ser visto em: [https://drive.google.com/file/d/1u8mI6msQWaPm50AqBEzsN4lWYmajQwR6/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/1u8mI6msQWaPm50AqBEzsN4lWYmajQwR6/view?usp=drive_link)

Nas palavras de Maju, o grupo de estudos foi um processo experimental a partir de práticas coletivas:

Gosto de pensar que um mundo se abriu para nós a partir do momento que buscamos ter um entendimento sobre o nosso erótico, pois ficou nítido como isso ampliou a percepção de nossa corporalidade e a maneira como desejávamos. É muito bonito como isso ressoa em nossos trabalhos, mesmo que cada uma tenha produzido com linguagens diferentes (Ferretti, 2024, p. 79).

O grupo de estudos pornográficos alterou significativamente a forma pela qual eu caminhei na presente pesquisa por diversos fatores. Dentre eles, enquanto fermentávamos tantas ideias e práticas no grupo, eu entrava em contato com artistas já bem conhecidos no meio pós-pornô para ter acesso às suas produções, não somente para a presente pesquisa, mas para compartilhar com o grupo. Em todos os contatos que tracei, este interesse a partir de dois motivos foi enunciado e eu percebi que, ao estar inserida no campo dos meus interlocutores, o diálogo foi mais aberto. Pois não se tratava de uma divisão clássica entre sujeito (pesquisador) e objeto (de análise), mas de uma parceria, afinal a pós-pornografia é sobre redes, ela se identifica pelas e para as redes que traça.

Um outro aspecto importante da formulação da presente dissertação é a mudança de orientação no meio do processo de seu desenvolvimento. A professora e, atual orientadora desse trabalho: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Carla Delgado de Souza, me acolheu no final de março de 2024, até então eu tinha produzido, sob recomendações da antiga orientação, o atual capítulo 1. Em nossa primeira reunião, Carla me recomendou, logo de início, a metodologia de Alfred Gell, da Antropologia da Arte, além de solicitar um mapeamento mais preciso do campo, para além da pesquisa mais histórica que vinha fazendo.

Desse modo, o presente trabalho está dividido em duas partes. A parte I abarca os capítulos 1 e 2, e a parte II abarca os capítulos 3, 4 e 5. O capítulo 1 é uma revisão histórico-bibliográfica da pornografia à pós-pornografia, passando por espaços geográficos no qual se encontrou grande produção teórica: como Europa e Estados Unidos e, como interesse localizado da pesquisa: Brasil. Nesses territórios, buscou-se documentar as linguagens pornográficas e pós-pornográficas a partir de três pilares: arte literária, arte visual e arte performática.

O capítulo 2 é a continuação da historicidade evocada pelo capítulo 1, mas aprofundada na pós-pornografia e nas linguagens pornográficas alternativas a partir de seus próprios campos e produções. Assim, ele é pensado a partir do aprofundamento nas primeiras referências pós-pornográficas: como Annie Sprinkle nos Estados Unidos, Virginie Despentes na França e Paul

Preciado na Espanha. No meio deste capítulo, como uma forma de aproveitar como alguns propositores da pós-pornografia são, também, teóricos, iniciamos uma reflexão sobre gênero, raça, sexualidade, dissidência e deficiência como uma discussão que posiciona tanto o campo pós-pornográfico como a presente pesquisa.

O capítulo 3 marca o início da parte II, onde inicio o mapeamento do campo pós-pornográfico brasileiro a partir das redes traçadas pela pesquisa com os sujeitos do campo. Nesse mapeamento, encontram-se a exposição e o aprofundamento dos agrupamentos metodológicos baseados na Antropologia da Arte de Alfred Gell. Cada um dos capítulos 3, 4 e 5 engloba um dos agrupamentos. O capítulo 3 trabalha com o primeiro agrupamento: a pós-pornografia como ferramenta de batalha, o qual abarca ações artístico-performáticas, ações de intervenção e produções filmicas do Coletivo Coiote, de Bruna Kury e de Raíssa Vitral.

O capítulo 4 trabalha com o segundo agrupamento: a pornografia e a pós-pornografia em diálogo com o trabalho sexual. Nele, apresento e aprofundo, de acordo com o primeiro eixo de coerência – acerca de produções independentes – nos trabalhos artísticos-filmicos, documentais e performáticos de Hirosuke Kitamura e Kalor Pacheco. A partir do segundo eixo de coerência, com foco no trabalho do sexo em plataforma, discuto os trabalhos artísticos e performáticos de Jeffe Grochowski, Paulx Castello e a plataforma *Ediyporn* (produtora de pornografia desviante), o qual elus fazem parte da criação e produção. Ainda neste segundo eixo, discuto o trabalho de Liv Massei, que possui todos os seus filmes em uma plataforma de pornografia *indie*: a “*PinkLabel.tv*”.

Por fim, o capítulo 5 trabalha com o terceiro agrupamento: linguagens pornográficas e pós-pornográficas como processo de experimentação. Com seus dois eixos de coerência: processos de experimentação que atuam a partir do gozo pelo gozo e processos que atuam a partir do gozo pela crítica e/ou deboche. Este agrupamento é o maior no que tange a quantidade diversa de artistas/produtores/diretores. Em seus dois eixos, o significante “gozo” aparece, porque as produções neles inclusas desafiam uma noção bastante comum no meio pós-pornô, a de que a pós-pornografia deveria ser somente crítica ou que, se for prazerosa, deveria possuir alguma criticidade.

Pela exigência da criticidade e algumas normatizações encontradas na circulação de materiais pós-pornográficos, que acabaram por isolar a pós-pornografia de uma possível popularização, que um dos artistas desse agrupamento: André Medeiros Martins, não intitula o próprio trabalho enquanto pós-pornográfico, mas sim pornográfico. Ao mesmo tempo, o artista

está inserido no meio pós-pornô e não se importa que categorizem o seu trabalho como parte da pós-pornografia.

De modo geral, este agrupamento aborda uma série de produções que experimentam e vivenciam processos de prazer, com aqueles que oscilam entre o gozo pelo gozo e outros que passam também e/ou, exclusivamente, pelo gozo pela crítica e/ou deboche. Em ordem de apresentação, faço um aprofundamento nos trabalhos artístico-filmicos, performáticos e experimentais de Juliana Dorneles, Taís Lobo, Thaís de Almeida Prado, Éri Sarmet e André Medeiros Martins.

## CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Susan Sontag (1967) ressalta a existência de ao menos três tipos de pornografia: 1) a pornografia como um item na história social; 2) a pornografia como um fenômeno psicológico (sintoma de alguma “deficiência ou deformidade sexual<sup>8</sup>”, por parte de quem produz e/ou consome; 3) a pornografia como arte. Assim como Sontag, nosso interesse especial é no terceiro tipo de pornografia, e é a qual nos focaremos na presente pesquisa, o que não exclui uma extensa literatura que abarque os outros tipos de pornografia. De modo geral, a pornografia tem sido analisada como uma doença a ser diagnosticada e uma ocasião para julgamento, de tão perigosa que ela tem sido colocada. As discursividades em torno dela tem deixado somente duas opções: ser contra ou a favor. E o que ocorre é que tanto censores quanto libertários acabam por reduzir a pornografia a um sintoma patológico e/ou uma mercadoria social problemática (Sontag, 1967, p. 4).

A pornografia trabalha no campo da fantasia, ao lado da ficção, e se volta para processos de desorientação e deslocamento psíquico. E se tem algo que a arte assumiu no decorrer dos tempos, foi a tarefa de efetuar translações e conquistar espaços nas fronteiras da consciência. A arte trabalha também no campo da imaginação fantasiosa, em um território por vezes até ideal, o que não a desqualifica enquanto arte, apenas a qualifica como uma das formas extremas de consciência. O desempenho sexual na pornografia, rodeado de órgãos genitais gigantes, número e duração de orgasmos, variedade e exagero nos poderes sexuais também não desqualifica a pornografia, assim como a arte, somente a qualifica como uma das formas extremas de consciência humana (Sontag, 1967, p. 12).

---

<sup>8</sup> A utilização de tais termos é complexa, mas ela se refere e, ao mesmo tempo, faz parte do controle, não somente da pornografia, como da masturbação. Atualmente, se tem uma grande discussão sobre as relações entre vício e pornografia. Curiosamente, essa associação não é nova, há um argumento antigo, desde pesquisas científicas do século XIX, de que a masturbação está ligada à doença. Nesse mesmo século, a sexualidade é usada como medidora do grau de adocimento do corpo, da alma e da mente dos indivíduos (Bonomi, 2024, p. 9). E nessa medição, a masturbação se torna a causa de quase todas as doenças. Esse processo foi chamado por Foucault de “fabulação científica da doença”, e, evidentemente, sob o signo da “cura” e da “saúde”, o corpo e o conhecimento sobre esse mesmo corpo passaram a ser incansavelmente vigiados e regulados. Desse modo, juntamente com a figura do “masturbador”, o “monstro” (pessoas consideradas com anomalias e/ou irregularidades contra as leis da “natureza”, podemos citar: pessoas racializadas, com deficiências, intersexo e dissidentes de gênero e sexualidade) e o “incorrigível” (desviantes no campo do comportamento, considerado no limite daquilo que se acredita “poder corrigir”) comunicam-se entre si e integraram “os anormais” nomeados pelas instituições normalizadoras do século XIX (Foucault, 2001, p. 76-77).

## GUERRAS SEXUAIS E PÂNICO MORAL

Enunciar o aspecto qualificado da pornografia enquanto arte parece simples, mas não é. Isso ocorre especialmente por conta de problemáticas que envolvem a pornografia, ou ao menos, problemas, vícios e crimes que a utilizam como invólucro. Na introdução citamos o contexto das guerras sexuais, e agora voltaremos para ele como exemplificação a partir do grupo de feministas antipornografia. Na chave abolicionista, é criada, em 1976, a WAVPM (Women Against Violence in Pornography and Media – The now defunct San Francisco based feminist anti-pornography organization), uma das mais conhecidas organizações feministas que direcionou duras críticas à pornografia. O que organização fez foi uma defesa da abolição da pornografia, entendendo-a de maneira mais ampla e alargada, ou seja, referindo-se a qualquer representação das mulheres de forma objetificada, fosse por imagens ou palavras. Por objetificação, essas feministas entendiam subordinação sexual, como uma representação de mulheres como coisas despersonalizadas, postuladas para o uso (Russel, 1993, p. 6).

A objetificação na pornografia também estaria ligada à perpetuação de comportamentos violentos contra as mulheres. Em um discurso que afirmava que a pornografia ensinava a violência, algumas das intelectuais mais conhecidas do feminismo abolicionista, Catharine MacKinnon e Andrea Dworkin, fizeram um discurso na cidade de Minneapolis (Estados Unidos), em 1983, afirmando que a pornografia estava diretamente ligada à violência. O discurso teve grande repercussão e influenciou, em 1984, a primeira discussão do Conselho de Los Angeles pela aprovação de uma lei antipornografia (Edwards, 2009).

Para além do caráter externalizado da pornografia, essas autoras também classificam aspectos das próprias sujeitas atuantes na prostituição. Para Andrea Dworkin, a palavra “pornografia” significa a representação gráfica das “prostitutas mais baixas”. Essa caracterização negativa é explicada por Dworkin como uma construção estrutural da dominação masculina, em que as prostitutas existem para servir sexualmente aos homens. Ao ponto de que, se não existisse dominação masculina, a ideia de prostituição feminina seria absurda (Dworkin, 1989, p. 200-201).

MacKinnon e Dworkin não foram as únicas feministas a defender esse tipo de discurso, ele também tem grande adesão por mulheres que já trabalharam na indústria do sexo e sofreram diversas formas de abuso. Um exemplo é Rachel Moran, que entende a prostituição como a comercialização do abuso sexual (Silva, 2022, p. 70). Em seu livro: “Paid For: My Journey Through Prostitution”, a autora entende que o dinheiro é a coação ao ato sexual, de forma

materializada. Nesse sentido qualquer tipo de consentimento sexual dado por meios econômicos não seria um consentimento real (Moran, 2015, p. 93).

As feministas antipornografia, para além de emplacarem nessa luta pelo fim da pornografia, também acolhiam trabalhadoras do sexo vulnerabilizadas. O grande problema da teoria desse grupo de feministas, e conseqüentemente a prática também, foi a implantação de perigos morais e a análise reducionista sobre o que seria violência perpetrada pela pornografia. Esse reducionismo se refere a um mecanismo de causa e efeito, por exemplo o estupro = problema, então causa = pornografia, mas sabemos que na realidade as opressões não são simplificadas assim.

Falas como a de Robin Morgan: “pornografia é teoria, a violação é a prática” (Morgan, 1980, p. 128) e até mesmo o exemplo dado por Dworkin em 1980, ao atribuir o estupro de uma menina asiática, na Carolina do Norte, a uma capa de revista Penthouse<sup>9</sup>, também foi amplamente usada por membros da comissão que aprovou a lei antipornografia, em um movimento em que, curiosamente, feministas e conservadores concordavam em um ponto (Edwards, 2009).

Mas essa associação de causa e efeito não é ao acaso: a retórica antipornográfica se baseou amplamente nos resultados e estudos da psicologia experimental americana, em que suas práticas laboratoriais positivistas se concentravam na população masculina e recorrentemente estabeleciam generalizações de padrões rígidos da suposta “natureza” masculina. Essa natureza seria essencialmente violenta e negativa, por oposição à afetuosa e positiva natureza sexual feminina (Silva, 2023, p. 107 apud Oliveira, Nogueira, Pinto, 2010, p, 377).

Maria Filomena Gregori (2003) ressalta como a ideia da pornografia como uma violência que influência outras violências contra a mulher pode estabelecer uma dualidade entre vítima e algoz extremamente problemática e insuficiente em termos de análise. De acordo com a autora, as cenas de violência só são inteligíveis através de análises sistemáticas das relações em que elas ocorrem. Além disso, tal perspectiva sobre a violência reforça uma simples vitimização das mulheres e desconsidera chances de agência e emancipação reais (Gregori, 2003, p. 90).

Ao mesmo tempo, a ausência de espaço para a emancipação das mulheres nesses cenários de violência é coerente com a teoria de autoras como MacKinnon, a feminista antipornografia

---

<sup>9</sup> Penthouse é uma das principais revistas classificadas como pornográficas pelo mercado editorial norte-americano nos anos 1970 (Alves Junior, 2017, p. 91). O exemplo de Dworkin fazia correlações entre o estupro e a capa da revista pelo fato de a menina ter sido amarrada em uma árvore após a violência, e a capa da revista trazer a representação do shibari (uma técnica de amarração japonesa).

citada acima. MacKinnon analisa as relações de gênero e sexuais marcadas pela subordinação, é a submissão levada até a nomeação da violação sexual que traz a base epistemológica do seu trabalho. Dessa forma, ‘submissão’ denota o significado social da mulher e ‘dominação’ o significado social do homem (Haraway, 2009, p. 55). Voltamos ao problema da impossibilidade de agência por parte das mulheres, de modo que, se essa teoria for levada às últimas consequências, relações heterossexuais não passariam de violações geradas por assimetrias de poder entre os gêneros.

De acordo com MacKinnon, a sexualidade está para o feminismo como o trabalho está para o marxismo: aquilo que lhe é mais próprio, mas aquilo que lhe é mais retirado. O que ela argumenta, de forma sucinta, é que assim como a expropriação organizada de um trabalho em benefício de outro, define a classe dos trabalhadores. A expropriação organizada da sexualidade de uns para o benefício de outros, define o sexo “mulher”. Na estruturação desse sexo, a heterossexualidade seria a sua estrutura e o gênero, juntamente com a família, sua forma concreta (MacKinnon, 2016, p. 802).

Para Gayle Rubin, a perspectiva e a própria propaganda feminista antipornografia implica, novamente, levando sua teoria às últimas consequências, que o sexismo se origina no interior da indústria do sexo e conseqüentemente infecta toda a sociedade. Rubin chama isso de “absurdo sociológico”: sabemos que a indústria do sexo não é uma utopia feminista, mas ela nada mais faz do que refletir o sexismo existe na sociedade como um todo (Rubin, 2003, p. 36). Gayle Rubin tem uma posição especial nesse debate por ter lidado, de frente, com tais grupos feministas antipornografia enquanto estava do outro lado do debate, reivindicando a libertação dos corpos dissidentes e integrando a SAMOIS<sup>10</sup>, enquanto o pânico moral instaurado pela ligação reducionista entre pornografia e violência resultou no ataque às minorias sexuais estadunidenses.

É importante ressaltar que as feministas antipornografia não somente associavam a pornografia à violência, como, implicitamente, associavam o sadomasoquismo a um crime sexual (lembramos da associação do estupro da criança da Carolina do Norte à técnica de *shibari*<sup>11</sup>). Assim, a ideia da propaganda antipornografia é de que a pornografia leva à

<sup>10</sup> Primeira organização lésbica SM (sodomasoquista) (Butler, Rubin, 2003).

<sup>11</sup> Na língua japonesa, shibari tem origem no verbo ‘amarrar’, sendo associado tanto a situações do cotidiano que remetem a nós e amarrações quando a contextos eróticos. De modo geral, cordas possuem forte presença na história e na cultura do Japão, sendo muito comuns na religião, no teatro e nas artes marciais (Almeida; Mello, 2019, p. 11).

O caso rememorado foi citado em uma fala de Andrea Dworkin na Meese Commission on Pornography (Comitê Legislativo estadunidense responsável pela publicação do Relatório Final da Comissão do Procurador-Geral sobre

pornografia S/M e, conseqüentemente, ao estupro (Rubin, 2003, p. 32). Essa perspectiva, além de analisar o sexo como essencialmente perigoso, destrutivo e negativo, analisa a ordem sexual a partir de um padrão, dirigido somente às mulheres e fora dos limites da homossexualidade e outras formas de se relacionar, que não a heterossexual (Facchini, 2008, p. 79).

Gayle Rubin explica esse fenômeno como um pânico moral, por tratar-se de um movimento em que atitudes difusas são canalizadas em ação política e, a partir disso, mudança social. Os pânimos morais têm em comum o foco em um alvo falso, mas intensamente simbólico, a partir do qual o objetivo é instaurar o medo. Durante um pânico moral, o medo se liga a uma infeliz população ou à atividade sexual. O movimento instaurado então é o alarde midiático, a população fanática e furiosa, a política em alerta e, como modo de resolução, entram em ação novas regulações. Após a passagem do caos, alguns grupos podem ter sido dizimados e as sexualidades podem ter sido controladas um nível a mais (Rubin, 2003, p. 31).

Todo pânico moral tem conseqüências em dois níveis: a população-alvo sofre mais, mas todos são afetados pelas mudanças sociais e legais. É importante ressaltar que os pânimos morais raramente aliviam o problema real, justamente porque focam no alvo falso. No caso das feministas antipornografia, o seu foco na abolição da pornografia como parte importante na luta pelo fim da violência de gênero gerou a perseguição às minorias sexuais, especialmente às trabalhadoras do sexo e aos grupos dissidentes, além da utilização crescente da AIDS para incitar uma homofobia virulenta (Rubin, 2003, p. 32).

Ainda é necessário elucidar que as formas de representação e circulação da pornografia tem ressonâncias divergentes a depender do grupo representado e circulado. A forma de fazer e receber a pornografia no meio heterossexual, por exemplo, foi e é profundamente diferente da forma do meio homossexual. Felipe Machado (2024), em sua pesquisa: “Entre machões e viadinhos: performances de masculinidades na pornografia gay brasileira”, explica que a pornografia possuiu um papel importante no reconhecimento da homossexualidade e da celebração da cultura gay, já que foi na pornografia gay que muitos homens gays tiveram a possibilidade de se verem como belos, dignos de desejo e terem suas práticas sexuais representadas (Machado, 2024, p. 86).

---

Pornografia). Nesta fala, Dworkin usa uma série de fotografias publicadas na revista “Penthouse”, de mulheres asiáticas amarradas e penduradas em árvores. Assim, ela relaciona tais imagens com um artigo do New York Times, sobre o estupro e assassinato de uma menina chinesa de oito anos na Carolina do Norte, cujo corpo foi deixado pendurado em uma árvore. Dworkin assume uma ligação causal perigosa entre as fotos da revista e o crime, justamente por não reconhecer as diferenças entre uma representação visual do *shibari* e um crime sexual (Williams, 1989, p. 21).

Para além do pânico moral e das múltiplas possibilidades de representações pornográficas, os mercados do sexo<sup>12</sup> não estão isentos de serem palco de crimes sexuais. Mas gostaríamos de ressaltar uma obviedade que não é óbvia até que seja reiterada: crimes sexuais utilizados sob o nome de pornografia ou trabalho sexual não é uma atividade laboral ou de representação, é um crime. Em sua etnografia sobre trabalho e mercado do sexo, a antropóloga Adriana Piscitelli (2013) retrata a necessidade e importância de tratar o turismo sexual, a prostituição e o tráfico de pessoas como problemáticas diferentes, a fim de não reduzir as nuances e complexidades de cada contexto. A autora alerta que a vinculação entre mercados do sexo e tráfico de pessoas é antiga e recria noções permeadas na literatura internacional e nos debates feministas sobre prostituição. As noções que resgata são atualizadas por diversas instâncias, como organizações dedicadas a proteger os direitos da criança, movimentos de mulheres e organizações que combatem o crime organizado transnacional, em discussões nas quais confluem interesses em diversos níveis (Piscitelli, 2013, p. 20).

Os interesses em diversos níveis envolvem não somente exploração sexual, mas exploração econômica, por meio de transações comerciais, o que precisaria ser revisto pela literatura feminista ao focar no poder do gênero masculino e acabar por esquecer das suas intersecções com o poder econômico. Além disso, tais interesses podem estar associados aos objetivos de outras instituições, como de migrações, de proteção à criança, entre outros. Como refletimos ao falar do pânico moral, muitas vezes o objetivo pode focar em alvos falsos, por serem mais facilmente estigmatizáveis. A partir do século XIX, por exemplo, a perspectiva abolicionista é alimentada pela Convenção das Nações Unidas contra o tráfico de pessoas e a exploração da prostituição alheia, de 1949. Nela, a prostituição é considerada como incompatível com a dignidade e valor da pessoa humana e quem a exerce é vitimizada. Essa vitimização compulsória faz parte de um constructo mental e prática em que a ideia de consentimento das trabalhadoras é irrelevante (Piscitelli, 2012, p. 21).

Se o consentimento e a vontade das trabalhadoras sexuais inexistem nesses contextos, talvez a preocupação real e objetivo dessas instituições não seja a integridade de tais trabalhadoras, mas sim outros interesses em jogo. Desse modo, nosso objetivo com essas considerações preliminares é apontar a importância e a relevância de literaturas feministas que

---

<sup>12</sup> Atualmente, na medida em que as relações de produção e formas de sobrevivência no capitalismo foram se complexificando, a prostituição se configura para além do que se conhece como venda tradicional do sexo, abrangendo uma série de 'mercados sexuais'. Tais mercados possuem uma variedade de serviços sexuais, como: bordéis, boates, bares, casas de massagem, linhas telefônicas, sexo virtual, motéis, cinemas, revistas, vídeos pornô, serviços de acompanhantes, agências matrimoniais, entre outros (Piscitelli; Gregori; Carrara, 2004, p. 229).

enfrentam esses grandes temas que, por uma questão de recorte, aqui não serão trabalhados, especialmente no que diz respeito à essa associação tão séria entre trabalho sexual e crime. Apesar da relevância de diversos especialistas acadêmicos no tema, ressaltamos a importância de escutar trabalhadoras do sexo.

## A LUTA DAS TRABALHADORAS DO SEXO NO BRASIL

Pode parecer aleatória e despropositada a discussão sobre trabalho sexual nessas considerações, afinal o intuito desta dissertação é falar sobre pornografia como arte, não como prostituição. Entretanto, a pesquisa mostrou existir um elo significativo entre as e os artistas que fazem pornografia e a própria ideia de trabalho sexual. Em muitos relatos, percebe-se que alguns desses artistas se entendem como trabalhadores do sexo, de modo que a fronteira entre essas áreas se torna movediça.

Podemos citar uma das interlocutoras da presente pesquisa: Paulx Castello, que assume o seu ofício performático associado ao trabalho do sexo, especialmente após estar na tríade fundadora de uma plataforma de pornografia desviante e atuar também, nos filmes da produtora (Castello; Grochovski, 2024<sup>13</sup>).

Um outro exemplo é Bruna Kury, que já atuou como trabalhadora do sexo (Kury, 2024<sup>14</sup>). Porém, a artista ainda separa, de certo modo, a sua atividade performática do trabalho do sexo que já exerceu, porque a sua produção artística e pornográfica não é voltada ao prazer e sim para o seu questionamento. Enquanto no trabalho do sexo, a troca econômica se dá, justamente, pelo prazer. Ao mesmo tempo, Bruna advoga que o trabalho do sexo pode ser arte, desde que subvertida a lógica de produção e consumo do prazer.

Curiosamente, a minha interlocução de pesquisa com Bruna, mesmo sendo na área da produção artística e pornográfica, foi precificada. Bruna cobrou pelo acesso a alguns materiais (que serão desenvolvidos no capítulo 3) e pela entrevista. A cobrança foi feita pelo que ela chama de “contribuição livre”, onde o valor é combinado entre produtor e consumidor.

Ainda dentro da dificuldade de se delimitar as fronteiras entre a arte contemporânea que trabalha com a pornografia e o trabalho do sexo, cito também André Medeiros Martins. O artista possui o seu próprio site artístico, mas também publica suas videoperformances em uma série

---

<sup>13</sup> Entrevista feita a Paulx Castello e Jeffe Grochovski em 28.10.2024.

<sup>14</sup> Entrevista feita a Bruna Kury em 30.09.2024.

de plataformas de pornografia, que rentabilizam o seu conteúdo. Ou seja, André monetiza seus vídeos como qualquer outro trabalhador do sexo que produz conteúdo pornográfico. Em entrevista, quando questiono o seu auto entendimento enquanto trabalhador do sexo, André responde que sim, mas depende do ambiente. Porque a sua vivência enquanto ator pornô é bem diferente de quem exerce prostituição nas ruas. Nesse sentido, para ele, se colocar como trabalhador do sexo em alguns setores, em suas palavras “não é satisfatório para a própria classe” (Martins, 2024<sup>15</sup>). Porque, como o caso da prostituição de rua, há uma luta imensa de trabalhadores e trabalhadoras do sexo, pelo qual ele comenta que o seu corpo nunca passou.

No Brasil, a primeira mobilização pública de trabalhadoras do sexo que se tem registros foi feita por um grupo de prostitutas e travestis, ente 1979 e 1982. A manifestação foi uma resposta à violência policial comandada contra as mulheres que trabalhavam na Boca do lixo, um bairro no centro da cidade de São Paulo (Helene, 2017, p. 4). Essa primeira mobilização abriria espaço para a continuidade da luta em respeito à vida e à integridade das mulheres prostitutas, naquela época unida à luta contra a nascente epidemia da AIDS. Em 1987, a consolidação das movimentações das prostitutas se torna evidente, com o I Encontro Nacional de Prostitutas, coordenado por Gabriela Leite e a presença de prostitutas de 11 estados do país.

A principal demanda era a luta por respeito e o fim da violência, na primeira edição do jornal “Beijo da Rua<sup>16</sup>” (Figuras 1 e 2), lia-se: “prostituição não é caso de polícia” (Andrade; Aquino; Lenz, 2015, p. 7). Na figura que abria o jornal, encontra-se a representação do corpo de uma mulher prostituta – de vestido e saltos altos. Logo entre suas pernas há o desenho de uma escada, onde sobe um pequeno humanoide.

---

<sup>15</sup> Entrevista feita a André Medeiros Martins em 25.10.2024.

<sup>16</sup> Jornal fundado por Gabriela Leite e Flávio Lenz (companheiro de Gabriela), com o objetivo de registrar suas representações socioculturais, seus valores e a consolidação do movimento social das prostitutas na luta pela desestigmatização de suas existências e o reconhecimento da prostituição enquanto trabalho (Lira, 2021, p. 184).

**Figura 1** – Primeira edição do Jornal "Beijo da Rua" (1988)



Fonte: Grupo de Estudos Trabalho Sexual (GETS – UFSCar), Souza (2012)<sup>17</sup>

O jornal “Beijo da rua” nasce com o objetivo de ensinar percepções desestigmatizadas acerca do universo do trabalho sexual, de forma a pensar trabalhadoras do sexo como sujeitos de direitos, não como vilãs e, muito menos, como vítimas (Lira, 2021, p. 183). Para além do nível pedagógico, o jornal possibilitou o processo de tornar pública, verbalizada e impressa uma série de reivindicações do movimento das prostitutas, do nível regional ao nacional. Como é possível ver, a primeira reivindicação se tratava do fim da violência policial (Figura 2).

<sup>17</sup> Disponível em: < <https://grupodeestudostrabalhossexual.wordpress.com/2012/04/13/nova-edicao-do-beijo-da-rua-copa-do-mundo-e-prostituicao/> > Acesso em 09 de julho de 2024.

Figura 2 – Primeira Edição do Jornal “Beijo da Rua” (1988)



Fonte: Instagram do “Coletivo Puta Davida”, Davida (2021)<sup>18</sup>

Por trás da violência policial que persegue as prostitutas escondia-se a sua causa: o estigma e a criminalização do trabalho sexual. A prostituição, historicamente, tem sido usada como o alvo fácil para falar e acobertar a causa de crimes reais. Em 1990, por exemplo, um jornal amazonense chamado “A Crítica”, publicou uma nota para denunciar a prática de lenocínio e crimes de determinadas regiões vulnerabilizadas de Manaus, mas para se referir à exploração de menores o jornal utilizou o termo “prostituição” (Lira, 2021, p. 187).

Nosso Código Penal também reitera esse tipo de posicionamento frente à prostituição, como é possível ver em seu Capítulo V: “Do lenocínio e do tráfico de mulheres”, com os seguintes artigos: 227 – Mediação para servir a lascívia de outrem; 228 – Favorecimento da

<sup>18</sup> Disponível em: < [https://www.instagram.com/p/CXmmLRqrQO/?img\\_index=2](https://www.instagram.com/p/CXmmLRqrQO/?img_index=2) > Acesso em 10 de julho de 2024.

prostituição; 229 – Casas de prostituição; 230 – Rufianismo. Além do Capítulo VI: “Do ultraje público ao pudor”, em que se consideram atos obscenos. Curiosamente, a última atualização do Capítulo V que data de 1940 foi em 2009, em que se alterou o nome para “Capítulo V – do lenocínio e do tráfico de pessoa para fim de prostituição ou outra forma de exploração sexual” (Lira, 2021, p. 188).

Nessa última formulação do Código Penal, a associação da prostituição com um crime sexual ficou ainda mais explícita, mesmo com todo o debate e luta pela separação da prostituição dos crimes sexuais. No início dos anos 2000, houve a discussão da nova versão da Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), em que a demanda das prostitutas era retirar tudo o que dizia respeito à prostituição do Código Penal, e colocá-las na esfera da legislação trabalhista. A inclusão da atividade foi conquistada em 2002 e depois dessa data houve uma redução substancial de casos de violência institucional e de encarceramento de prostitutas pela polícia (Prada, 2018, p. 56).

Porém, o Código Penal permaneceu e permanece inalterado, então a realidade ao redor da prostituição é criminalizada. Ou seja, embora a prostituição não seja ilegal no Brasil, ela é criminalizada a partir do momento em que se considera crime as atividades de agenciamento, por exemplo. Com essa impossibilidade, não há como o trabalho sexual ser mediatizado como relação profissional (Lira, 2021, p. 189).

Um exemplo elucidativo dessa realidade é a localização espacial da prostituição nas cidades. Podemos citar a cidade de Campinas – SP, conhecida como detentora do maior bairro de prostituição da América Latina: o bairro Jardim Itatinga, um território distante do centro urbano, onde trabalham aproximadamente duas mil prostitutas. Mesmo que, legalmente, as ações de mediação, facilitação, lucro por terceiros, sejam crimes. O bairro é majoritariamente composto por casas de prostituição e que não são reprimidas como o são no centro da cidade, já que se trata de um bairro periférico (Helene, 2017, p. 6).

A existência da maior concentração da prostituição no Jardim de Itatinga evidencia a segregação urbana e higienização que as trabalhadoras do sexo sofrem, por serem relegadas a esses espaços isolados, marginalizados e estigmatizados da cidade (Galetti, 2016, p. 45). Essa realidade marca a imposição de dois papéis às mulheres: ou você é vadia/puta, ou você é moça de família que não deveria estar na rua. Cada um destes papéis tem seu lugar simbólico na cidade: a esposa deve permanecer confinada às funções do lar e as prostitutas em locais destinados à prostituição, em ruas específicas da cidade, bordéis, zonas (Helene, 2013, p. 72).

Boa parte da literatura das trabalhadoras do sexo, como a de Monique Prada (2018) e Dolores Juliano (2016), aborda esse aspecto dual dos papéis relegados às mulheres e reforçam que a luta contra o estigma da mulher que exerce a prostituição não é somente sobre mulheres prostitutas, mas também sobre a esposa, a mãe e a do lar. Isso porque o que está em questão é a nomeação e o controle desses corpos e dessas mulheridades.

Juntamente com essa bibliografia que podemos chamar de putafeminista, como batizada por Prada (2018), há grandes contribuições também do transfeminismo<sup>19</sup>, pelo fato de pessoas transgêneros, transexuais e travestis formarem uma boa parte das profissionais do sexo. Em “E se eu fosse puta<sup>20</sup>”, Amara Moira relata que, além de uma série de violências sofridas por ser um corpo fora da norma binária, a violência discursiva da estigmatização da prostituição chegou antes mesmo que ela iniciasse seu trabalho como prostituta. A autora descreve que, quando pensou em tentar a prostituição e contou para uma amiga, o peso do estigma chegou antes mesmo da própria Amara, nas palavras da amiga: “te aceitei travesti, mas puta não... você vai pegar AIDS, ser violentada, não tem como, tchau” (Moira, 2018, p. 35).

Quando falamos de mulheres trans e travestis a falta de acolhimento não é somente com os amigos, mas com a família que expulsa de casa e o mercado de trabalho formal que não aceita corpos dissidentes. Dessa forma, a prostituição acaba sendo quase que compulsória, mas curiosamente, é um dos primeiros espaços de reconhecimento. Amara Moira conta que o espaço da prostituição é um lugar onde seus corpos são aceitos pela comunidade e não é necessário existir legislação específica para que tenham seu nome social e gênero respeitados (Moira *apud* Prada, 2018, p. 60).

A ativista LGBTQIAPN+, trabalhadora do sexo e pré-candidata a vereadora pelo PT do Rio de Janeiro, Indianarae Siqueira, também conta o quanto resistiu à prostituição e, quando adentrou nesse mundo, encontrou nas travestis prostitutas um grande acolhimento. O seu receio era, além do medo da violência, o medo do discurso que opera em uma lógica negativa quando o assunto é prostituição. Ela ainda relata que o problema da prostituição como uma realidade imposta é não ver a possibilidade de agenciamento nesse lugar, sendo que ela viu uma abertura

---

<sup>19</sup> O transfeminismo nasce como um movimento feito por e para mulheres *trans*, como filosofia e como práxis capaz de sustentar uma transformação dos feminismos a partir do reconhecimento de identidades transgêneros, transexuais e travestis (Alves; Jesus, 2010, p. 14). O termo surge no contexto do movimento intelectual e político da população *trans* norte-americana, na tentativa de rediscutir a subordinação morfológica do gênero (como construção social) ao sexo (como biologia) (Bagagli, 2021, p. 56).

<sup>20</sup> Em algumas edições há uma troca do pura por puta ou vice e versa. Sendo possível encontrar o mesmo livro também sob o título “E se eu fosse puta”.

de portas a partir desse mundo. O tom de Indianarae é de que sua resistência e vergonha a assumir sua profissão era muito mais social do que pessoal, em suas palavras:

Cada vez que eu me recusava a dizer que era prostituta, e no lugar, dizia profissional liberal ou autônoma, aí sim eu me sentia uma farsa: eu não estava sendo honesta com pessoas que me acolheram tão bem e com um local que eu já não via da maneira que me impuseram. Era sexo pago, nada demais. Como costume dizer, todo mundo faz sexo – fora as pessoas assexuais ou as que não fazem por opção. Mas todo mundo que faz, faz ou de graça ou pago. Qual a diferença? Eu sou muito viciosa. Se eu transar com dez homens de graça, então a sociedade não vai ver problema algum nisso, mas se eu começar a cobrar... hum, aí temos um problema (Siqueira, 2018, p. 14).

Indianarae Siqueira começou sua transição, por meio da harmonização, aos 12 anos de idade e aos 16 anos já saiu de casa, após não aceitar mais a violência de sua mãe. Curiosamente, ela alugou um quarto em um puteiro chamado “Aconchego da sua mãe”, onde conheceu as primeiras travestis que a acolheram (Fonatrans, 2024). Indianarae é a voz que luta e aconchega, a voz que esclarece que: “a revolução tem que ser feita assim, pode ser na paz, no amor, no afeto e na cerveja. Mas se não for, vai ser na pedrada, vai ser no fogo e vai ser no gargalo sim” (Casa Nem, 2023). Fundadora da Casa Nem, uma casa de acolhimento LGBTQIAPN+ do Rio de Janeiro, a ativista nos lembra que falar de territórios espaciais e corporais vulnerabilizados como a prostituição e a dissidência de gênero, é também falar de muitas dores, mas não por isso um mero lugar de vitimização sem agência.

Esperamos, com essa breve preliminar, esclarecer não só o que não vamos aprofundar na presente pesquisa, como expor um referencial possível das várias matizes que lidam com a pornografia e o trabalho do sexo e, marcar nossa posição. Afinal, como veremos, muitas vezes a pornografia interseccionada com a arte não está isenta de lidar com as problemáticas do corpo pornográfico nos processos de vulnerabilidades impostos pelo capitalismo de hoje.

E, aproveitando a reflexão deixada por Indianarae Siqueira sobre a possibilidade de se lucrar com o sexo, para citar uma citação encontrada no livro de María Elvira Díaz-Benítez (2010), “Nas redes do sexo: os bastidores do pornô brasileiro”, do diretor de pornô M. Max: “o pornô é uma arte que alguns desfrutam, outros criticam, até aqueles que desfrutam criticam. Mas só os mais espertos praticam”. A seguir, esperamos praticar e deixar disponível ao desfrute, uma longa reflexão.



## **PARTE I**

### **CAPÍTULO 1 – PENSANDO COM A HISTÓRIA: A PORNOGRAFIA COMO TEMA EM EUROPA, ESTADOS UNIDOS E BRASIL**

Este primeiro capítulo é uma espécie de revisão ampla de como a pornografia apareceu no decorrer da história, em diferentes espaços. Traçar uma definição ou qualquer tecitura que descreva o que é a pornografia é uma tarefa complexa. Com a pós-pornografia e as diversas linguagens pornográficas não é diferente, pois estamos falando de conceitos com nomeação versátil, disputável e manipulável, a depender do contexto, do grupo e/ou indivíduo que os mobiliza. Esses conceitos foram amplamente historicizados pela literatura ocidental, mas encontram também suas formulações autônomas nos países do sul global. Por isso traçaremos esse percurso a partir do uso da palavra e da imagem em três pilares: arte literária, visual e performática, do imaginário hegemônico ocidental ao Brasil.

No geral, tem se concordado que a característica essencial da pornografia é a sexualidade, a partir das relações engendradas com a sexualidade e o desejo de documentá-las se constroem as representações, que foram erigidas por três grandes formas de expressão no decorrer dos tempos, desde a antiguidade: a escrita, a pintura e a escultura (Hyde, 1966, p. 2). Algumas especulações diriam que a pornografia começou com a escultura da Vênus de Willendorf (Figura 3), uma representação do nu esculpida em calcário com 11 centímetros de altura e mais de vinte mil anos de idade (Lapeiz, Moraes, 1984, p. 16).

**Figura 3** – “*Venus of Willendorf*”



Fonte: *Naturhistorisches Museum Wien – Hall 11-13: Prehistory, Nhm (2024)*<sup>21</sup>

Vênus é encontrada no período paleolítico, em um momento que o feminino representado por fartura nos seios e nas formas arredondadas, estava associado à veneração da sexualidade feminina, da fertilidade e da abundância (Zappa, 2009, p. 32). Para além das hipóteses, se nos dedicássemos à história da representação do corpo nu, nos encontraríamos em infindáveis articulações possíveis representativas nas artes escritas, visuais e corporalmente performáticas. Então, depois que apresentarmos breves amostras históricas da arte literária e visual antecessoras e até as vésperas da revolução francesa, focaremos na particularidade do corpo nu em diálogo com sua sexualidade na contemporaneidade, especialmente a partir de suas representações audiovisuais.

#### AMOSTRAS DA ESCRITA PORNOGRÁFICA NA EUROPA

A etimologia da palavra: ‘pornografia’ vem do grego ‘*pornographos*’, que significa “escrito sobre prostitutas”. ‘*Porn(o)* – prostituta ou depravada e ‘*graphein*’ (escrever). Nessa dinâmica, a pornografia seria a descrição da vida, das maneiras, entre outros aspectos, das

<sup>21</sup> Imagem disponível em: < [https://www.nhm-wien.ac.at/en/exhibitions/permanent\\_exhibitions/mezzanine\\_level/hall\\_11-13\\_prehistory](https://www.nhm-wien.ac.at/en/exhibitions/permanent_exhibitions/mezzanine_level/hall_11-13_prehistory) > Acesso em 11 de julho de 2024.

prostitutas ou de seus clientes (Williams, 1989, p. 9, tradução nossa). A relação da pornografia com a prostituição é presente, inclusive, na primeira aparição – que se tem conhecimento – do termo “pornográfico”, quando o autor grego Luciano de Samósata<sup>22</sup>, por volta do ano 125, narra, em um conjunto de textos chamados “Diálogos das Cortesãs”, histórias em que são descritas práticas de prostituição (Alexandrian, 1991, p. 20).

Para além da literatura, conceitos, práticas e registros visuais correlatos à pornografia são vislumbrados por nomes como “desejo”, “sensualidade”, “erotismo” e “representação explícita dos órgãos sexuais”, que podem ser encontrados em muitos contextos e localidades diferentes. De acordo com Lynn Hunt (1999), a primeira fonte moderna citada por estudiosos da pornografia se encontra na Europa, tendo como expoente o escritor italiano do século XVI Pietro Aretino. O autor escreveu duas obras pornográficas realistas e satíricas, além de uma série de sonetos que ganhou uma coleção de gravuras eróticas de posições sexuais criadas por Marc-Antoine Raimondi. Quando o conjunto de sonetos com as ilustrações foram publicados, geraram um grande escândalo em Roma e foram retirados de circulação por ordem do papa (Alexandrian, 1991, p. 81).

A importância de Aretino se delinea na medida em que seus sucessores o referenciam como a base de uma intenção pornográfica, que seria: “a representação realista, escrita ou visual, de órgãos genitais ou condutas sexuais, que implicava a transgressão deliberada da moral e dos tabus sociais existentes e amplamente aceitos” (Hunt, 1999, p. 26). A transgressão da moral da época era muito associada ao anticlericalismo. Em uma das obras de Aretino, por exemplo: os “*Ragionamenti*” (1536), as cenas de maior intenção sexual ocorrem em um convento.

Para além da pornografia italiana, inaugural da conceituação que abordamos aqui, a tradição pornográfica europeia tem grande predomínio de títulos e movimentações inglesas e francesas. Especialmente a França, a partir de 1700, teve como palco obras que engajavam a crítica clerical e o erotismo na luta pela causa iluminista, como a obra de Jean-Baptiste Boyer: “*Thérèse philosophe*”<sup>23</sup>, de 1748 (Darnton, 1996).

---

<sup>22</sup> Antes de Luciano, empregava-se o termo “pornográfico” como um conceito técnico para as pinturas eróticas de Parrásio de Éfeso, porque seus modelos eram ‘mulheres públicas’ (Alexandrian, 1991, p. 20).

<sup>23</sup> “Teresa Filósofa” é um notório romance pornográfico do século XVIII. Ele se inicia narrando um escândalo de sedução entre um padre jesuíta e uma jovem à procura de conselhos espirituais. A narrativa se desenvolve a partir desse “aconselhamento” que se baseava em uma variedade radical de cartesianismo. Com a possibilidade de separar a alma do corpo, o padre defende o exercício espiritual máximo a partir do intercurso sexual. Após a experiência com o padre, a jovem tem sua primeira lição sobre os perigos do clero e aprende a se livrar da autoridade da igreja, estando pronta para seguir o próprio prazer através da física, metafísica e ética até a filosofia,

O século XVIII francês foi palco da idade ouro da libertinagem, exemplo para toda a Europa da arte do prazer. A literatura erótica dessa época revelava os segredos da sociedade francesa ao descrever o que acontecia nas alcovas da alta sociedade, em seus diversos formatos, logo passou à forma de panfletos (Alexandrian, 1991, p. 185). Por toda Europa de cultura humanista, esse tipo de produção teve adesão entre os grandes pensadores da época, com o intuito deliberado de abalar as estruturas sociais por meio do prazer. Para além do gozo pelos sentidos, os panfletos pornográficos (Figura 4) vinham propor uma ridicularização das relações de poder da época para a construção de uma nova sociedade (Leite Júnior, 2006, p. 37).

Nos panfletos pornográficos, representantes da realeza eram ridicularizados a partir da ilustração de suas supostas vidas sexuais. De modo que, o significante sexual representado, era uma forma de difamação. A Figura 4 ilustra, logo no centro da imagem, um cavalheiro real – cujo título não foi possível encontrar informações – em cima de um “cavalo” no formato de um pênis. Ao lado inferior esquerdo, pode-se ver Maria Antonieta grávida, com a parte de baixo do vestido levantada – de modo a mostrar a sua vulva.

---

encarnada pelo seu encontro com um conde filosófico. No romance, sexo e filosofia caminham lado a lado e fazem parte da estratégia narrativa iluminista (em especial, a radical de La Mettrie, Helvétius, Diderot e D’Holbach), em que o conhecimento carnal poderia abrir caminho para o iluminismo. Nessa dinâmica o sexo é uma fonte inesgotável de pensamento, e pode levar a maiores produções mentais (Darnton, 1996).

**Figura 4** – Propaganda pornográfica que foi usada contra Maria Antonieta



Fonte: Frost (2015)<sup>24</sup>

Entre 1740 e 1790, a literatura francesa se torna cada vez mais política e crítica à monarquia (Hunt, 1999, p. 35), o que ajudou a provocar a própria Revolução Francesa. Marquês de Sade é notório por ter sido um grande pornógrafo a participar da revolução, mas além dele, dois líderes revolucionários: Mirabeau e Saint-Just escreveram obras pornográficas antes da Revolução (Hunt, 1999, p. 328).

Após a Revolução e, especialmente após o período do terror, houve uma mudança na forma de circulação da pornografia e na sua própria produção, logo que foi visto o potencial de fermentação política do material pornográfico. Mas essa mudança já era sinalizada com o aumento do número de censores nas vésperas da revolução, para tal, é preciso entender como ocorria a circulação do material erótico sob o antigo regime. Nesse período, um livro só poderia ser impresso com a concessão do privilégio do rei ao autor ou ao livreiro-editor. Desde o decreto

<sup>24</sup>

Disponível

em:

< [https://dangerousminds.net/comments/the\\_pornographic\\_propaganda\\_that\\_was\\_used\\_against\\_marie\\_antoinette](https://dangerousminds.net/comments/the_pornographic_propaganda_that_was_used_against_marie_antoinette) > Acesso em 13 de julho de 2024.

de 1626, passou a ser necessária também a aprovação de um censor real (esse processo ocorria em Paris, onde todos os censores deveriam residir). No início do século XVIII, havia 41 censores reais, nas vésperas da revolução francesa, esse número aumentou para 178. Com toda a regulação do período, boa parte da produção erótica era clandestina, impressa por operários impressores – às vezes com consentimento do patrão, às vezes não – ou por impressas portáteis de baixo ruído e fácil esconderijo (Alexandrian, 1991, p. 199-200).

No final do século XVIII, a pornografia teve sua regulamentação legal na Europa, para se diferenciar da filosofia e da política. O século XIX aprofunda a ação dos reformadores morais, que advogavam a categorização da pornografia. Um exemplo ilustrativo desse movimento foi a descoberta de objetos lascivos nas ruínas de Pompéia; já em 1758 havia rumores de um artefato encontrado, tratava-se de uma pequena estátua de mármore na forma de sátiro em relações sexuais com uma cabra. A estátua foi escondida e logo criou-se um pânico moral de que se a civilização moderna se assemelhasse, em alguma instância, à sua antecessora Pompéia, estariam em estado de grande perigo (Kendrick, 1996, p. 6, tradução nossa).

Na passagem para o século XIX, objetos e imagens sexuais seguiram sendo encontrados. O museu de Nápoles mantém em área reservada, proibida para mulheres, crianças e homens incultos. Em 1819, para nomear tais obras, o diretor do museu utilizou a expressão “gabinete de objetos obscenos”, mas em 1823 esse nome foi alterado para “gabinete de objetos reservados” e em 1860 para “coleção pornográfica” (Leite Júnior, 2012, p. 101). Ou seja, o procedimento que estava em vigor antes da revolução francesa continuou a agir quando o assunto era materiais controversos: o cavaleiro com bens rentáveis poderia entrar na câmara secreta, já mulheres, crianças e pobres independentemente do sexo estavam excluídos (Kendrick, 1996, p. 6, tradução nossa).

Nesse sentido, a pornografia que se popularizou durante a fermentação possibilitada pela Revolução Francesa foi a pornografia política. Após a regulamentação da pornografia, ocorreu uma virada da pornografia para “apolítica”, no sentido de uma produção voltada menos para a crítica e a sátira, e mais para a descrição do prazer sexual como um fim em si mesmo. Essa forma de fazer pornografia, associada à produção em massa, caracteriza o início da pornografia moderna (Hunt, 1999, p. 333).

## O INÍCIO DA PORNOGRAFIA MODERNA: EUROPA E ESTADOS UNIDOS

Com a massificação da pornografia, outras formas de controle emergem, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos. Em 1802, foi fundada a “Sociedade para a Supressão do Vício”, com o intuito de controlar a circulação de materiais obscenos na Inglaterra, o que moveu diversos processos e prisões (Lapeiz, Moraes, 1984, p. 33). Ainda na Inglaterra, em 1857, se aprova a lei antipornografia, de John Campbell, sob a justificativa de que o Estado precisava proteger as mulheres dos efeitos da literatura romântica (Williams, 1989, p. 12). Também no século XIX, emerge a figura do americano Anthony Comstock, quem inspirou a primeira lei de inspeção de bagagem de passageiros à procura de materiais pornográficos. Vale ressaltar que não eram inspecionados somente literatura obscena ou objetos de prazer, como também materiais informativos sobre saúde sexual e prevenção da gravidez (McElroy, 1997, p. 39).

No século XIX, fica evidente o surgimento do que se poderia chamar de uma pornografia popular, mas ao mesmo tempo, muito mediada pela censura. Quando Kendrick traça uma definição de pornografia, ele o faz pensando justamente na contradição de que uma vez censurado, o objeto se torna desejável. Por isso, para ele, a definição de pornografia de cada época é construída a partir do grupo que está no poder, justamente a partir do seu poder de censurá-la, o que não exclui seu poder de acessá-la (Kendrick, 1996, p. 92-94, tradução nossa).

É nesse mesmo século, em que estamos fazendo nossa incursão histórica que se encontram as origens do cinema. Em 1878, Eadweard Muybridge publicou sua série equina. O seu trabalho marcou o encontro da fotografia com o cinema, quando ele apresenta fotos estáticas de cavalos em sequência e descobre a projeção de curtas, capazes de sequenciar grandes movimentos. A tecnologia logo passou para registros humanos, que funcionava com princípios parecidos com a repetição mecânica industrial, o movimento tornou-se uma mecânica visível. Esse processo, chamado de “protocinematográfica”, foi um grande avanço no mundo das representações dos movimentos de corpos realistas (Williams, 1989, p. 38, tradução nossa).

Nesse momento, a tecnologia se tornou o próprio evento. Já em 1895, os irmãos Lumière criam o *cynematographo* (Leite Júnior, 2006, p. 75). A descoberta da tecnologia do movimento logo conduziu à investigação da mecânica dos corpos, das suas sexualidades e representações, em que se concretizava a descoberta pornográfica no cinema. No início do século XX, ficaram conhecidos os “*Stag films*”, um tipo de curta-metragem de conteúdo explícito que se utilizava da nova tecnologia de captação do movimento. No geral, de acordo com Linda Williams (1989), esse tipo de produção é de comprimento curto, preenchendo uma única bobina (o que significava até no máximo 15 minutos), com baixa qualidade técnica e com frequente falta de coerência e coesão narrativas (Williams, 1989, p. 72, tradução nossa).

Em grande medida, a baixa qualidade técnica e narrativa a que Linda Williams já se referia, era um aspecto fortemente antecessor do cinema pornográfico contemporâneo, os *stag films* eram produzidos como filmes para homens selecionados, expostos ilegalmente em ambientes fechados. Tratava-se de um cinema também chamado “primitivo”, suas configurações essenciais eram o “*master-shot*” e o “*voyeur*”. O primeiro se referia à gravação do espaço cênico de forma frontal e conjunta, em um enquadramento simples que permitisse a compressão do cenário e das ações. O segundo se referia ao corte de aproximação do ator com o espectador, em um enquadramento que tratava da impressão de que o ator realmente se sentisse observado pelo espectador (Abreu, 1996, p. 45).

Os *stags films* inauguraram, no campo da representação cinematográfica, uma série de tecnologias do visível, entre elas: a hipergenitalização do sexo, com os famosos *close ups*, *split beavers* (pernas abertas, genitais visíveis) e de *inserts* (inserções) do ato sexual dirigido ao olhar do “outro”, o espectador (Abreu, 1996, p. 48). Todas essas características podem ser vistas na Figura 5, em que se registra duas genitálias em contato por meio da penetração – a inserção do pênis na vagina.

**Figura 5** – Cena do filme “*The Dentist*” 1947/1948, 16mm, *Stag Film*, D. D. Teoli Jr. A. C.



Fonte: Teoli Júnior (2021)<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Disponível em: < <https://archive.org/details/the-dentist-d.-d.-teoli-jr.-a.-c.> > Acesso em 13 de julho de 2024.

Tais possibilidades de representação também traziam suas contradições, para Williams (1989), havia a oscilação de dois polos de prazer nesse tipo de produção. O primeiro e mais óbvio: o prazer masculino de experimentar o *strip-tease* feminino, ou seja, o corpo em exibição e disponível da protagonista. E o segundo: a identificação com o protagonista masculino, que está performando o ato sexual com o corpo feminino, a princípio, o objeto de visibilidade do espectador. A contradição aqui consiste justamente no fato de que a observação da genitália feminina é uma identificação inconsciente com a mulher, de forma que o espectador projeta sua passividade na personagem feminina, como o “outro”, enquanto acredita habitar um espaço de completa atividade pelo corpo de homem (Williams, 1989, p. 80).

A solidificação dos *stags films* nos Estados Unidos aconteceu em meados de 1920, curiosamente em um momento que o cinema de Hollywood iniciava o seu processo de desenvolvimento e institucionalização. Nos anos 1940, já apareciam os primeiros filmes legais americanos de apelação erótica, tratava-se de uma produção ligada a um grupo de empresários conhecidos como “Os 40 ladrões” (Abreu, 1996, p. 56). Após 1960, os *stags films* não deixaram de existir, mas foram marginalizados com a consolidação e normatização de Hollywood – o que permitiu a criação de um sistema de gêneros fílmicos apropriados para um público de massas desejado, desde a produção, a circulação até a exibição. Assim, o que ficou conhecido como longa-metragem pornográfico e que poderia ser exibido nas salas de cinema passou a prevalecer nesse período (Phillips, 2018, p. 153).

Durante 1950, um outro evento foi capaz de criar uma erótica de massas: a *Playboy* (Figura 6) e a invenção da sexualidade multimídia, tendo sido a primeira indústria de entretenimento assumidamente sexual no capitalismo global. A alta diagramação da revista foi capaz não só de produzir imagens, mas de produzir uma nova relação saber-verdade-poder sobre o sexo. Não à toa, as fotografias de nus foram distribuídas durante a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, pelo próprio exército estadunidense como forma de apoiar e ajudar as tropas estrategicamente, mesmo que já se encontrassem em ação diversas leis antipornografia e/ou antiobscenidades (estas atuantes em continente americano desde 1712) (Preciado, 2020, p. 23).

Na primeira capa da *Playboy*, é possível ver uma foto de Marilyn Monroe com um vestido de decote em formato “V” e em escala de cores neutras (preto, cinza e branco). A posição da modelo é sentada em um estofado, com um braço levantado e o outro abaixado. Sua expressão facial é sorridente, formando uma figura que, de modo emocional, retrata entusiasmo.

Figura 6 – Primeira capa da “Playboy” (1953)



Fonte: A origem das coisas (S./d.)<sup>26</sup>

A imagem de Marilyn Monroe foi transformada no paradigma da excitação visual, mas deveria ser apreciada somente por homens e em contextos permitidos. Essa dinâmica de instigação e repressão está presente em toda a história da pornografia que viemos traçando até aqui, e ela se consolida na indústria moderna do entretenimento adulto na forma de uma espécie de “controle democratizado”, em que o controle ocorre justamente por meio do acesso e da crença como “único” o modelo de prazer ali representado.

## A ERA DE OURO DA PORNOGRAFIA, A REAÇÃO CONSERVADORA E A EMERGÊNCIA DA PÓS-PORNOGRAFIA

O período inaugurado por 1970 é conhecido como a “Era de Ouro” da pornografia audiovisual, foi quando ela ganhou maior acessibilidade e se aproximou definitivamente da

<sup>26</sup> Disponível em: < <https://origemdascoisas.com/a-origem-da-playboy/> > Acesso em 13 de julho de 2024.

pornografia *mainstream* que conhecemos hoje. Essa era teve como paradigma o filme “Garganta Profunda” (1972)<sup>27</sup>, de Gerard Damiano. Assim como a revista Playboy, Garganta Profunda foi emblemática ao popularizar a pornografia hardcore<sup>28</sup> como um gênero aceitável para as massas. Milhares de pessoas foram assistir ao filme nas salas de cinema, dando início ao fenômeno do “pornô chic”: que se caracterizava como a atitude de tolerância em relação à pornografia, esse foi o *zeitgeist* da primeira década dos anos 1970 (Yehya, 2004, p. 60).

Com essa movimentação, a década experimentou uma grandiosa qualidade em diferentes gêneros pornográficos, como: ficção, terror, comédia, policial, drama e documentários. Mesmo com as tentativas de censura do material pornográfico, a pornografia alcançou certo status cultural, que aumentou com o nascimento do vídeo caseiro (Yehya, 2004, p. 71). Com o desenvolvimento tecnológico, as salas de cinema foram abrindo espaço para o uso massificado do videocassete e reprodutores de DVD. Além de acessivo, o acesso à pornografia agora era imediato e poderia ser feito do próprio ambiente privado (Milano, 2014, p. 38).

Ainda nos Estados Unidos, agora no final da década de 1970, a popularização e massificação da pornografia gera uma outra reação: a organização de feministas antipornografia. Essas feministas passaram a lutar pela abolição total da prostituição e da pornografia, que não deveriam sequer serem intituladas como trabalho do sexo, pois tratava-se de exploração e violação pagas.

Na área da direita política, a reação à pornografia também é negativa. O governo da época era o de Ronald Reagan e nele a pornografia é colocada como problema de saúde pública<sup>29</sup>. Nesse campo, conservadores e feministas abolicionistas acreditavam que a pornografia deveria ser combatida. Do outro lado do campo, se formou uma resistência contra essas medidas de regulação, a partir da perspectiva de que essa regulação era estratificada e buscava atingir especialmente as minorias sexuais: grupos complexos cujos exercícios da sexualidade não se

---

<sup>27</sup> No filme, a protagonista Linda Lovelace, passava por problemas para atingir o orgasmo durante a relação sexual, assim, após consulta com um médico, descobre o problema: seu clítoris estaria localizado na garganta. A partir da descoberta de que Linda só gozaria praticando sexo oral em pessoas com pênis, ela se torna uma espécie de terapeuta sexual que visita seus pacientes em domicílio para satisfazer suas fantasias. A produção alcançou mais de dois milhões de dólares e foi uma espécie de exemplo em São Francisco e Nova Iorque para quem queria trabalhar com longas-metragens explícitas e com enredo (Yehya, 2004, p. 59)

<sup>28</sup> O gênero hardcore é caracterizado pela narrativa de sexo explícito em longa-metragem com algumas particularidades, entre elas: a ejaculação para a câmera (*come shot* ou *money shot*), a evidência visual do prazer masculino e as contrações involuntárias, o clímax do orgasmo como uma confissão da verdade e a documentação de impressão realista – de que aquilo se trata de um sexo “real” (Abreu, 1995, p. 65).

<sup>29</sup> Ver Departamento de justiça dos EUA, Attorney General’s Commission on Pornography. Final Report, 2 vols., Washington, DC, 1986

enquadrava na dinâmica cis heteronormativa monogâmica, compondo um matiz de sexualidades dissidentes, trabalhadores sexuais às práticas fetichistas (Rubin, 1999, p. 150).

O embate entre esses dois campos, referente aos exercícios das sexualidades e suas representações, também ficou conhecido como Guerras Sexuais, como explicamos nas Considerações Preliminares. Assim, o campo contra a abolição da pornografia, que forma nosso campo de investigação, se concretizou com feministas que ficaram conhecidas como pró-sexo. As feministas pró-sexo são um grupo de complexo e diverso matiz ideológico, mas que concordam em um ponto: não se deve devolver ao Estado o controle dos sexos e das sexualidades. Por isso, a postura prática frente ao impasse da regulação é a reinvidicação do direito de produzir a própria pornografia (Preciado, 2007).

O feminismo pró-sexo entendeu que a melhor forma de lidar com as opressões da pornografia dominante, sem subjugar e controlar os corpos representados nessas produções, seria utilizar os recursos da própria pornografia como ferramenta para intervir politicamente. O encontro incendiário do movimento das multidões *queer*, da reivindicação do trabalho do sexo como trabalho e do feminismo pró-sexo, possibilitou o nascimento da pós-pornografia. Na descrição de Laura Milano (2014), a pós-pornografia é como uma usina candente, produtora e eroticamente exaustiva, justamente porque a usina nos conecta com a potência devastadora do que se pode extrair da natureza, mas não na forma de exploração para produzir mercadoria-objeto e sim para produção de energia, a energia sexual dada pela potência infinita e inesgotável dos corpos erotizados (Milano, 2014, p. 11).

Assim, a pós-pornografia se construiu a partir das corporalidades dos próprios agentes e seus desejos de criticar efeitos disciplinares das estruturas de dominação, por meio de múltiplas linguagens expressivas, como: intervenções urbanas, performances, fotografias, material audiovisual, entre outros. De modo geral, os praticantes do pós-pornô encabeçaram a busca por um outro projeto de prazer (Milano, 2014, p. 12). A estratégia utilizada pelo movimento é o D-I-Y (Do It Yourself), ou seja, veja o que não te agrada na pornografia tradicional e faça você mesma a sua própria pornografia (Santos, 2015, p. 22). Justamente porque, até aquele momento, corpos dissidentes haviam sido representados sem agenciamento e por meio de uma lógica normalizadora, em um lócus privilegiado de produção de sentido sobre os corpos e as sexualidades.

A ideia de tensionar produções hegemônicas, produzir o que lhe agrada e possibilitar outras formas de existir corporalmente no mundo, é encabeçada em torno do que pode ser

chamado de pós-pornografia, mas muitas práticas contrassexuais também podem se colocar contra a disciplina sexual. Pensa-se aqui, especialmente, nas teorizações pós-foucaultianas em relação a como se pode resistir à produção disciplinar da sexualidade. Para Michel Foucault, a forma mais eficaz de resistir à regulação é mais do que uma luta contra a repressão sexual, mas sim, produzir formas de poder-saber alternativas à sexualidade moderna<sup>30</sup> (Preciado, 2014, p. 22).

As práticas contrassexuais e a própria contrassexualidade, para o autor idealizador do conceito: Paul Preciado, é o fim da natureza como ordenação que legitima a sujeição de certos corpos a outros. Com o fim da sujeição dita natural, uma série de ordenações da mesma linha, como a existente entre sexos, gêneros, sexualidades e categorizações compulsoriamente binárias e justificadas pela ciência dita “natural”, devem encontrar o seu fim. Com o exercício de superação de tais enquadramentos, Preciado elege o corpo como experimentador potente da vida, não somente em seu nível “sexual”. A sua ideia é, justamente, expandir o imaginário do que se entende por sexual. Nesse sentido, a experimentação contrassexual das próprias sexualidades, pode superar a genitália para englobar toda a superfície do corpo e suas possíveis extensões como zonas sexuais (Preciado, 2014, p. 49).

Então isso que podemos chamar de pós-pornografia, movimento pós-pornô e, por vezes, práticas contrassexuais, cada vez mais é um movimento situacional e menos pontual. O termo nasce inicialmente como “pós-pornografia” em território estadunidense e é incorporado por diversos países do sul para se referir à subversão do papel do corpo, do desejo e do sexo na pornografia tradicional. Agora, tentaremos traçar a história de como chegamos a uma pós-pornografia brasileira, com seu contexto, implicações e potencialidades.

## SOBRE A ESCRITA PORNOGRÁFICA BRASILEIRA

Como começamos a história da pornografia impressa no ocidente, nada mais justo do que traçar esse processo no Brasil. A categoria de literatura pornográfica, no Brasil, incluía impressões de origens variadas desde os tempos coloniais. Nessa época, havia um trânsito de

---

<sup>30</sup> Paul Preciado traz a contrassexualidade justamente como uma teoria do corpo que se situa fora das oposições binárias e propõe pensar o corpo inteiro como espaço de representação, com alusão ao dildo, o autor pensa o corpo inteiro como um dildo – o que inclui, justamente, a sexualização de zonas não comumente erotizadas do corpo, a ressexualização do ânus e a reapropriação do discurso pornográfico com representações alternativas para sacudir as tecnologias que escrevem os corpos em estruturas binárias e heterossexuais como se fossem naturais (Preciado, 2014, p. 27).

livros libertinos de Portugal ao Brasil, que era bem conhecido e extremamente regulado, porque tal literatura estava na mira da inquisição e deveria ser de posses secretas. Dessa forma, até o final do século XIX, o acesso aos livros licenciosos no Brasil era um hábito reservado somente à classe dominante (Mendes, 2017, p. 174).

Os livros pornográficos desse período eram circulados como “Livros para Homens”, não só para demarcar e interditar a leitura feminina, mas como promessa de aventuras galantes, fantasias de liberdades sem interdições ou culpa (Mendes, 2017, p. 178). As grandes categorias literárias dessa pornografia, existentes nas livrarias, eram quatro: 1) Romances libertinos franceses e ingleses do século XVIII; 2) Pornografia anticlerical portuguesa e francesa dos séculos XVIII e XIX; 3) Romances naturalistas portugueses, franceses e brasileiros do século XIX; 4) Ficções pornográficas portuguesas e brasileiras do século XIX. O interessante dessas categorias é que, novamente, apenas as ficções pornográficas do século XIX estavam sendo escritas, exclusivamente, para causar sensações físicas nos leitores (Mendes, 2017, p. 176).

Uma das grandes obras pornográficas do século XIX, no Brasil, foi da vertente anticlerical, tratava-se da obra: “Os serões do convento” (1862), assinado por M. L., que era José Feliciano de Castilho. O autor nasceu em Portugal e se mudou ao Brasil em 1847, a partir da sua vinda, deu início à obra. “Os serões do convento” se iniciam com um relato de que o livro foi escrito a partir de um manuscrito deixado por um diretor de consciência de um convento feminino, na região de Minho, em Portugal. Nesse sentido, o objetivo do autor era informar o que realmente aconteceu no convento: cenas de luxúria e volúpia. Os primeiros dois volumes são histórias contadas por freiras, com episódios descritivos de suas relações afetivo-sexuais. O terceiro e último volumes eram diferenciados, pois continham a história de um jovem que aplicava truques para praticar desejosas incursões sexuais, ao longo da trama o jovem detalhava e valorizava a maquinaria corporal destinada à satisfação dos prazeres. Em resumo, o livro aglutinava três ingredientes: crítica social, humor e pornografia (El Far, 2007, p. 296).

Uma outra obra importante desse momento foi “O aborto” (1893), do autor brasileiro Figueiredo Pimentel. Vinda do naturalismo, a vertente se aproximava da pornografia pelo anticlericalismo e a centralidade do corpo físico. A obra impactou a sociedade brasileira, vista como imoral. O romance narrava a vida breve de Maria Rodrigues, de 17 anos, que se interessou pelo primo e percorreu esse desejo com proatividade até a sua morte (Mendes, 2017, p. 183).

A política de acessibilidade à pornografia só começou a mudar a partir de 1880, especialmente no Rio de Janeiro, quando a atividade editorial e de leitura do gênero

pornográfico aumentou e começou a ganhar espaço nos jornais de grande circulação. Para além da denominação dos livros pornográficos, majoritariamente, como “Livros para Homens”, por vezes se encontravam nomes como: “Biblioteca Reservada”, “Biblioteca Picante”, “Biblioteca do Solteirão” ou “Livros Pândegos”. No Rio de Janeiro desse período, vender livros pornográficos era um ótimo negócio e, no final do século XIX, havia opções para todos os bolsos (Mendes, 2017, p. 174-175).

O Brasil do final do século XIX era uma república de inspiração positivista, detentor de uma classe dominante na busca pela aproximação da modernidade europeia. Com a importação do estilo de vida moderno europeu, chegaram ao Brasil as primeiras fotografias de nus femininos, por meio de cartões-postais clandestinos. Não demorou muito para que chegassem, também, as primeiras revistas pornográficas – que não eram chamadas assim, e muito menos eróticas, eram denominadas “galantes” (Leite Júnior, 2006, p. 61).

Mas com as novas tecnologias de impressão, o livro também deixou de ser um produto caro, possível somente para a classe dominante, embora seja importante levar em consideração o baixíssimo índice de alfabetização da sociedade brasileira neste período. Os comerciantes de livros pornográficos aproveitaram os baixos custos de impressão para disseminar enredos repletos de cópulas e relacionamentos afetivos considerados ofensivos aos bons costumes (El Far, 2007, p. 288). A denominação dos escritos pornográficos como “Livros para Homens” era, obviamente, uma demarcação de que esse tipo de consumo não era para mulheres. Curiosamente, sua produção era da mais diversificada: desses livros havia aqueles dialogando diretamente com as teorias científicas e darwinistas – que seguiam à risca os tratados médicos e jurídicos do período – até o questionamento e transgressão de postulados morais fortíssimos, tais como: casamento, virgindade, fidelidade e maternidade (El Far, 2007, p. 291).

Não só a literatura e a produção pornográficas, como as fotos de nudez e as revistas galantes chegaram ao Brasil, juntamente com uma série do que Margareth Rago chama de “equipamentos do desejo”: roupas íntimas femininas, lingerie de renda, cintas-ligas, perfumes afrodisíacos, drogas, objetos de flagelação, entre outros (Rago, 1990, p. 125). Mas certamente, as revistas eram o objeto de maior mobilização da censura.

O jornal “Comércio de São Paulo”, de 16/05/1913, já denunciava a venda de livros e folhetos “imorais e cheios de gravuras obscenas, a preço módico”, em um primeiro momento de maioria estrangeira, em um segundo momento de revistas brasileiras dominando o espaço no mercado editorial. Uma produção de grande sucesso foi a revista carioca “O Rio Nu”

(1898)<sup>31</sup>, considerada pornográfica e inspirada no modelo francês “La Vie Parisienne”. Um aspecto interessante de “O Rio Nu” (Figura 7), é que não era somente uma revista pornô, mas um seminário satírico, com piadas picantes, desenhos maliciosos e muitas brincadeiras (Rago, 1990, p. 126).

**Figura 7** – Capa de uma das edições da Revista “O Rio Nu” (1904)



Fonte: BHFm (2017)<sup>32</sup>

<sup>31</sup> A revista “O Rio Nu”, que fazia parte do que se denominava enquanto revista galante, era também caracterizada, por vezes como sinônimo, por “gênero alegre”, com vistas de descrever o domínio do humor licencioso. Outras revistas desse gênero podem ser encontradas, tais como: “O Badalo” (1893), “Sal e Pimenta” (1899), “O Nabo” (1900), “O Nu” (1901), “O Arara” (1901), “O Coió” (1901), “O Ferrão” (1901), “Está Bom, Deixa...” (1902), “Tagarela (1904), “O Empata” (1906), “Gigolette – semanário ilustrado – gênero alegre” (1916), “Sans Dessous” (1909), entre outras (COSTA, 2006, p. 2).

<sup>32</sup> Disponível em: <<https://bhfm.globo.com/media/audio/107879/primeira-revista-pornografica-do-brasil.htm> > Acesso em 13 de julho de 2024.

Na capa representada (Figura 7), de 17 de fevereiro de 1904, é ilustrado um homem na frente de cinco mulheres. Como uma espécie do que poderíamos chamar de “charge maliciosa”, abaixo da ilustração, se lê o fragmento de um diálogo:

- Sim, senhoras! Que bellas e tentadoras mulheres! Eu só desejava que vocês fossem russas e eu o imperador do Japão...
- Que desejo extravagante! E não nos dirá para que?
- Para passar todas cinco pelas armas... Ora, ahi está! ...

Em 1904, o Japão inicia uma guerra contra a Rússia, que ficou conhecida como a guerra Russo-Japonesa (1904-1905). O fenômeno marca a súbita emergência do Japão como nova potência no Extremo Oriente, em processo de expansão imperial e territorial (Silva, 2009, p. 59). Na charge da revista “O Rio Nu”, a frase dita pelo homem “passar todas cinco pelas armas”, se utiliza do contexto da guerra para se referir à arma como um significante do falo masculino.

Logo após a efervescência das primeiras revistas pornográficas, a censura oficial é instituída, em 1932, durante o primeiro Governo Provisório de Getúlio Vargas. Esse movimento proibiu a venda das revistas galantes e as levou à extinção, mas possibilitou a emergência de um outro formato. Assim aparecem os “Catecismos” (Figura 8), no final de 1950, como revistas em quadrinhos com desenhos explícitos de nudez e atos sexuais. Os catecismos fizeram sucesso até meados de 1970, por serem baratos e de fácil acesso, seu autor: Carlos Zéfiro, pseudônimo de Alcides Aguiar Caminha, pensava os “Catecismos” como uma sátira aos ensinamentos básicos do catolicismo para jovens que iriam fazer a primeira comunhão, o que servia como analogia à ideia de iniciação aos mistérios do sexo (Leite Júnior, 2006, p. 63).

Na capa de um dos “Catecismos” (Figura 8), pode-se ver o desenho de uma figura feminina, na cor azul, sentada em um banquinho, de costas e nua. A posição de costas é marcada por um rosto se direcionando para o espectador e os braços cobrindo os seios. A figura é formada, supostamente e parodicamente, por uma freira, mas como está nua, a vestimenta religiosa está presente somente na cabeça. Ao lado se encontra o nome do autor Carlos Zéfiro e, logo abaixo, uma adjetivação com interrogação: “Pecadora?”.

**Figura 8** – Capa de um dos quadrinhos de Carlos Zéfiro (S./d.)



Fonte: Acervo de Carlos Zéfiro (S./d.)<sup>33</sup>

Carlos Zéfiro não fazia somente quadrinhos pornográficos que documentavam a religião, especialmente a Igreja Católica, mas também possuía uma variedade e nichos, dentre eles: a representação pornográfica no ambiente de trabalho, nos ambientes de socialização comuns e cotidianos, nas praias, no meio da moda, da dança e da própria prostituição.

As revistas pornográficas, no geral, a partir desse momento, foram editadas por e para diversos nichos. A revista “*Fairplay*” (1966) (Figura 9), por exemplo, era editada para não ser considerada vulgar, possuindo textos de grandes nomes, como Vinícius de Moraes e Carlos Drummond de Andrade, além de fotos de mulheres famosas da época, como Odete Lara, Betty Farias e Leila Diniz. Era uma revista de grande consumo popular, mas também trazia a ideia de um refinamento artístico. Sem sátira ou humor, a *Fairplay* popularizou o “nu artístico”, característico de poses como representa a capa da Figura 9: a modelo está nua, mas não há

<sup>33</sup>

Disponível em: <  
<https://www.carloszefiro.com/buildframe.php?mag=Pecadora&pg=0&pgmax=32&thetitle=Pecadora?> > Acesso em 13 de julho de 2024.

nudez explícita, seus braços cobrem os seios até que a extensão de suas mãos se localize ao lado do rosto.

**Figura 9** – Capa da Revista "*Fairplay*" de março de 1969



Fonte: Carlucio Leite Leilões (2023)<sup>34</sup>

De forma ampla, as revistas dessa época eram de representações femininas para um público masculino. Mas algumas tinham um teor mais conservador, como a revista “Ele Ela” (1969), que era uma produção em pânico pelas movimentações da segunda onda feminista e o movimento de sexualidades dissidentes que ganhava terreno na Europa e nos Estados Unidos, então era uma revista de recomendações aos casais, que incorporava a figura da esposa do erotismo moderno, tradicionalista e sexual “na medida” (Leite Júnior, 2006, p. 64). Em suas capas, os corpos estão completamente vestidos (Figura 10), se caracterizando mais como uma revista em formato de manual privado.

<sup>34</sup> Disponível em: < <https://www.carlucioleite.com.br/peca.asp?ID=16582138> > Acesso em 13 de julho de 2024.

**Figura 10** – Capa da Revista "Ele Ela" de outubro de 1969



Fonte: Portal do Colecionador (S./d.)<sup>35</sup>

A massificação da pornografia impressa começa com a década de 1970, marcada pela revista “*Playboy*” (1975). Como já visto na história da pornografia impressa ocidental, a *Playboy* foi capaz de produzir um modo pornograficamente moderno de entender as relações entre corpos e sexualidades, a partir da transformação de Marilyn Monroe em signo de excitação.

Hugh Hefner, responsável pela criação da revista *Playboy*, era um leitor fiel de Alfred Kinsey e introduziu no imaginário massificado a oposição entre a “heterossexualidade sadia” e a “pornografia pia”, que seria composta pelo sexo “doente”, pelo “perverso”, pelas “esposas virgens”, pela “pedofilia” e pela “homossexualidade”. Certamente, a *Playboy* foi uma pregadora assídua do modelo heterossexual, de forma que conseguiu, a partir de muita

<sup>35</sup> Disponível em: < <https://portaldocolecionador.com.br/oferta-003-Revista-Ele-Ela-Edicao-N-03-Outubro-1969-1397224> > Acesso em 13 de julho de 2024.

manipulação, pregar um modelo de sociabilidade sexual “limpo”, “sadio” e “racional” (Preciado, 2020, p. 50).

A *Playboy* inaugurou um grande Império que, em 1961, já estimava estar em torno de US\$20 milhões, estendendo-o a vários países, inclusive o Brasil, em 1975. Com o fim da censura da ditadura militar, já em 1987, a revista se tornou a campeã de maior circulação no país. A partir de 1980, outras representações pornográficas foram aparecendo e o próprio conceito de pornográfico foi se realocando, com o surgimento de novos estilos no mercado, como o *hardcore* e as revistas “ginecológicas”, conhecidas por closes genitais no primeiro plano e posições ousadas, pode-se citar a “Club” (1981) e a “Internacional” (1982) (Leite Júnior, 2006, p. 66-67). Como categorias secundárias a esse novo enquadramento do “pornográfico”, surgem os temas ditos bizarros, sadomasoquistas e fetichistas, pode-se citar:

*Sexo Bizarro; Deep Sex; Sex Extrem* (as três da editora Kirótica); *Chock Sex; Bizar Sex; Bizarro - A Revista do Sexo Diferente; Bizarro - O Sabor das Perversões mais Incríveis; Rudox* (Ônix), e *SM Especial - O Prazer do Sadomasoquismo* (KiBancas). Esta última, lançada em 1988, não apenas mostra ensaios comprados de agências internacionais, mas também possui relatos, reportagens, correios para troca de contatos entre os leitores, tudo escrito por brasileiros e visando o público nacional de adeptos (Leite Júnior, 2006, p. 68).

A quantidade de revistas importadas, circulantes e produzidas no Brasil era imensa, passando por diversos eixos de categorização, a partir do que se considerava “pornográfico” em cada momento. Dentro da produção nacional da literatura pornográfica brasileira do século XX, diversos autores têm produção importantíssima, mas em um cenário cada vez mais difuso e situacional.

Eliane Robert de Moraes defende que a literatura erótica é um prolongamento da imaginação humana, ela aprofunda a experiência (Moraes, 2015, p. 20), tal linguagem pode estar presente em diversos formatos, o que faz do erotismo literário brasileiro extremamente “desorganizado”, mas com algumas peculiaridades que nos atentaremos aqui. Da via satírica da poesia de Gregório de Matos (1623-1696), o século XX traz uma grande mistura: o “brincar” de forte conotação erótica de Macunaíma, de Mário de Andrade (1893-1945); o deboche erótico confessional, de Pedro Nava (1903-1984); os cantos libidinosos, de Dalton Trevisan (1925-); o erotismo mítico, de Murilo Mendes (1901-1975); a pornografia concretista, de Décio Pignatari (1927-2012); a poética cósmica e lasciva, de Roberto Piva (1937-2010) (Moraes, 2017, p. 22), e ainda adicionamos, a provocação ácida, de Hilda Hilst (1930-2004), entre outros.

Para além desses autores, duas autoras do século XX se destacaram pelo seguinte motivo: suas obras foram as campeãs de vendas e censura durante os anos 1970 da ditadura militar, sendo elas Cassandra Rios e Adelaide Carraro. Rodolfo Londero (2016), em seu livro sobre pornografia e censura no sistema literário brasileiro dos anos 1970, com foco justamente nas duas autoras, explica que elas tiveram, respectivamente, 17 e 13 livros censurados (Londero, 2016, p. 29).

O período em que nos debruçamos agora, possui um aspecto interessante, especialmente o governo Médici (1969-1974), que elegeu a temática sexual como alvo principal da censura de diversões públicas<sup>36</sup> (Londero, 2016, p. 21). No Brasil, a perseguição da censura mostrou que a revolução sexual não começou pelas camas, mas pelas prateleiras. Acreditou-se que a suposta revolução de pretensão comunista deveria ser combatida na teoria e na prática, por isso, os militares associavam constantemente sexo e comunismo.

O comunismo instila sutilmente veneno para desintegrar a sociedade. Mina a família através da desenfreada propaganda do sexo, do amor livre e da obscenidade. Penetra na escola e difunde o tóxico para desfibrar a juventude. Procura dilacerar a severidade dos costumes através do teatro, do cinema, no rádio e da televisão. Espalha suas publicações por todas as livrarias (Buzaid, 1972, p. 13)<sup>37</sup>.

Cassandra Rios e Adelaide Carraro escreviam romances pornográficos evidentemente transgressores para a época, considerados pelos críticos da época como “erotismo pobre”. Elas, de fato, não estavam preocupadas com o valor literário, as encantava a denúncia e a dramatização da realidade. Adelaide carregava em seus romances um forte tom satírico da moral cristã, intensas denúncias políticas e sociais e, especialmente, um grande repúdio aos valores e práticas dos militares (Londero, 2016, p. 121). Cassandra foi pioneira ao apresentar protagonistas homossexuais na literatura brasileira, sendo referência dos estudos *queer*, como primeira autora que lutou para transgredir os dispositivos reguladores de corpos dissidentes (Ramos, 2005, p. 9).

Ao pensar em transgressão, é impossível não citar e discorrer brevemente sobre Hilda Hilst, quem levou às últimas consequências a ideia de que sexo dá o que falar! Por 40 anos, Hilda se mostrou muito séria em relação a tudo o que escrevia, com obras que, ainda, eram

---

<sup>36</sup> A censura de diversões públicas é uma censura atuante desde a Constituição de 1945, na qual no Art. 141, parágrafo 5º: “é livre a manifestação de pensamento, sem que dependa de censura, salvo quanto a espetáculos e diversões públicas”. O que ocorreu é que essa regulação das diversões públicas possibilitou o fortalecimento decretos posteriores, como do Decreto-Lei nº 1.077, de janeiro de 1970, que estabeleceu a censura de todas “publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes, quaisquer que sejam os meios de comunicação” (Art. 1º), abarcando até livros (Londero, 2016, p. 19).

<sup>37</sup> Palestra proferida por Alfredo Buzaid (Ministro da Justiça) na Escola Superior de Guerra (Buzaid, 1972, p. 13).

consideradas de difícil entendimento. Cansada de não ser lida, Hilda provocou uma mudança em sua produção literária e passou a tratar de sexo com crueza – adquirindo então, o ar de pornografia de sua literatura. Certamente, Hilda já havia tratado de certos aspectos que podemos chamar de “eróticos” e “sexuais” em suas obras, mas passou a intencionar uma exposição mais intensa, especialmente com a tetralogia: “A obscena senhora D” (1982), “O caderno rosa de Lori Lamby” (1990), “Contos d’escárnio/Textos grotescos” (1990) e “Cartas de um sedutor” (1991) (Araújo, 2013, p. 2).

Dessas obras, a que ganharia mais polêmicas como o primeiro livro pornográfico de Hilst, seria “O caderno rosa de Lori Lamby”, que conta as aventuras sexuais de uma garota de 8 anos, colocada à prostituição pelos próprios pais. Tanto a obra quanto a própria Hilda Hilst possuem muitas camadas, que não poderemos destrinchar aqui, mas para além das polêmicas envolvendo esse romance ficcional, Hilst conseguiu ser lida. Não somente em um ato de rebeldia, como a própria autora diz, mas como um ato de agressão: como uma banana dada ao mercado editorial, por uma obra repleta de bandalheiras que as pessoas costumam achar extremamente repugnante (Hilst, 2011). *Lori Lamby* é, até mesmo para Hilst, repugnante e muito além disso, mas é também um livro bem-humorado, repleto de ironias e críticas ao mercado editorial da “boa moça”. Em suas palavras: “Pra mim foi uma delícia, uma brincadeira que eu considero de muito bom gosto” (Hilst, 2000 apud Fernandes, 2011, p. 2).

## DA VIDEOGRAFIA AO AUDIOVISUAL PORNOGRÁFICO BRASILEIRO

Com a pornografia inicialmente videográfica e posteriormente audiovisual, temos uma outra história. Desde que o cinema brasileiro nasceu, em um navio francês chamado “Brésil”, em 19 de junho de 1898, na baía de Guanabara, ele não para de oscilar. A bordo, Afonso Segretto, um dos primeiros cineastas brasileiros e responsável por trazer um cinematógrafo Lumière comprado em Paris. Ao chegar, Segretto filmou a parada do navio à baía de Guanabara, capturando as primeiras imagens em movimento conhecidas do cinema brasileiro. Sendo inicialmente documental, a primeira fase do cinema brasileiro durou de 1898 a 1907 (Desbois, 2011, p. 19).

Com a construção da usina hidrelétrica de Ribeiro das Lages e a consequente chegada da energia elétrica à capital, em 1907, o comércio cinematográfico começou a se desenvolver, especialmente a partir da instalação de salas de cinema fixas e produções locais. A idade de ouro da *Belle Époque* do cinema brasileiro vai de 1908 a 1912, com temas que vão desde

adaptações literárias, filmes artísticos, sátiras políticas a partidas de futebol. Os norte-americanos começam a dominar o cinema brasileiro logo com a Primeira Guerra Mundial, quando paralisou a produção nacional (Desbois, 2011, p. 21).

Com a chegada do cinematógrafo, a pornografia audiovisual logo apareceu. Paschoal Segretto, irmão de Afonso Segretto – citado anteriormente, fundou o “Pavilhão Internacional”, conhecido por exibir fitas alegres, de gênero livre e “duvidosas”, proibidas para menores de idade e mulheres. Já se tratava da exibição dos famosos filmes obscenos, aos poucos, o cinema brasileiro se abria para o lado proibido do olhar e já começava a enfrentar a censura. Inicialmente, a censura era feita pelos próprios exibidores, mas logo depois passou a ser regulada pela vista policial (Abreu, 1996, p. 68).

A cinematografia de São Paulo, no final dos anos 1940 até o final dos anos 1950, é marcada pela fundação de grandes estúdios, surgidos da disposição empreendedora da burguesia industrial paulista – aliada à emergência do capital da migração italiana e a ideologia desenvolvimentista da época. Ao lado de diversas outras iniciativas do campo cultural do momento, como a criação do Museu de Arte de São Paulo, do Teatro Brasileiro de Comédia e da Bienal Internacional de São Paulo. O cinema também foi grande foco de investimento com a fundação, em 1949, da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, seguido do surgimento de outras empresas, como a Companhia Cinematográfica Maristela, a Kinofilmes e a Multifilmes (Abreu, 2002, p. 27). Esse momento é de extrema importância e de legitimação do cinema como instituição cultural: a chamada sétima arte.

Ainda durante esse período, a produção brasileira foi marcada pelas *chanchadas* da Atlântida, que trabalhavam com a paródia e o teatro de revista – famoso como palco de exibição de belas mulheres, plumas e sugestões eróticas. Esse tipo de cinema, por mais que sugerisse os temas pornográficos, era distante do cinema pornográfico que temos após 1970. Mesmo assim, era considerado imoral demais para a época, um exemplo é o filme de Lulu de Barros: “Anjo do Lodo” (1951), que a mando de Jânio Quadros, ganhou uma manifestação para a sua retirada de circulação, pela simples insinuação de nudez refletida por uma silhueta na parede (Abreu, 1996, p. 72).

Com o Cinema Novo, a produção nacional retomou o erotismo e assumiu a nudez. A primeira nudez frontal do cinema brasileiro ocorreu na sequência de “Os Cafajestes”, de Ruy Guerra, protagonizado por Norma Benguel. O cinema novo demandava uma série de requisitos,

entre eles: um estilo moderno de cinema de autor<sup>38</sup>, a câmera na mão, o despojamento, a luz “brasileira” sem maquiagem no confronto com o real, o baixo orçamento compatível com os recursos e o compromisso com a transformação social (Rocha, 2003, p. 8). De certa forma, os objetivos com os filmes do cinema novo eram apresentar a realidade e a possibilidade de refletir criticamente sobre ela.

Não havendo antes profissionalização, as novas gerações definidas para o cinema assim procederam movidas por impreterível motivação vocacional. Em 1960, o quadro disponível de diretores novos do cinema brasileiro era todo ele de “autores”. Em 1962, surgiu uma nova onda de diretores improvisados, saídos do teatro, da televisão e do cinema de chanchada, que compuseram as vagas exigidas pelo aumento de produção. O que determinou este surto foi a mentalidade criada pela publicidade (polêmica pública) do grupo de autores inconformados que, em 1960, se reunia no escritório de Nelson Pereira dos Santos: “o termo cinema novo, nascido então, se transformou em manchete promocional das grandes produtoras e dos novos financiadores, que chegaram ao cinema atraídos pela súbita novidade do negócio” (Rocha, 2003, p. 37).

Na passagem para a década de 1970, uma nova tendência cinematográfica em direção ao erotismo se apresentou: a pornochanchada. Produzida com poucos recursos, aglutinava a influência dos filmes italianos em episódios, era o erotismo insinuado nos filmes paulistas desse tempo, juntamente com a reatualização da tradição da comédia popular urbana carioca: a chanchada. A pornochanchada foi a expressão e o reflexo de uma onda de liberalização dos costumes, uma espécie de “revolução sexual” à brasileira, com enredos que se engendravam em paqueras, conquistas amorosas, virgindade, adultério, dilemas sexuais, nudez, entre outros (Abreu, 1996, p. 74-75).

O contexto em que esse processo ocorria era de grande turbulência, com o Brasil vivenciando ecos de movimentos internacionais, como o maio de 1968 na França, a rebeldia pacifista da juventude americana contra a Guerra do Vietnã, a contracultura e a resistência contra a ditadura militar brasileira. Ao longo da década várias estéticas perpassaram o território e trouxeram potências transformadoras, tais como as propostas estéticas e políticas do CPC –

---

<sup>38</sup> O cinema de “autor” é um termo criado pela nova crítica para situar o cineasta como o poeta e o ficcionista; pessoas que no geral possuem determinações específicas. A crítica foi elaborada porque “diretor” ou “cineasta” perdeu seu maior significado no cinema comercial, que era a ideia e prática do artesanato, do artista que tece a própria arte. Pode-se, em raros casos, atingir autoria através do artesanato desde que não se submeta à técnica mecânica dos estúdios, mas à procura de uma técnica que invista na ambição expressiva. “O advento do “autor”, como substantivo do ‘ser’ criador de filmes, inaugura um novo artista em nosso tempo” (Rocha, 2003, p. 35).

UNE (Centro Popular de Cultura – União Nacional dos Estudantes), do Cinema Novo e do Cinema Marginal, dos Teatro de Arena, do Teatro Oficina e do Tropicalismo. Mas, ao mesmo tempo, o projeto modernizador dos militares alterava toda dinâmica artística e de produção cultural, incluindo o cinema (Abreu, 2002, p. 19).

O período de 1972-1982, curiosamente, é considerado a “época de ouro” do cinema brasileiro. Com a promulgação da lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais (1968), houve uma redução drástica na exibição de filmes estrangeiros, especialmente os hollywoodianos dominantes no Brasil e, conseqüentemente, o florescimento de importantes produções nacionais. A Era de ouro não foi restrita somente ao cinema tradicional, como se estendeu à indústria de filmes pornográficos. Tendo como cenário a Boca do Lixo – nome dado à rua do Triunfo e esquina com a Rua Vitória no Centro da cidade de São Paulo – nasceu o Cinema da Boca, um grupo que produzia melodrama, filmes de aventura, cangaço, faroestes e as famosas pornochanchadas a que nos referíamos. O cinema da pornochanchada era feito por e para as camadas populares, eram encontros entre erotismo e humor, entre seus personagens havia o “garanhão cafajeste”, a “virgem profissional”, o “velho tarado”, a “frígida gostosa”, a “moça liberada”, o “marido inadimplente”, a “titia malandrona”, a “esposa em erupção” e o “safado engravatado”. Reunindo diversos enredos, como adultério, malandragem, machismo, homossexualidade, entre outros (Díaz-Benítez, 2010, p. 15).

O cinema Boca do Lixo foi poeticamente anunciado em 1968, pelo filme “O bandido da luz vermelha”<sup>39</sup>, de Rogério Sganzerla, que marcou uma transição e, ao mesmo tempo, um rompimento com os procedimentos éticos e estéticos do Cinema Novo. Produzido quase ao mesmo tempo, “As libertinas” (1969) foi um filme de três episódios dirigidos por Antonio Lima, Carlos Reichenbach e João Callegaro. Esses dois filmes visavam um diálogo com o mercado exibidor e uma tentativa de provocação estética e política, justamente por buscarem explorar temas “agressivos”, como a violência, a avacalhação, a ironia, o deboche – elementos típicos do Cinema Marginal – o humor, as mulheres bonitas e o erotismo – ingredientes de apelo popular que foram essenciais para a fundação da pornochanchada (Abreu, 2002, p. 40).

---

<sup>39</sup> “O bandido da luz vermelha” adota um posicionamento contrário ao idealismo romântico mobilizado pelo Cinema Novo, e elege um “anti-herói”, cuja impotência individual e política serve de metáfora das frustrações da experiência pós-colonial. O filme é uma espécie de retorno a formas consagradas da cultura popular, na própria história do cinema brasileiro, indo rever na chanchada o que poderia ser revitalizado. Assim, o riso anárquico e debochado é colocado outra vez em cena (Vieira, 2008, p. 174). Nesses filmes que rememoram a chanchada, a paródia e o cinema marginal, é possível apreender também uma estética do lixo, como uma entre os mais diversos projetos que reavaliam, pelo caminho da inversão de sentido, aquilo que o discurso colonialista era considerado como negativo (Vieira, 2008, p. 170).

O impulso da Boca do Lixo em direção à produção do “erotismo” teve grande influência de duas comédias cariocas de grande êxito no mercado: “Os paqueras” (1969), primeira direção de Reginaldo Faria e “Memórias de um gigolô” (1970), dirigido por Alberto Pieralise. Esses dois filmes, juntamente com um terceiro: “Adultério à brasileira” (1969), com três episódios realizados por Pedro Carlos Rovai, em São Paulo, podem ser considerados os fundadores de um “gênero” (Abreu, 2002, p. 51). A nomeação do gênero como “pornoanchada” acabou se popularizando, mas foi uma nomeação depreciativa feita pela imprensa e muitos críticos da época, mas o gênero poderia ser chamado também de “comédias eróticas”, por exemplo (Abreu, 2002, p. 89).

Uma importante produção, que nos interessa visibilizar aqui, foi “As Cangaceiras Eróticas” (1974) (Figura 11). Dirigido por Roberto Mauro, a sinopse do filme pode ser lida a seguir: “um bando de cangaceiros está acoitado numa fazenda quando é atacado pelo volante, graças à traição de outro cangaceiro, Cornélio Sabiá. O capitão do bando é assassinado. Um de seus mais leais companheiros, Toneco, consegue fugir levando as duas filhas do capitão e entregando-as ao orfanato do Padre Lara. Passam-se anos. O cangaceiro Cornélio Sabiá aterroriza o sertão com seus crimes, enquanto Toneco procura descobrir quem traiu seu chefe e amigo, acabando por ingressar no bando de Cornélio Sabiá. Este fica sabendo que as filhas do capitão estão internadas no orfanato do Padre Lara e são duas lindas moças, ao mesmo tempo em que Toneco descobre o autor da traição ao seu chefe. Cornélio resolve atacar o orfanato e, não encontrando as moças, mata o Padre Lara e uma freira. As moças decidem vingar as vítimas, e depois de intenso treinamento, vão para o sertão. Encontram Toneco ferido. Este, antes de morrer, revela que Cornélio Sabiá fora o traidor de seu pai. Elas partem para a vingança” (Costa, Nogueira, 2015, p. 8).

A obra “As Cangaceiras Eróticas” não somente incorporou uma figura heroica feminina, como transtornou qualquer regulação tradicionalista em torno do que a mulher é capaz de tramocar coletivamente. A vingança planejada pelas cangaceiras se utilizou de armas, violência e sexo. Em uma dinâmica em que o próprio sexo aparece como arma de sedução feminina para o combate. O aspecto sedutor, especialmente para os anos 70, pode ser visualizado na própria escolha estilística das cangaceiras, que pode ser vista na Figura 11: botas longas, saias curtas, blusas com a barriga às mostras e os chapéus cangaceiros. Muito coerente com as discussões feministas sobre estigma, papéis sociais e condutas de gênero, a pornoanchada foi também um ambiente de fermentação política, em que novas possibilidades foram vislumbradas a partir da arte (Costa; Nogueira, 2015, p. 6).

**Figura 11** – "As Cangaceiras Eróticas" (1974)



Fonte: IMDb (S./d.)<sup>40</sup>

Pedro Costa e Fernanda Nogueira (2015) explicam que a pornochanchada é onde se dissemina a filosofia de desconstrução tupiniquim, ou seja, a desconstrução que passa pelo riso, pela distância e o estranhamento que se provoca entre o sujeito que atua e a própria ação, essa dinâmica desestabiliza comportamentos naturalizados e mina valores tradicionais familiares.

É assim que surgem trabalhos como “Dona Flor e seus dois maridos” (1976) (Figura 12). Na figura, é possível ver Flor dormindo, na cama, com Vadinho (à esquerda) e Teodoro (à direita). Flor se debate com o estigma da monogamia feminilizada, em que a prática de mais de um relacionamento por vezes é naturalizada pelo comportamento masculino e subjugada quando praticada pelo comportamento feminino (Costa, Noqueira, 2015, p. 6).

<sup>40</sup> Disponível em: < [As Cangaceiras Eróticas \(1974\)](#) > Acesso em 13 de julho de 2024.

**Figura 12** – "Dona Flor e seus Dois Maridos" (1976)



Fonte: Campos (2017)<sup>41</sup>

Ainda outros, como “Histórias que as nossas babás NÃO contavam” (1979) (Figura 13), que prova a contravenção de um repertório tradicional (como os contos de fadas), a partir de uma paródia pornográfica e bem-humorada de “Branca de Neve e os sete anões”. Na Figura 13, é possível ver a protagonista Clara das Neves, sentada em cima de uma mesa e rodeada pelos setes anões.

---

<sup>41</sup> Disponível em: < <https://www.planocritico.com/critica-dona-flor-e-seus-dois-maridos-1976/> > Acesso em 13 de julho de 2024.

**Figura 13** – "Histórias que nossas babás não contavam" (1979)



Fonte: Blog Anos Dourados (2020)<sup>42</sup>

Com a decadência das pornochanchadas, a chegada dos anos 1980 trouxe uma nova fase para o cinema pornográfico brasileiro, muito caracterizada pela produção de sexo explícito e com posterior incorporação do *hardcore*. O filme “Coisas Poéticas”, de Rafael Rossi, é considerado o inaugurador dessa fase. Mesmo em sua mudança de fase, muitas características da pornochanchada se mantiveram, especialmente algumas de suas influências como a junção de sexo e humor. Também alguns profissionais da Boca do Lixo se somaram às novas equipes, juntamente com diretores estrangeiros que se encontravam no Brasil (Díaz-Benítez, 2010, p. 16).

Essa fase, pós-pornochanchada, também entendida como segunda fase desse “cinema erótico”, se encerra na virada da década de 1980 para 1990, quando a produção de filmes pornográficos diminuiu substancialmente, por conta da retomada da importação de filmes americanos após a flexibilização da obrigatoriedade de produção nacional. Assim, as primeiras tentativas de retomar os rumos da indústria pornográfica foi feita pela empresa carioca “As Panteras”, nos primeiros anos de 1990. Ainda na primeira metade da década de 1990, John Stagliano – criador da famosa empresa Buttman – investiu em filmes feitos no Brasil, com elenco local e falados em português. Só esse movimento repercutiu e estimulou amplamente os

<sup>42</sup> Disponível em: < <https://www.anosdourados.blog.br/2020/03/cantinho-dos-anos-70.html> > Acesso em 13 de julho de 2024.

setores adormecidos da pornô brasileiro, de forma que muitas distribuidoras, que só importavam, passaram a produzir; um exemplo é a “Brasileirinhas” (Díaz-Benítez, 2010, p. 16).

O pornô brasileiro atingiu seu ápice entre 1998 e 2002, a partir do momento em que o mercado erótico realmente conseguiu se reconfigurar. É nessa época que surgem diversos locais de sociabilidade e encontro de pessoas com práticas sexuais dissidentes para a época, como a prática do sadomasoquismo, da experimentação de *sex shops*, dos clubes de sexos, dos *dark rooms* (Díaz-Benítez, 2010, p. 17).

Curiosamente, em 1998 é fundada a primeira empresa de pornografia alternativa no Brasil, a *Xplastic*. Existente até hoje, a produtora se define como uma plataforma de pornografia alternativa. Com uma proposta antagônica à pornografia *mainstream*, a *Xplastic* se colocou como uma possibilidade de mergulhar no mundo do BDSM e dos fetiches (*Xplastic*, 2022.)<sup>43</sup>. É preciso ressaltar que, apesar da pornografia alternativa dialogar com o campo pós-pornográfico, ela é inserida ativamente no campo mercadológico e não necessariamente trabalha com o ativismo e/ou ação intervencionista com objetivos políticos. A pornografia alternativa, no Brasil, está associada a uma proposta estética de corpos não normativos – como tatuados e com *piercings*, e a um roteiro de cena com convenções muito próprias, como o uso maior de *sex toys*, posições, práticas, fetiches e desejos que não aparecem na pornografia *mainstream* (Parreiras, 2012, p. 217).

## PÓS-PORNOGRAFIA À BRASILEIRA

É a partir do ápice da pornografia *mainstream* e o florescimento, do outro lado, de práticas alternativas, que o movimento pós-pornográfico brasileiro começou a se delinear com essa nomeação. Apesar da *Xplastic* não se autodenominar como pertencente à cena da pós-pornografia, ela está em constante diálogo com o fomento e as práticas pós-pornográficas. Um exemplo disso é o *Festival PopPorn* (2012)<sup>44</sup>, projeto em que foram exibidas diversas

<sup>43</sup> Página principal da *Xplastic*. Disponível em: < <https://xplastic.com.br/> > Acesso em 14 de fevereiro de 2024.

<sup>44</sup> O Festival se apresenta como um “Festival de arte e cultura erótica e pornô. Resgata o brilho da sexualidade e positividade dos corpos e do desejo. Idealizado e fundado por Suzy Capó (PopPorn, s/d.). Disponível em: < <https://www.facebook.com/poppornfestival> > Acesso em 14 de fevereiro de 2024.

Suzy Capó é jornalista e produtora cultural. Quando ela funda o *PopPorn* é muito inspirada no *Pornfilmfestival Berlin*, como uma crítica à moral sexual cristã, tributária na tradição da arte *queer* e feminista latino-americana de conjugar religião e sexualidade como estratégia de confronto e deboche da violência colonial da catequização. Para Capó, o festival tem o objetivo de “discutir o sexo nas intersecções com a arte, com o cinema, com a performance, com a música, enfim, e como isso é representado nesses meios, nessas áreas diferentes, inclusive na indústria do sexo, na pornografia” (Veja, 2012). Disponível em: < <https://veja.abril.com.br/cultura/festival-tem-programacao-com-temas-ligados-a-sexualidade/> > Acesso em 11 de maio de 2022.

produções assumidamente da pós-pornografia, como “Amor com a Cidade”, do coletivo Pornô Clown, em regime de colaboração e com curadoria da própria *Xplastic Altporn* (Castro, 2018, p. 34).

As produções da pós-pornografia são extensas, aqui buscamos focar no Brasil, mas ela possui um alcance mundial, com preponderância, especialmente, na Espanha, Estados Unidos e América Latina. Pode-se citar alguns nomes importantíssimos, agrupados pela pesquisa de Taís Lobo, intitulada “Antropofagia Icamiaba: contra-sexualidade e contra-cinema: a auto-pornografia como ferramenta de subversão política” (Lobo, 2014). O trabalho de Taís foi o primeiro trabalho teórico encontrado dentro da pós-pornografia, e nesse momento inicial do trabalho de campo, encontramos: Nadia Granados<sup>45</sup>, Diana Torres<sup>46</sup>, Taís Lobo<sup>47</sup>, Le Petit Justine, Xno Graffite e Aily Habibi, do coletivo chileno CUDS<sup>48</sup> (Coordinadora Universitária por la Disidència Sexual) e os ativistas brasileiros Pêdra Costa e Paulo Belzebitch, que levaram por anos o projeto musical-performático “Solange Tô Aberta”<sup>49</sup> (Lobo, 2014, p. 44).

Na América Latina, o movimento pós-pornográfico ganhou visibilidade e, ao mesmo tempo, mostrou sua forma de circulação por meio dos festivais, um exemplo é o Festival *PorNo PorSi*, que ocorreu em 2011, nas cidades de Bogotá e Buenos Aires. O coletivo *PorNo PorSi* foi criado em 2009 e organizou os festivais a partir de encontros itinerantes, onde produções pornográficas em múltiplos formatos foram planejadas e exibidas, muitos nomes brasileiros organizaram o Festival, podemos citar Taís Lobo com o próprio projeto “Antropofagia Icamiaba”.

---

<sup>45</sup> Nadia Granados é uma artista colombiana, em seu show ao vivo chamado *El Cabaret La Fulminante*, sua persona artística *La Fulminante* incorpora fantasias eróticas construídas pela mídia de massa, usando seu corpo para propagar estratégias políticas de enfrentamento às violências estruturais. Em suas performances cria uma mistura incômoda de erotismo e grotesco (Silva, 2021). Disponível em: < <https://cabareincoerente.com/referencias/personalidades/colombia/nadia-granados/> >

<sup>46</sup> Diana Torres é artista espanhola. Em 2006 buscou centrar seu trabalho artístico em torno do pornoterrorismo, com influência do corpo “terrorífico” monstruoso e *pornopunk*, Diana pensa o pornoterrorismo como uma variação do movimento pós-pornô com o recorte radical de perspectiva *kuir* e feminista sobre o corpo (Madeiros, 2020, p. 151).

<sup>47</sup> Taís Lobo é cineasta, compositora e educadora. Em sua graduação em Comunicação Social com foco em Cinema que desenvolveu o projeto “Antropofagia Icamiaba – contra-sexualidade e contra-cinema: a autopornografia como ferramenta de subversão política”, e desde então tem dirigido diversas produções (Lobo, 2023).

<sup>48</sup> CUDS se coloca enquanto um coletivo de mais de dez anos de ativismo no Chile, que trabalha na localidade do *cuir/queer* e com a experimentação estética feminista nas práticas micropolíticas de resistência. O trabalho do coletivo vai na direção de não só uma produção teórica, como uma intervenção no mundo acadêmico e na interrupção dos imaginários normativos (CUDS, s/d.) disponível em: < <https://disidenciasexualcuds.wordpress.com/about/> > Acesso em 07 de novembro de 2023.

<sup>49</sup> Mais informações sobre o projeto podem ser encontradas no documentário “Cuceta: a cultura *queer* de Solange, Tô Aberta”, produzido por Cláudio Manoel (2011): < <https://www.youtube.com/watch?v=WTDgw0Ms5Cs> > Acesso em 18 de setembro de 2023.

As últimas ações do coletivo foram ocupações ocorridas de 25 a 31 de julho de 2011, a ideia foi ocupar espaços públicos com ações obscenas, como uma forma de penetrar na cidade e aquecer os olhos dos passantes, moradores de rua, e dos próprios propositores do coletivo (*PorNo PorSi*, 2011). Suas agendas eram repletas de oficinas e apresentações, dentre elas: “Oficina de Teoria *Queer*”, “Oficina de Transformação de Travestis”, “E então decidi dizer sim, aceito”, “Tornando-se Travesti”, “Experimentação de Materiais e Memória Erótica”, “Pintura Corporal” e “Espetáculo Boneca de Porcelana” (*PorNo PorSi*, 2011<sup>50</sup>).

Alguns registros das edições de *PorNo PorSi* podem ser vistos em seu canal no *Vimeo*<sup>51</sup>, assim como diversas manifestações pós-pornográficas utilizam a plataforma, por ser um espaço onde o vídeo pode ser acessado gratuitamente e não tem uma política rígida de censura como outras plataformas, possibilitando a nudez. A circulação pelo *Vimeo*, por vezes, é feita por senha, quando os artistas produtores resolvem manter a produção privada, isso pode ocorrer quando é desejável que a circulação ocorra somente no meio pós-pornô, evitando exposição e perseguição por parte de conservadores e censores.

A pós-pornografia não possui uma estética pré-definida, sua construção advém de experimentações das mais variadas, que pretendem construir um outro imaginário pornográfico, divergente do hegemônico. A reação à pornografia audiovisual *mainstream* vem, especialmente, da sua massificação após a inauguração do estilo *hardcore*. É importante dizer isso, porque como foi visto, há infindáveis formas de se fazer pornografia, porém, a pós-pornografia reage aos elementos consagrados da hipergenitalização, da penetração e da ejaculação masculina visível que o *hardcore* consagra. A tentativa então, é de subverter o que está naturalizado, ou seja, a linguagem pornográfica como inevitavelmente masturbatória, o prazer como fim último, os papéis de gênero e hierarquias sexuais, raciais, entre outras (Vasques, 2020).

Até a forma de produção, distribuição e consumo da pornografia tradicional é questionada, por herdar da cultura *anarcopunk* a modalidade do “faça-você-mesmo”, as criações são autogeridas e questionam a massificação das produções e os interesses mercadológicos. Dessa forma, o fazer pós-pornográfico é coletivo: através da coletividade se forma o circuito pós-pornô, da produção à circulação de forma gratuita em festivais, mostras e encontros, o que promove uma cultura de intercâmbio e autonomia (Vasques, 2020, s./p.).

---

<sup>50</sup> Mais informações em: < <https://projectopornoporsi.wordpress.com/> > Acesso em 11 de maio de 2022.

<sup>51</sup> Disponível em: < <https://vimeo.com/user2377033> > Acesso em 14 de fevereiro de 2024.

Enquanto as Guerras Sexuais e o feminismo pró-sexo se desenvolviam nos Estados Unidos, os quais originariam a posterior pós-pornografia, tal como conhecemos com essa nomeação, o Brasil já possuía a sua trajetória autônoma de uso da linguagem pornográfica, tanto para vias de massificação quanto para vias de transgressão. Na década de 1980, diversas produções poéticas conflitaram para intervir no imaginário brasileiro domesticado.

Entre 1980 e 1984, um coletivo chamado “*Gang*” e liderado por Eduardo Kac, quem aparece segurando uma das hastes do cartaz na Figura 14, se organizou contra a repressão e normalização dos corpos, intensificada durante a ditadura militar. Seu programa performático e poético buscava subverter os regimes de visibilidade das sexualidades e produzir novas estratégias de ação, entre elas encontrava-se o movimento de despír o corpo, desvincular a arte e a literatura de seus espaços tradicionais, para apresentá-las de forma mais livre e instigadora no espaço público (Costa; Nogueira, 2015, p. 10).

**Figura 14** – Movimento de Arte Pornô, na Praia de Ipanema, Rio de Janeiro (1982)



Fonte: Medium Mollusca (2023)<sup>52</sup>

As propostas de ação coletiva do *Gang* incluíam intervenções em espaços consagrados do meio público, como teatros, praças, praias e encontros de poesia na Cinelândia – RJ. Por

<sup>52</sup> Disponível em: < <https://medium.com/mollusca/eduardo-kac-y-el-movimiento-de-arte-porno-una-entrevista-por-rolando-carmona-4bbe6b28350a> > Acesso em 14 de julho de 2024.

vezes, essa intervenção ocorria com os corpos desnudos, em formato passeata. Como o caso da Figura 14, em que os corpos do *Gang* passeiam sem roupa pela praia e convidam outros corpos a retirarem as vestes e passearem com eles. Na imagem, pode-se ler “Gang Arte Pornô”, na apresentação do cartaz.

O grupo também possuía uma prática de publicar livros de bolso, experiências gráficas, performáticas, cartazes, poemas-objetos e manifestos. As reivindicações do coletivo integravam um conjunto organizacional: o Movimento de Arte Pornô (MAP), ativo durante a década de 1980. Naquela época, a pornografia já tinha sua conotação negativa, sendo alvo de censura da Divisão de Censura de Diversões Públicas da ditadura militar. O MAP defendia uma subversão não só da pornografia tradicional, mas de diversos elementos que exaltavam a energia vital da libido, do corpo e das relações afetivo-sexuais, a ideia era desabituar o que se ensinou sobre corpo e palavra, ou seja, a experimentação corporal e comunicacional não deve ser limitada nunca (Costa; Nogueira, 2015, p. 11).

Enquanto o *Gang* ocorria no Rio de Janeiro, em São Paulo se notabilizava Cláudia Wonder, uma pessoa essencial na cena artística e na luta pelos direitos das pessoas transexuais no Brasil. Vinda da cultura *Punk*, Cláudia iniciou sua vida noturna na Boca do Lixo e trabalhou como maquiadora de atrizes da pornochanchada. Em 1978, ela fez seu primeiro papel como mulher trans, em “A mulata que queria pecar”. Também no início da década de 1980, com o surgimento da AIDS, fazia performances com groselha representando sangue e trazendo em pauta o estigma em que as pessoas soropositivas estavam passando (Costa; Nogueira, 2015, p. 15).

A partir dos anos 2000 floresceram diversas práticas de interlocução com o movimento pós-pornográfico estrangeiro, especialmente latino-americano. Em 2006 nasceu, em Salvador, a “Solange, tô aberta!”, um projeto *Drag-Punk-Funk*, por vezes reconhecido como *queer*. *Solange* é uma homenagem às mulheres trans e travestis, sua presença traz em corpos e desejos transtornados, a paródia com a binaridade de gêneros e a valorização do funk carioca. Esse processo ocorre na dinâmica de reivindicação do reconhecimento do estilo proibidão escrito e cantado, assim como o faça-você-mesmo.

O projeto se encontrou com diversas outras fermentações, como as performances de Jota Mombaça<sup>53</sup>, na ocupação do banheiro da UFRN (2013), as ações de Michelle Mattiuzzi<sup>54</sup>, a potência da Casa Selvática<sup>55</sup>, a resistência do Espaço Impróprio<sup>56</sup> em São Paulo e *Mamá*, que foi a primeira banda gay punk no Brasil. Além do encontro com filmes pós-pornográficos, como “Amor com a Cidade” (2012) de Pornô *Clown*, o projeto Antropofagia Icamiaba, da idealizadora Taís Lobo, artistas e coletivos como o AnarcoFunk, Teatro de Operações, Museu de Colagens Urbanas, Coletivo Coiote, entre outros (Costa; Nogueira, 2015, p. 16).

É desse grande florescimento de práticas, a partir dos anos 2000, em específico a partir de 2011, que fomos recortando focos de análise e pesquisa, em que se concentrarão os agrupamentos metodológicos e as entrevistas feitas com os artistas, organizados na parte II da presente dissertação. Seria de difícil sistematização abarcar todas as produções pós-pornográficas brasileiras existentes, por isso apresento aqui todas as produções e os artistas encontrados pela rede de pesquisa traçada, primeiramente, a partir da acessibilidade – o quanto foi possível encontrar as produções – e posteriormente, a partir da técnica da *Snowball* – em que esses primeiros artistas encontrados indicaram outros e a rede formada aqui se tornou possível.

Dos trabalhos citados anteriormente, encontrados a partir do trabalho de campo na história, focamos no coletivo Pornô *Clown*, no Projeto Antropofagia Icamiaba e no Coletivo Coiote. Do Projeto Antropofagia Icamiaba, Taís Lobo – sua idealizadora – possibilitou o encontro com outras redes de acesso e novos sujeitos de pesquisa, que serão explicados e integrados no capítulo 5.

O Pornô *Clown* foi um coletivo formado em 2011, nascido a partir de um grupo de pesquisa em pós-pornografia, da cidade de São Paulo. A partir dos estudos, o grupo passou a

---

<sup>53</sup> Artista e escritora interdisciplinar, com trabalhos e práticas artísticas que agrupam crítica de gênero, sexualidades dissidentes e decolonialidade (Mombaça, s./d.). Disponível em: < <https://www.jotamombaca.com/> > Acesso em 12 de julho de 2024.

<sup>54</sup> Artista e escritora, seus trabalhos artísticos se concentram na performance, em que trabalha com o lugar de objetificação e exotização da mulher negra (Mattiuzzi, 2017). Disponível em: < <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/michelle-mattiuzzi/> > Acesso em 12 de julho de 2024.

<sup>55</sup> Criada em Curitiba, em 2011, a Casa Selvática é uma rede de criação e gestão compartilhada. A partir da linguagem do Cabaré, como prática indisciplinar, híbrida entre as linguagens artísticas da performance e as suas interseções com a política (Selvática, 2020). Disponível em: < <https://www.selvatica.art.br/> > Acesso em 12 de julho de 2024.

<sup>56</sup> O Espaço Impróprio foi palco dos *QueersFest* e se configurou como um espaço autogestionários e anti-hierárquico, que começou em junho de 2003, no centro de São Paulo. Além de um ponto de encontro de culturas dissidentes, o espaço foi ambientado por palestras, debates, oficinas e show. As atividades do Espaço Impróprio encerraram em abril de 2011 (Espaço Impróprio, 2011). Disponível em: < <https://veganismoblogueiro.wordpress.com/2011/04/21/festa-de-encerramento-do-espaco-improprio/> > Acesso em 12 de julho de 2024.

pensar na possibilidade de produzir os próprios conteúdos pornográficos. As experimentações e investigações proporcionadas pelo coletivo possibilitaram a produção de um filme, intitulado “Amor com a Cidade” (2012), com uma ideia simples: “fazer amor com a cidade”, em que se investigam processos de interação com o espaço urbano público e seus engendramentos com a câmera, o tesão, a pornografia e o ser mulher (Picorella, 2012)<sup>57</sup>. O filme estreou no *Festival PopPorn*, descrito acima, em 2012, e foi um importante disparador para as discussões e práticas pós-pornográficas da época.

O Projeto Antropofagia Icamiaba<sup>58</sup> surgiu em 2011, a partir do encontro de diversos corpos interessados em pensar uma outra pornografia, em um formato de colaboração inspirado em vivências e ritos, como o ritual antropofágico praticado pelas Icamiabas, o grupo produziu suas próprias autopornografias. Em seu manifesto, Antropofagia Icamiaba descreve:

Comer é alimentar-se, nutrir-se – e nestas terras é também copular; termo, aliás, sempre muito empregado pelas subjetividades bio-cabramachos disseminadas por aqui. No entanto, entre xs possuidorxs de cavidades vaginais – e outras tantas cavidades activas-passivas-activas – é muito nítido que se os orifícios engolem, são eles os agentes comedores. Se assim é, a antropofagia começa por todos os nossos buracos – as pupilas, as narinas, a boca, o ânus, a vagina, a uretra, os poros, o ouvido, os chakras (Icamiaba, 2011).

A própria Taís comenta que o projeto adquiriu uma dimensão que ela jamais imaginaria e, até hoje, tem suas ressonâncias. Naquele ano (2011), foram produzidas quatro autopornografias, mas posteriormente, outras pessoas foram se interessando em produzir autopornografias a partir da proposta do projeto. Por isso, ao entrar em sua página, será possível encontrar mais do que quatro autopornografias, sendo possível encontrar criações e afetações de pessoas de outros espaços-tempos, que não presenciaram a idealização do projeto, mas partilham de seus desejos.

Surgido em 2011, no Rio de Janeiro, o Coletivo Coiote teve grande presença na construção do cenário pós-pornográfico, a partir da denúncia pública da violência brutal do Estado por meio da ação direta, a ideia do Coiote foi visibilizar e enfrentar a afetação da colonialidade no corpo coletivo (Costa; Nogueira, 2015, p. 16). O Coletivo ficou bastante conhecido a partir da Marcha das Vadias de 2013, no Rio de Janeiro, em que suas ações giraram em torno de masturbação pública com símbolos religiosos, somada também à outras intervenções e quebras desses mesmos símbolos religiosos (Kury, 2021, p. 19).

<sup>57</sup> Disponível em: < <https://amorcomacidade.wordpress.com/> > Acesso em 14 de fevereiro de 2024.

<sup>58</sup> Disponível em: < [start\(hotglue.me\)](http://start(hotglue.me)) > Acesso em 14 de fevereiro de 2024.

O Coletivo Coiote apresenta uma característica que Bruna Kury, uma das integrantes fundadoras do coletivo, define como uma das características da pós-pornografia brasileira, que é a utilização da linguagem do corpo e da performance como campo de batalha. Na definição de Kury também, o pós-pornô e seus agentes no campo brasileiro trazem uma perspectiva específica, enquanto país colonizado.

[...] A pósporno quebra a norma de castração imposta pela igreja, pelo estado, família nuclear e por diversas construções que nos podam o prazer e são baseadas no sexo coitocentrado e monogâmico, aliadas do capitalismo e do patriarcado. [...] é sobre entender a necessidade do fortalecimento, da alteridade, de outras linguagens e do reconhecimento de privilégios. Muitas são as pessoas e coletivos que fazem encontros para compartilhar conhecimentos adquiridos na autonomia ou fora da educação formal, como o coletivo quimera rosa (experimentos biohacker), o coletivo coiote (oficina de pornorecycle e bixa bandida), coletiva vômito (oficina de vômito), geni granado (oficina de desCULOnización), Klau Chinche (oficina ginecologia hacker), Sue Nhamandú (Prazeres líquidos-squirting), Mogli Saura (vivências experimentais em kaos butoh), El gabinete de la dra. Kaligari (tecnologia DIY), oficinas de dragking, hormonização por alimentação, grupo de estudos prostático des-generadox, ballroom, cabaré, faça você mesmxx seu dildo, etc (Kury, 2021, p. 17-18).

O viés político é uma característica desse campo pós-pornô brasileiro e do próprio giro epistemológico proposto pela pós-pornografia: se há a disputa com a pornografia *mainstream* para superar uma perspectiva heterossexual, cisgênero e masculina, esse giro é profundamente político. Clara Coelho (2020), em sua pesquisa: “Pós-pornografia em foco: um estudo sobre tensões políticas e usos do corpo”, propõe que a pós-pornografia vai além de qualquer categoria classificatória, trata-se de um efeito do encontro entre criações artísticas e ativismos (Coelho, 2020, p. 17).

Fiz aqui, ao fim desse capítulo, um breve vislumbre da pós-pornografia no Brasil, com a enunciação de alguns dos artistas, grupos e/ou coletivos que integram seu campo. Veremos, na parte II, que as propostas de pós-pornografia, desde 2011, tem se complexificado e se potencializado em suas multiplicidades, de forma a cada projeto e/ou proposta possuir também, internamente, suas especificidades e diferenciações.



## CAPÍTULO 2 – O CORPO NA PÓS-PORNOGRAFIA

Neste capítulo pretendemos abordar questões inerentes às abordagens e propostas da pós-pornografia enquanto arte. Para isso, retomamos alguns aspectos históricos que marcam as ações de diversos agentes da pós-pornografia, procurando mostrar algumas diretrizes comuns sobre o fazer pós-pornográfico na contemporaneidade. Como já dito anteriormente, não entendemos a pós-pornografia como um movimento estético ou uma arte de vanguarda. Isso ocorre porque não é mais possível entender a arte como um campo social regido por regras modernas, em que há uma previsibilidade das lutas estéticas. O contexto contemporâneo é marcado não apenas pela coexistência de várias propostas artísticas, mas como pela concomitância de várias instâncias de consagração, às vezes excludentes, às vezes complementares.

Não é objetivo deste trabalho analisar o campo social da pós-pornografia, o que sem dúvida demandaria outra análise. A discussão desta dissertação prefere mapear propostas e pensá-las em seus potenciais transgressores, bem como em suas limitações. A arte pós-pornográfica é entendida aqui principalmente no que diz respeito à sua agência. Procuramos entender as intenções artísticas, seus modos de encantamento/abdução do espectador, suas formas de circulação e suas eficácias, como proposto pela teoria de Alfred Gell. Com isso, não buscaremos analisar os elementos formais das performances e das produções videográficas a partir de critérios estéticos, mas como tecnologias de encantamento (Gell, [1992] 2020) e tecnologias de gênero (Lauretis, 1987).

Apesar de ressaltarmos o aspecto múltiplo desta produção, é importante delinear, com base em uma proposta arqueológica (Foucault, [1969] 2008) elementos importantes do discurso e da prática pós-pornográfica. Entendemos que as discussões engendradas pelas produções pós-pornográficas tensionam as próprias concepções de corpo e corporalidades presentes nas sociedades ocidentais.

As Ciências Sociais têm uma longa e diversa produção acadêmica sobre a construção social dos corpos, que problematiza a tradição cartesiana que entende corpo e mente como dimensões apartadas do ser. Não cabe, aqui, realizar uma síntese das discussões que balizaram essa maneira de conceber o corpo como algo apartado da mente, assumindo uma dimensão inferior na constituição do self. Partimos, portanto, do pressuposto de que para a antropologia social é impossível realizar uma discussão sobre a constituição da pessoa sem levar em conta

não somente o corpo, mas as técnicas corporais que lhe constituem e que compõem as corporalidades (Mauss, 2003a, Mauss, 2003b, Goldman, 1996; Goldman, 1985, Viveiros de Castro, 1987).

Se o corpo é parte constituinte do self e é *locus* do simbólico tanto quanto categorias como mente, alma e memória (Goldman, 1985; Clastres, 2003), ele também assume uma centralidade no fazer artístico, impensável sem sua presença. Até mesmo a música, a mais etérea das artes, é marcada pela corporeidade de seus intérpretes, que transformam, por exemplo, dedilhados e respirações em som. No caso das artes da performance, o corpo é, via de regra, o veículo da ação, sendo às vezes o locus de intervenções da audiência (Gomes Peña, 2005; Souza; Oliveira, 2021).

Na pós-pornografia verificamos determinados usos dos corpos com intenções artísticas. Esses usos não são sutis, mas sim centrais nesse tipo de ação estética, de forma que a discussão sobre os propósitos da pós-pornografia se entrelaça com a discussão sobre corpos e corporeidades, especialmente no que tange às performances de gênero (Butler, 2010; Butler, 2019) e sexualidade.

#### ANNIE SPRINKLE E A NOMEAÇÃO “PÓS-PORNOGRAFIA”

Ao falar sobre pós-pornografia, a primeira referência formalizada e nomeada como tal é uma figura que hibridiza trabalho sexual, performance e arte: Annie Sprinkle. Grande referência como artista multimídia, ela se tornou conhecida internacionalmente como a primeira estrela pornô a hibridizar seu sucesso pelo mundo da arte<sup>59</sup> (Fachel; Galan; Otero-Escudero, 2024, p. 5). A artista nasceu em 1954, na Filadélfia, com o nome de Ellen F. Steinberg. Aos 18 anos começou a trabalhar no cinema de Arizona, como vendedora de pipoca, coincidentemente, no mesmo período em que “Garganta Profunda” começou a ser exibido. A partir desse momento, após Sprinkle mudar de emprego e se iniciar como massagista, nasceu a Annie Sprinkle que conhecemos, como uma identidade na qual Ellen se recriou. Da massagem, Sprinkle passou a fazer massagens eróticas e logo iniciou a sua carreira no universo pornográfico, quando conheceu Gerard Damiano (Egaña, 2009, p. 4).

---

<sup>59</sup> Sprinkle, além de conhecida se tornou reconhecida, recebendo um Ph.D. pelo Institute for the Advanced Study of Human Sexuality, de San Francisco, em 2002. E seu filme mais famoso “The Sluts and Goddesses Video Workshop” foi exibido em mais de 100 festivais de cinema, além de ser exibido em museus e galerias (Fachel; Galan; Otero-Escudero, 2024, p. 5).

De acordo com a autoficção pós-pornográfica de Sprinkle, o encontro com Damiano a levou até os “Kirt Studios” de Nova York, onde trabalhou como roteirista, editora e criadora de cenários pornô para depois trabalhar como atriz. Durante esse tempo, o corpo de Annie Sprinkle é construído por meio de diversas técnicas visuais, cinematográficas e performativas do modelo *pin-up* (Figura 14). Tratava-se, já ali, do processo de produção e normatização de corpos pornográficos operantes nas indústrias do sexo.

Na Figura 15, Sprinkle aparece performando a *pin up* sexy dos sonhos masculinos. As setas indicam as características físicas esperadas e celebradas pela indústria pornográfica dos anos 1970 em diante. Seios fartos, cintura fina e pernas longas são características tidas como desejáveis, assim como uma indumentária específica: percebe-se o uso de botas com saltos altíssimos, meias finas, lingerie preta rendada e corpete vermelho, entre outros aspectos. A imagem evidencia a produção estética (e artificial) do corpo feminino desejável, mostrando táticas como a maquiagem corporal, para esconder aspectos indesejáveis, como estrias, por exemplo.

Figura 15 – Annie Sprinkle, “Anatomy of a Pin Up Girl” (1991)



Fonte: Lesbian art and artists (2017)<sup>60</sup>

Desde a inserção de Sprinkle na indústria do sexo, a tensão entre normatização e resistência a partir do seu próprio corpo é evidente. Foi nessa dinâmica que Ellen elegeu Annie Sprinkle – um pseudônimo que se originou da fotografia de um cemitério. Curiosamente, o

<sup>60</sup> Disponível em: < <https://lesbianartandartists.tumblr.com/post/158166727594/annie-sprinkle-anatomy-of-a-pin-up-girl-1991> > Acesso em 09 de julho de 2024.

cemitério é o local que Foucault identifica como heterotópico, por sua capacidade de funcionar como uma cidade paralela à cidade dos vivos, em que o corpo (apesar de ser o princípio da organização), deixou de ser visível (Preciado, 2017, p. 20).

A fotografia do cemitério é uma fotografia da tumba de Annie Sprinkle, uma jovem nascida em 1864 (Baltimore), que morreu aos 16 anos. Annie Sprinkle é um ato de fala de poder ilocucionário e capaz de transformar Ellen Steinberg em um corpo público – de atriz pornô e prostituta. A palavra “Sprinkle”, ao mesmo tempo, funciona como verbo e nome no inglês, que corresponde à ação de urinar e à chuva dourada. A vontade de Ellen transformada em Sprinkle, naquele momento, era de tornar visível e pública tanto a urina (fluxo corporal privatizado no caso das mulheres) como o ato de urinar (prática cultural também generificada, em que as masculinidades possuem mais liberdade de praticar e as feminilidades são impulsionadas a relegá-las ao âmbito privado (Preciado, 2017, p. 21).

Depois de atuar em mais de 1000 filmes, Sprinkle decidiu fazer seu próprio filme: *Deep Inside Annie Sprinkle*, em 1981. Diante da representação tradicional de marginalização do prazer da mulher, a atriz fez um filme sem roteiro – interativo – em que cada personagem fazia o que sentia. No filme, Sprinkle fala e age olhando para a câmera, ou seja, para o espectador, de forma a desenvolver situações realistas que poderiam acontecer fora da representação (Eganã, 2009, p. 4).

É em 1990 que Annie Sprinkle se apropriou do conceito “pós-pornografia”, termo lançado pelo fotógrafo holandês Wink van Kempen que, em 1980, o usava para se referir a uma de suas séries de fotos com imagens de genitálias que não tinham função masturbatória, mas de paródia e crítica política (Lobo, 2014, p. 42). Wink van Kempen pensava no termo “pós-pornô” para descrever uma nova forma de representação do sexo e da sexualidade que não se reduzisse aos discursos dominantes do imaginário ocidental, marcados pela anatomia médica (como um espaço de produção de um saber público sobre o corpo, que trabalha com conceitos de gestão do *normal* e do *patológico*) e pela pornografia como uma técnica visual masturbatória, direcionada a construir o olhar masculino (Preciado, 2017, p. 27).

Sprinkle o usa para intitular sua performance: “Post-Porn Modernist”<sup>61</sup>. A composição do espetáculo memorava o quarto de uma trabalhadora sexual dentro do espaço de um teatro, com a representação da cama, do banheiro, da toalete, do armário com conjuntos de acessórios e da penteadeira. Seu objetivo, já nesse cenário, era evidenciar a construção da feminilidade

---

<sup>61</sup> A performance pode ser vista em: < <https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/pg4f4t4g> > Acesso em 21 de junho de 2024.

pornográfica (Preciado, 2017, p. 27). Nesse primeiro ato da performance, é possível ver a transformação da Ellen desde criança/adolescente até a Annie que conhecemos, com um encadeamento de diversos atos, tais como: o sexo oral contínuo e frenético em consolos até levá-la ao vômito, a inserção de um espécuro em sua vagina, juntamente com o convite ao público de visualizar o colo de seu útero. O primeiro ato termina com a recuperação das possibilidades didáticas da pornografia, a partir da perspectiva cruamente realista e performativa que obriga o espectador a comprometer-se com a ação como observador fisicamente e emocionalmente presente (Egaña, 2009, p. 6).

No segundo ato, Sprinkle se torna Anya, a partir da apresentação e representação de uma persona mais madura e espiritual, em que a atriz fala sobre AIDS (Síndrome da Imunodeficiência humana, transmitida pelo vírus HIV) e conta histórias míticas relacionadas à arte sexual. A atriz inicia um verdadeiro ritual, com velas, orações, respirações profundas e vibradores, em que o show termina com seu próprio orgasmo (Egaña, 2009, p. 6).

Dentro do espetáculo *Post-Porn Modernist*, uma performance desenvolvida no primeiro ato ganharia grande visibilidade e autonomia: a *Public Cervix Announcement*<sup>62</sup> (Figura 16), em que Sprinkle traz um diagrama daquilo que o discurso médico denomina como sistema reprodutivo e sexual feminino (uma representação de ovários, útero, colo do útero e trompas de Falópio). De forma a sugerir esse diagrama em direção ao seu próprio corpo, como é possível observar na Figura 16, ela introduz um espécuro em sua vagina e convida o público a observar o seu colo do útero, com a ajuda de uma lanterna.

---

<sup>62</sup> É possível ver a performance em: < <https://vimeo.com/184135882> > Acesso em 09 de julho de 2024.

**Figura 16** – Registro fotográfico da performance “*Public Cervix Announcement*” (1990)



Fonte: Aulombard-Arnaud (2021)<sup>63</sup>

O convite feito por Sprinkle fez com que o público fizesse parte, ativamente, do discurso pornográfico ali em curso, desconstruindo a polaridade produtor/consumidor. A segunda virada da performance é quando há a inclusão do próprio espectador no espaço performativo e a consciência materializada de sua participação no dispositivo pornográfico. O que Sprinkle fez, nessa virada, foi ir até a cama e representar poses estereotipadas de *pin-up*, ao mesmo tempo em que convidou o público a deitar-se com ela e interagir, enquanto outro espectador gravava a cena, e assim sucessivamente (Preciado, 2017, p. 30).

“*Public Cervix Announcement*” não é apenas sobre ver o útero de Annie Sprinkle, mas sim confundir e questionar as fronteiras entre o público e o privado, a performance consegue fazer com que o espaço público (regulado por leis de acesso, gênero, visibilidade e discursos próprios) se estenda para além de limites impostos da divisão clássica entre privado/público, pornográfico/não pornográfico, normal/patológico. A performance em si vai além de Sprinkle e opera um agenciamento entre o seu corpo e o olhar público (Preciado, 2017, p. 31).

Sprinkle traz uma posição e percepção interessantes ao pensar no trabalho na indústria do sexo e não buscar “superar” ou fazer “desaparecer” a pornografia, mas propor uma revisão crítica de seus componentes e uma reformulação da sua forma, conteúdo e circulação. A reformulação de conceitos mais fluidos e híbridos vinha acontecendo também em outros

<sup>63</sup> Disponível em: < <https://journals.openedition.org/cli/20733?lang=en> > Acesso em 09 de julho de 2024.

campos, influenciando e sendo influenciados pela pós-pornografia. Os anos 1990 foram palco de popularizações e emergências, tanto de novas correntes feministas, como da teoria *queer*. E, de certa forma, a pós-pornografia tentava colocar em prática diversas teorizações dessas correntes.

## PRIMEIRAS TENTATIVAS DE SE DEFINIR TEORICAMENTE A PÓS-PORNOGRAFIA

Lucía Egaña, artista, escritora e transfeminista flutuante entre Barcelona e Santiago, é uma grande referência nos estudos pós-pornográficos, especialmente na América Latina, ao cruzar estudos da arte com feminismos, processos coloniais, migratórios e tecnologias (Egaña, 2023)<sup>64</sup> e ao co-organizar o Festival Internacional e Itinerante de Pós-pornografia e representações radicais do sexo: Muestra Marrana. Em seu primeiro documentário: “Mi Sexualidad es una creación artística”, de 2011<sup>65</sup>, ela aborda diferentes eixos do movimento pós-pornográfico de Barcelona e nos traz algumas elucidações interessantes, entre elas, uma simples definição do que seria pós-pornografia: “uma representação de práticas e corpos que não se encaixam na pornografia, que poderiam até se encaixar, mas não querem por considerarem esse encaixe castrador. Castrador para quem pretende manifestar, inventar e criar outros tipos de sexualidades e corpos” (Egaña, 2011, 01’06”, tradução nossa).

Egaña divide a expressão pós-pornográfica em três tipologias que podem ajudar em seu entendimento: 1) o pós-pornô que retoma certos elementos do cinema clássico levando-o ao grau zero, ou seja, maximizando alguns elementos retóricos como maquiagens e próteses, trata-se da via de assumir o regime de visualidade e utilizar o deboche como recurso; 2) o pós-pornô que tem como objetivo a dissolução de fronteiras, entre elas estaria a divisão entre masculino e feminino; 3) o pós-pornô que, ao habitar as margens das representações hegemônicas, encontra seu grau máximo no museu ou na universidade, que tendem a enfatizar o seu caráter teórico, sem deixar muito espaço para experimentações (Egaña, 2009, p. 7).

A liberdade que a pós-pornografia possibilitaria está, especialmente, na sua ausência de preocupação com o olhar do outro, ou seja, na necessidade de criar uma visibilidade preocupada com o que se acreditaria gerar prazer no outro. Então, não se trata da criação de um produto, mas da criação de uma sexualidade sem fim ou função específicas. Ao mesmo tempo, essa pós-

<sup>64</sup> Disponível em: < <https://www.cccb.org/es/participantes/ficha/lucia-egana/223148> > Acesso em 04 de maio de 2024.

<sup>65</sup> Documentário disponível em: < <https://zoiahorn.anarchaserver.org/missexualidad/> > Acesso em 18 de fevereiro de 2024.

pornografia está, também, preocupada com a visibilização de uma luta política que desafia as fronteiras entre vida/representação, público/privado, masculino/feminino, heterossexualidade/homossexualidade (Egaña, 2011, 16'05", tradução nossa).

Ao mesmo tempo, é sempre preciso ressaltar que não há uma definição fixa de pós-pornografia, sua conceituação irá depender do contexto histórico e cultural de cada artista, grupo e/ou coletivo. No geral, a pós-pornografia se torna conhecida no local em que traça redes. A pós-pornografia espanhola, a qual nos debruçamos no momento, se tornou conhecida pelas ligações entre artistas e ativistas interessados na criação do que estamos chamando de uma sexualidade sem função. Foi nessa dinâmica, que pessoas como Diana Torres, coletivo *Post-Op* e Paul Preciado se encontraram.

A primeira experiência com o pós-pornô, da conhecida Diana Torres (ou Diana Pornoterrorista)<sup>66</sup>, foi com o *Post-Op*, um coletivo que trabalha com gênero e pornografia a partir da perspectiva *queer*. “*Post-Op*” é um termo utilizado por instituições médicas espanholas, para designar pessoas transexuais submetidas a cirurgias de redesignação sexual. O termo foi escolhido pelo grupo para trazer a reflexão de que todas as pessoas são operadas por tecnologias sociais muito precisas, definidoras em termos de gênero, classe social e raça (*Post-Op*, 2014)<sup>67</sup>.

O *Post-Op* se propõe a construir desejos que rompam com as categorias de sexo, gênero e normalidade, de forma a tornar o invisível também desejável. O coletivo se iniciou com o trabalho em performance e posteriormente passou a trabalhar com oficinas de pós-pornografia. De acordo com Elena Urko, a experiência com as oficinas emergiu da percepção de que quando se trabalha com o corpo se internaliza, de forma visceral e integral, um conhecimento que não se adquirira em outras propostas. Na dinâmica de entender que mudanças reais não seriam percebidas em outros formatos – fora da experimentação corporal (*Post-Op*, 2020).

O coletivo trabalha em conjunto de pessoas com deficiências físicas e mentais, tendo realizado uma oficina pós-pornô, em 2003, intitulada “*Yes, we fuck!*”, voltada à experimentação corporal e sexual de corpos diversos. O desejo desse encontro de corpos se tornou, também, um

---

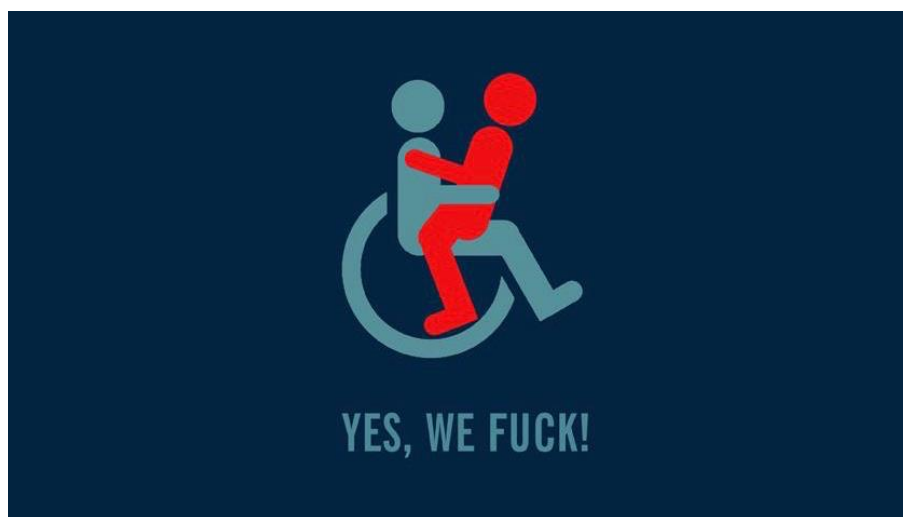
<sup>66</sup> Diana criou o conceito e a prática do pornoterrorismo em 2001, como uma arma de guerra de formato livre para todos que repudiam a heterocisnormatividade. A vertente vem da fermentação política possibilitada pela pós-pornografia, pela teoria *queer* e transfeminista espanholas, além de relacionar-se profundamente com as políticas de rua dos movimentos anarquistas e punks da Espanha. A prática pornoterrorista se utiliza do choque, do terror, do sangue e do orgasmo para a produção de novos desejos e corporalidades, como uma forma de afrontar o sistema heterocisnormativo e seus dispositivos (Nunes, 2016, p. 59).

<sup>67</sup> Disponível em: < <https://postporno.blogspot.com/?zx=9a158b3df3cbbde1> > Acesso em 25 de setembro de 2024.

documentário com o mesmo nome (Figura 17), em 2015 (Nunes, 2016, p. 12). O projeto do documentário, começou em 2013, liderado por Raúl de la Morena e Antonio Centeno. Os diretores tiveram por objetivo fazer uma contribuição crítica à experimentação das sexualidades, passando pelo ativismo e pela pós-pornografia. As práticas do filme partem do lugar da experimentação e do convite ao uso de próteses, à prática de desgenitalização do sexo e a busca por novas formas de prazer (Platero, 2013, p. 218).

Logo abaixo, na Figura 17, é possível ver a capa de *Yes, we fuck*, em que são representados corpos com deficiência em posição sexual, a partir da ilustração de bonecos sinalizadores – típicos de placas de aviso. Em azul claro, é ilustrado um corpo em uma cadeira de rodas e, sentado nele, um outro corpo é registrado na cor vermelha.

**Figura 17** – Capa do documentário "*Yes, we fuck*"



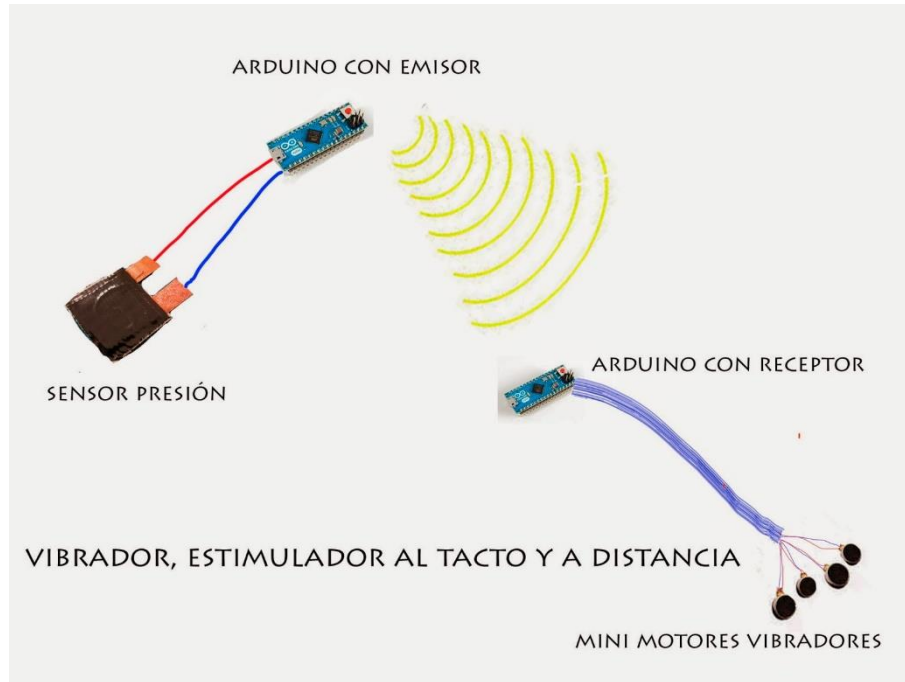
Fonte: A Escola da Noite (S./d.)<sup>68</sup>

Entre outros projetos do *Post-Op*, encontra-se o “*Pornotopedia*”: um projeto de brinquedos sexuais mais inclusivos, pensados também para corpos com diversidade funcional (*Post-Op*, 2014). A utilização dos protótipos pornotopédicos (Figuras 18, 19 e 20) pode ser diversa, como por pessoas com poucas mobilidades, mas com sensibilidade genital, podendo estimular a genitália com o vibrador receptor e o sensor de pressão em área com maior mobilidade, para controle à distância. O contrário também pode ser feito para ser utilizado por pessoas com baixa ou sem sensibilidade genital, mas que deseja a genitália como parte da

<sup>68</sup> Disponível em: < <https://weblog.aescoladanoite.pt/yes-we-fuck-antonio-centeno-e-raul-de-la-morena/> > Acesso em 12 de outubro de 2024.

experiência, podendo colocar o sensor na parte genital e os vibradores receptores em outra parte do corpo (*Post-Op*, 2014).

**Figura 18** – Protótipo Pornotópico



Fonte: *Post-Op* (2014)

**Figura 19** – Pinças vibratórias com controle à distância (Projeto “*Pornotopedia*”)



Fonte: *Post-Op* (s./d.)

Além dos vibradores à distância, diversas próteses, também chamados “dildos”, foram criadas. De modo a pensar, novamente, na ativação do potencial sexual de todo o corpo e suas possibilidades de extensões. É visto que os dildos subvertem o local o qual costumam ser designados, como na região pélvica. Na imagem abaixo (Figura 20), é possível ver uma prótese que se adequa ao joelho.

**Figura 20** – Prótese de joelho (Projeto “*Pornotopedia*”)



Fonte: Post-Op (s./d.)

A ideia desse tipo de projeto é contribuir para imaginários e práticas pornográficas que pensam nos corpos que fogem aos padrões das consideradas “normalidades corporais”. De modo a mostrar o quão desejáveis são as práticas que essas corporalidades convidam: “não se trata do que a pós-pornografia pode fazer pelas pessoas com diversidade funcional, mas justamente o que esses corpos que se movem e sentem, de forma não majoritária, podem fazer pela sexualidade coletiva, ampliando práticas e imaginários” (*Post-Op*, 2014).

O impulso do projeto rememora princípios da contrassexualidade, impressos em um livro de Paul Preciado: “Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual”, publicado pela primeira vez, nos anos 2000. A partir das fabulações com o fim de práticas sexuais binárias, heterocentradas e hierarquizadas, Preciado traz a dildotectônica – uma

contraciência que localiza como o dildo pode infligir o sistema sexo e gênero. O autor desloca o dildo do seu clássico espaço enquanto simples fetiche, para pensar que, na contrassexualidade, o corpo inteiro é um dildo, terreno de seu deslocamento e sua localização a serem explorados (Preciado, 2014, p. 49).

Elena Urko e Miriam Solá comentam que o *Post-Op* começou, em 2003, com o ímpeto de mudar o mundo, romper as categorias de sexo, gênero, raça e normalidade corporal através da performance e da ocupação do espaço público com seres mutantes<sup>69</sup>. Dez anos depois, as artistas ainda comentam que não mudaram o mundo, mas construíram um quadro que gerou uma série de micropolíticas ampliadoras de desejos e imaginários (Solá; Urko, 2013, p. 198). Ainda nessa dinâmica, a grande questão de pensar a construção de uma pornografia que abarque diversidades abrange a incorporação de outros sentidos na eroticidade, como a criação de uma pornografia sonora e tátil, pensada para corpos com sensibilidades diversas e uma representação advinda de e para todos os sentidos do corpo (Solá, Urko; 2013, p. 202).

Tanto as oficinas do coletivo *Post-Op*, quanto o projeto *Pornopedia*, das próteses e vibradores, foram pensados para propiciar ambientes e estruturas possibilitadoras da experimentação. O essencial para o coletivo não é apenas falar das diversidades funcionais, mas possibilitar que elas ocorram: “si queremos sexualizar otros cuerpos que hasta ahora nos habían vendido como desagradables e incapaces, tendremos que generar herramientas para que se empoderen y se muestren sin pudor ni rechazo a sua proprio cuerpo y generar condiciones de posibilidad” (Solá; Urko, 2013, p. 202).

Esse movimento de inclusão do coletivo espanhol, nasceu no âmago das fermentações *queer*, em uma aliança – denominada neste mesmo território – como *queer-crip*. O termo nasce de discussões possibilitadas por oficinas, encontros e jornadas do meio transfeminista de Barcelona. A junção dos termos *queer* e *crip* denotam um movimento correlato de apropriação de um termo pejorativo e de insulto para uma nomeação instrumental de luta. *Queer* pode ser traduzido como “viado”, “esquisito”, “torto” e *crip*, usado coloquialmente para denominar uma pessoa aleijada – que não se locomove devido a sua deficiência ou por lesão em costas e/ou pernas (Platero, 2013, p. 213-214).

Um evento marcante de viés *queer-crip* foi a sessão especial: “*postporno tullido*” (pós-pornô aleijado), da Mostra Marrana (2014), que é um festival pós-pornô de Barcelona. Diante

---

<sup>69</sup> Aqui o termo ‘Mutantes’ é utilizado como um adjetivo para se referir a pessoas híbridas e em processos de hibridização diante daquilo que se convencionou definir enquanto padrão “natural” e “normal” de um corpo, nas sociedades modernas ocidentais. Nesse sentido, um corpo híbrido e em hibridização pode se referir tanto a dissidências cognitivas e físicas quanto sexual.

da escassez de diversidade funcional no meio pós-pornô e rejeitada a sessão “bizarra” da pornografia *mainstream*, os ativistas transfeministas fizeram uma chamada para pessoas potencialmente *crip* a gravarem um vídeo em que se autorepresentassem como sujeitos desejáveis e desejantes. É desse vídeo que nasceu Nexos (Figura 21), a primeira produção pós-pornô *queer-crip* de Barcelona (Fernández, 2016, p. 228).

**Figura 21** – Nexos



Fonte: *Post-Op* (2014)

‘Nexos’ caminhou conjuntamente ao próprio projeto ‘*Pornotopedia*’ e ‘*Yes, we fuck*’. O que esses projetos sentiram, no decorrer do tempo, foi que o seu alcance vinha interpelando não somente corpos com deficiência, mas também corpos que não se enquadravam nos chamados “corpos normativos”. Essa constatação, que estava na base da aliança *queer-crip*, foi sendo sentida a partir de outras identidades. Na dinâmica da reflexão de McRuer (2006), de que a sociedade é “capacitista”, tanto quanto “heteropatriarcal e racista” – opressões retroalimentadas pela aliança com capacidades obrigatórias (Fernández, 2016, p. 231).

A potência de projetos problematizadores das noções em torno de “capacidades obrigatórias” a partir de corpos com deficiência, pode ser sentida também, fortemente, no

Brasil, a partir do recente documentário “Assexybilidade”<sup>70</sup>, dirigido por Daniel Gonçalves. O filme é um longa-metragem composto por entrevistas, intervenções performáticas e poéticas de pessoas com deficiência. Com a proposta de visibilizar e problematizar a existência invisibilizada da sexualidade de pessoas com deficiência, a narrativa trabalha com as dores, os desafios, as lutas e os desejos de pessoas com deficiência.

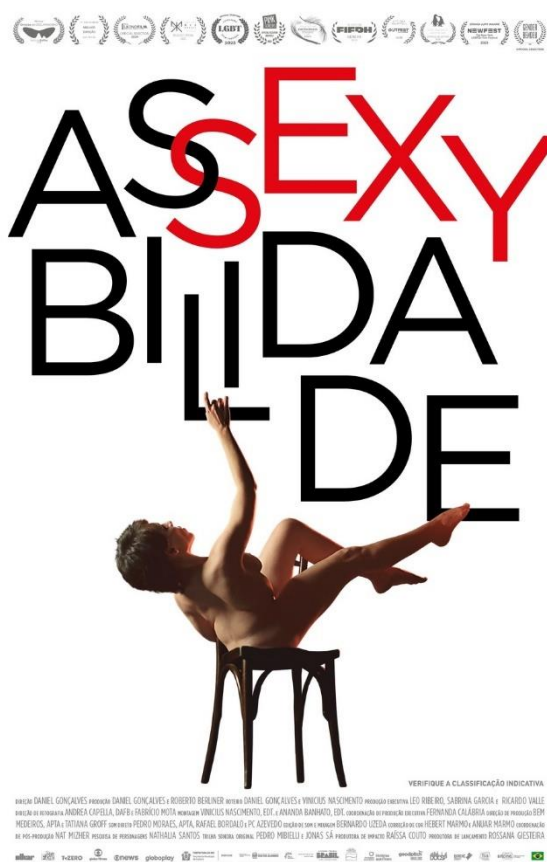
A partir de uma conversa por *e-mail*, com Daniel Gonçalves, o diretor comenta a ligação da obra com a pós-pornografia. Especialmente pelo fato de “*Yes, we fuck*”, ter sido material de pesquisa para “Assexybilidade”. Porém, ao mesmo tempo, o filme não se restringe à pós-pornografia e muito menos ao documentário espanhol, já que os dois desenvolveram processos e resultados diferentes.

Na Figura 22, se registra um dos cartazes de divulgação do filme. Em que se lê “Assexybilidade”, uma junção das palavras “sexy” e “acessibilidade”, com tintura contrastante da palavra “sexy”, ao meio, na cor vermelha. O cartaz ilustra uma performance de dança da atriz Jéssica Teixeira, que aparece no filme como performer e como entrevistada. Na performance, a atriz dança sobre uma cadeira de madeira em um palco de teatro.

---

<sup>70</sup> O filme pode ser visto em: <https://globoplay.globo.com/assexybilidade/t/QWfCDXZg1N/>

Figura 22 – Cartaz de divulgação do documentário "Assexybilidade"



Fonte: Gshow (2024)<sup>71</sup>

Em “*Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*” McRuer trabalhar a *teoria crip* como um corpo de pensamento, ou como um pensamento sobre corpos que se movimentam a partir de cinco linhas: 1) a luta pela deficiência e pela política de identidade da deficiência, juntamente com uma posição crítica frente a essa política de identidade para que ela não resulte em perspectivas individualizadas e/ou isoladas das deficiências; 2) a reivindicação da história *queer* sobre a “saída do armário”, simultaneamente à reivindicação da saída do armário de pessoas com deficiência, em um momento de contestação do movimento *queer* dominante – que não pensava nas intersecções de corpos com deficiência; 3) a exigência da possibilidade de um outro mundo, que seja acessível e acessado. No sentido específico (localizado) quanto amplo, de um posicionamento capaz de se opor ao neoliberalismo e às políticas de redistribuição que não partem dos próprios sujeitos/grupos/movimentos reivindicadores; 4) a

<sup>71</sup> Disponível em: < <https://gshow.globo.com/globoplay/noticia/documentario-assexybilidade-estrea-com-exclusividade-no-globoplay.ghtml> > Acesso em 29 de dezembro de 2024.

insistência na possibilidade de existência de um mundo com deficiência, em contraste à contraglobalização e movimentos de esquerda que não conseguem aceitar a ideia de que um mundo com deficiência é possível e desejável. Em sua maioria, porque a base de suas argumentações ainda utiliza a deficiência como material bruto contra o qual o mundo desejado é imaginado e esperado e 5) o movimento de ir para além das rampas e adaptações materiais, pensando que a forma pela qual a acessibilidade é materializada também é culturalmente e geograficamente situada a partir de corpos marcados por diferenças de raça, classe, gênero e habilidade (McRuer, 2006, p. 72-76).

No geral, a teoria *crip* trata da luta anticapacitista ampla e interseccional. Entendendo o capacitismo como a crença de que algumas capacidades são intrinsecamente mais valiosas, tendo como base a ideia de um “corpo normal”. Tal corpo é mobilizado em diversos âmbitos das sociedades capitalistas, porque trata-se de um corpo institucionalizado e medicalizado, em que se operam padrões de “normalidade”, por meio dos quais as diferenças são patologizadas. Dentre as diferenças, encontra-se a diversidade de racialidades, gêneros, sexualidades e deficiências (Platero, 2013, p. 212).

Tal padrão de patologização, também se associa amplamente ao eugenismo. De acordo com Nancy Stepan (1991), o conceito da eugenia foi criado pelo inglês Francis Galton, para se referir ao processo de aperfeiçoamento das características hereditárias do homem. O movimento eugenista emergiu em 1880, fundado nessa base de: “aprimoramento”, onde há indivíduos mais saudáveis e, portanto, mais desejáveis que outros. Com a preocupação de traçar um ideal evolutivo e acabar com a degeneração, o eugenismo buscou demonstrar uma série de inferioridades, entre elas, as principais eram as elencadas com base na raça (Benítez, 2005, p. 44).

Nas formulações eugenistas, a inferioridade de pessoas africanas e afrodescendentes eram explicadas pela medição do rosto, que estaria mais próxima dos primatas e, portanto, atrasada em termos de intelectualidade. A sexualidade da mulher negra também foi altamente exposta e estigmatizada, colocada próxima à animalidade, à incapacidade de se autocontrolar e racionalizar a possibilidade de um sexo colocado enquanto “normal” e “humano” (Gilman, 1985, p. 83).

O corpo da mulher negra foi colocado enquanto corpo “aberrante”, um exemplo do contexto científico do século XIX foi a “Vênus Hottentot”. Seu nome era Saartjie Baartman,

nascida no sul da África, foi levada para a Europa em 1810, sob falsas promessas de um médico, por conta de suas características corporais. Baartman possuía 1,35 metros de altura, nádegas grandes (enquadradas enquanto esteatopigia) e um chamado “avental genital” na região frontal da vulva. A partir da animalização e exotização de seu corpo, Baartman foi exposta em uma série de circos e os chamados “shows de aberrações” (Rago, 2008, s./p.).

Historicamente, a exotização do colocado enquanto “desconhecido” e do “diferente”, tem servido como estratégia de diminuição, aniquilamento e colonização (Benítez, 2005, p. 29). No campo das exotizações, corpos fora da supremacia branca ou com qualquer voluptuosidade considerada fora do padrão corporal normativo e simétrico, deveria ser isolado e diminuído para não alterar a escala “evolutiva”. É por isso e nesse sentido, que a teoria *crip* trata de tantas intersecções em torno das noções de normalidades corporais.

Iniciamos a exposição do *Post-Op* a partir do contato de Diana Torres com o coletivo, mas agora voltemos a ela. Torres já trabalhava com performance em meados dos anos 2000 e o único grupo que estava em cena, em 2003, era o próprio *Post-Op*. Naquele momento inicial, o coletivo se organizou a partir do encontro com pessoas artistas e práticas artísticas dissidentes possibilitado pelo “*The Postporn Marathon*”, um projeto dirigido por Preciado, que em 2003, compunha uma série de palestras, discussões, performances, exposições e imersões para discutir as tendências pós-pornográficas na estética e política contemporânea de representação sexual (MACBA, 2003<sup>72</sup>).

Em 2006, Diana começou a concentrar o seu trabalho em torno do pornoterrorismo. Em seu vigor anarquista anti-sistêmico, o pornoterrorismo é entendido por ela como uma variação do movimento pós-pornô, cujo recorte abraçaria a radicalidade de uma perspectiva *queer* e feminista sobre o corpo e suas possibilidades de prazer, desejo, carne, juntamente com os entrecruzamentos entre militâncias, artes, dores, ações e gozos (Madeiros, 2020, p. 151). Sua obra escrita inaugural é publicada em 2011, intitulada: “Pornoterrorismo”.

Diana Pornoterrorista, traz, no cerne de sua reflexão, as implicações das desigualdades no tratamento e exposição de sexualidades heterossexuais, cisgêneros, masculinizadas, em detrimento de sexualidades heterossexuais, cisgêneros, feminilizadas e expressões de gênero e sexualidades dissidentes. A partir de sua vivência pessoal e profissional, Torres conta que seu

---

<sup>72</sup> Disponível em: < <https://www.macba.cat/en/exhibitions-activities/activities/postporn-marathon> > Acesso em 04 de maio de 2024.

corpo foi marcado. Como um corpo fenotipicamente feminino, cresceu com uma série de demandas acerca de que tipo de “mulher” deveria ser e que tipo de profissão deveria cursar. No campo da sexualidade, a homossexualidade foi cruelmente estigmatizada na vida de Torres, marcada como uma sexualidade de diferença proscrita (Torres, 2013, p. 18).

É desse cenário que ela parte sua escrita e prática poética. Diana Torres explica que sua necessidade de falar e exibir a sua sexualidade funciona como uma resposta ao esforço reiterado da estrutura cisheteronormativa, de esconder sexualidades dissidentes, relegando-as ao nível da doença e da diferença (Torres, 2013, p. 18). Torres explica que não censura o sexo, assim como ela não se autocensura. A censura vem de fora, dos olhos dos demais que julgam inadequado e perigoso gêneros e sexualidades fora da cisheteronormatividade. Em suas palavras:

Diante dessa censura, minha vulva se abre como uma criatura do abismo, monstruosa, gigantesca e aterrorizante. Eu os dou motivo para temer. É a resposta da natureza instintiva de um animal que é atacado. Entender a minha sexualidade no campo da transgressão não é uma escolha, mas se tem de ser dessa forma, não há mais volta, quero ser dona do meu crime e imprimir nele o toque da minha vontade, usá-la como arma e como guia. Porque quando a sociedade coloca um rótulo em você, ela nunca pede sua permissão ou sua opinião para fazê-lo, é um desejo clássico, uma típica urgência em nomear tudo (Torres, 2013, p. 19).

Diante da repulsa e, ao mesmo tempo, da incorporação da nomeação compulsória, Torres se encontra em um campo de nomeações múltiplas, entendendo-se, inclusive, a partir daqueles nomes – a priori negativos – que a rotularam. Dessa forma, ela se chama: “Maria macho, sapatão, desviada, pervertida, delinquente, blasfemadora, feia, doente”. Sua identidade é uma identidade bastarda e híbrida, e é ela quem a aproxima de uma série de outras identidades monstruosas para estabelecer alianças. Tais alianças vão sendo encontradas e feitas de modo autônomo, com inspiração anarquista. Diana mescla arte, protesto e fetichismo, em uma junção que fica explícita em seu símbolo de Pornoterrorismo (Figura 23).

**Figura 23** – Símbolo do Pornoterrorismo de Diana J. Torres



Fonte: Diana Torres (2013)

No símbolo, as balaclavas são alternadas por dildos. Há certa alusão à pirataria, como estratégia de, em sua marginalidade, saquear a ordem. Ao mesmo tempo em que é possível ver a formação de um crucifixo a partir dos dildos (Madeiras, 2020, p. 15), só com extremidades da mesma medida. Essa simetria circular traz a sensação de uma ferramenta de batalha e, conjuntamente, em processo de construção com outras guerras, terrores e monstruosidades. Ao pensar que o pornoterrorismo emergiu em Barcelona, na década de 2000, pensa-se também no florescimento e no encontro estratégico com corpos artísticos *queer*, não-binários, transsexuais e transgêneros, anormalizados, não-normativizados, com deficiência, bizarros, marginais, com práticas BDSM, entre outros. No geral, todos aqueles corpos que encontraram no questionamento dos padrões do normal/anormal, humano/animal e do ser homem/mulher, qualquer rótulo de uma identidade outra, mesmo que vista como “monstruosa” (Madeiras, 2020, p. 18).

As performances de Torres são formadas por ações que se iniciam com leituras performáticas de seus próprios poemas, até que seu corpo passa a ser utilizado e desenvolvido como linguagem, como no caso de suas práticas de *fisting* e *squirting* ao vivo. Em um dos seus poemas: “Transfronteras”, a artista faz público o seu consumo próprio de fármacos, com o objetivo de provocar instituições. Como uma terrorista da própria imaginação, Torres utiliza com deboche, as farmacologias produzidas para controle dos corpos (Blanca, Grossi, 2010, p. 7). A seguir é possível ler um trecho do poema:

[...] *Camino sobre la tapia de vuestras clínicas, vuestros  
dispensarios, vuestras escuelas, vuestros quirófanos.  
Entre en vuestras bibliotecas y engullo uno a uno*

*todos los manuales que utilizáis para darle nombre a mis emociones[...]  
 Soy una actriz de vuestro drama y lo he convertido en comedia,  
 Queríais que fuera caperucita y le cambié el guión al lobo,  
 que también estaba hasta la polla.  
 Atravieso las fronteras de vuestras propias neurosis,  
 y me instalo justo ahí donde quiero estar,  
 donde luzco como um molesto insecto mutante  
 al que no podréis matar.  
 Mi cuerpo, mi cuerpo, mi cuerpo.  
 Donde yo mando, cabrones! (Torres, 2013, p. 160).*

O terrorismo que Diana propõe passa pelo campo simbólico e pelo campo prático, por meio do corpo, em que se realoca sexualidades dissidentes do desvio médico-psiquiátrico para um campo de batalha onde o corpo é uma arma de emancipação política (Pereira, 2017, p. 199). Essa realocação é potente e, ao mesmo tempo, abjeta. Por habitar, justamente, a zona de expulsão daquilo que não se encaixou, da recusa dos elementos estranhos.

Uma outra artista e ativista importante na pós-pornografia de Barcelona, é María Llopis. Autora dos livros “El postporno era eso” (2010), “Maternidades subversivas” (2015) e “La revolución de los cuidados” (2021). No geral, em seus trabalhos, Llopis situa a sexualidade e a intimidade como uma força poderosa de criação e questionamento social. Na epígrafe *de El postporno era eso*, a autora cita a seguinte frase de Antonin Artaud: “nada me toca, nada me interesa, salvo lo que se dirige directamente a mi carne”. Em sua primeira página, reforça a própria carnalidade da reflexão pós-pornográfica: “teoría y carne, ¿que hay más postpornográfico que eso? El postporno es eso...” (Llopis, 2010, p. 11).

Para María Llopis, a pós-pornografia é a materialização da política *queer*, pós-feminista, punk, D-I-Y, mas, ao mesmo tempo, a proponente de uma visão mais ampla dos nossos desejos e uma confrontação com a origem de nossas fantasias sexuais. Llopis explica que a pós-pornografia estaria mais próxima de um tipo de meta pornô, porque se centra em questionar a indústria pornográfica e produz materiais para além dos fins masturbatórios, incluindo a crítica, o humor e a política (Llopis, 2010, p. 22).

Ao mesmo tempo, não é preciso validar a inocência da pós-pornografia diante das denúncias em relação ao descuido da indústria da pornografia. O sexo e a sexualidade, para além dos formatos pelos quais são reprimidos, sublimados e moldados, estão ligados as nossas sombras e as nossas neuroses. Cabe a cada sujeito lidar com as origens das próprias problemáticas (Llopis, 2010, p. 22).

Os artistas e coletivos da pós-pornografia espanhola, no geral, se consideram fruto do feminismo pró-sexo e dos feminismos não essencialistas, sem os quais não haveria ferramentas para a pós-pornografia (Egaña, 2011, 18'14", tradução nossa). Mas é importante ressaltar que a influência dessa produção espanhola não veio apenas de seu território: no documentário dirigido por Egaña é relatado pelos artistas o reconhecimento de Annie Sprinkle como a “mãe” de todo esse movimento e a influência de muitos intelectuais, como: Judith Butler, Paul Preciado e Virginie Despentes.

Pensando em Despentes, o filme *Baise-moi* (Figura 24) pode ser utilizado como exemplo, enquanto obra norteadora do campo pós-pornográfico. *Baise-moi* é um filme francês, dirigido por Virginie Despentes e Coralie Trinh Thi, lançado em 2000, que fez grande sucesso no circuito pós-pornográfico e foi reconhecido por muitos como um pós-pornô. É assim que Sam Bourcier (2022) inicia o capítulo de seu livro *Queer Zones*, intitulado “Pós-pornô”: “*Baise-moi*, ainda”. A subversão encontrada em *Baise-moi* é a apresentação de mulheres que fogem da passividade social que se espera do gênero feminino, muito identificadas como “mulheres *butch*”. No filme, as protagonistas Nadine e Manu matam não somente por vingança, mas por diversão.

O título do filme, que significa “Me fode”, é a reapropriação de uma expressão comum do imaginário social e pornográfico de um sexo que fode pessoas feminilizadas, mulheres e mulheridades, e passa a designar, no filme, um lugar de poder em que esses corpos mandam (Bourcier, 2022, p. 23). *Baise-moi* é uma obra indigesta e é a adaptação de um livro de autoficção de Despentes, publicado em 1994, em que a autora elabora a memória de um estupro sofrido no final da adolescência (Almeida; Zacariotti, 2022, p. 2).

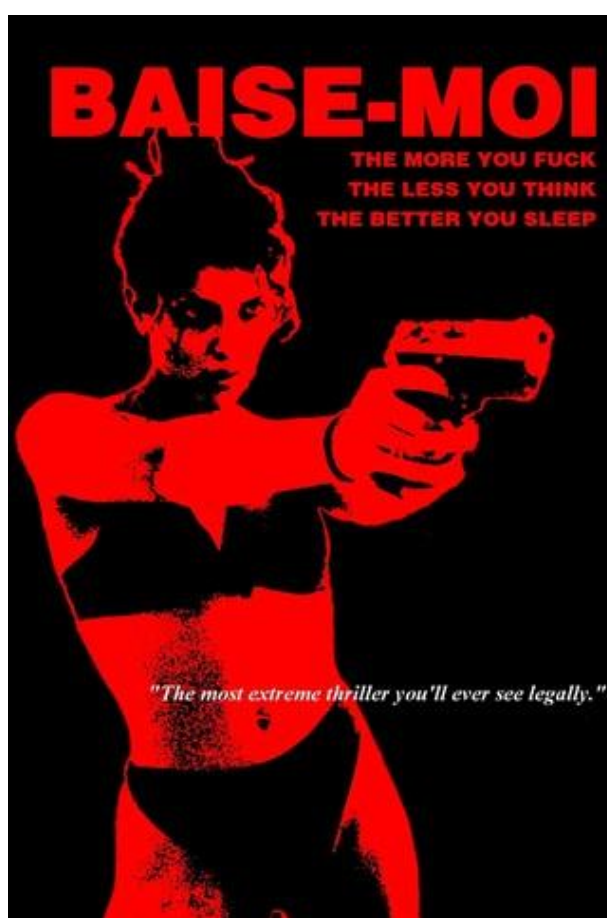
A cena do estupro é detalhada no filme e se passa logo no início. Após essa experiência se inicia a subversão do que se espera, e as vítimas, Manu e Nadine, passam a violentar e matar, não só homens como mulheres. Na narrativa, Nadine não é estuprada, somente Manu e uma outra mulher não nomeada que não aparece mais ao decorrer da trama. Mesmo assim, as ações de Manu e Nadine são movidas por um grande sentimento de vingança e diversão com o horror. As personagens e a narrativa são extremamente contraditórias e possuem diversas camadas, e nos interessa aqui pelo fato de ter influenciado amplamente o universo pós-pornô.

O filme foi censurado após uma semana em estreia na França, por ter sido classificado pelo Conselho francês como X – ou seja, filme pornográfico, após um pedido de reconsideração da classificação, feito por uma associação conservadora chamada “valores judaico-cristãos e da família” (Soares, 2000). No Canadá, a tentativa foi de criar uma classificação como filme

adulto, para ser passado em salas especiais, mas além de pornográfico demais, o filme foi considerado violento demais para ser pornográfico. Porque o público usual da classificação pornográfica, não é o mesmo público que consumiria, com objetivos de excitação, um filme violento, mesmo que pornograficamente, como *Baise-moi* (Chaintreuil, 2018, p. 190).

*Baise-moi* é dificilmente categorizável porque busca, justamente, confundir fronteiras de classificações, seja entre literatura/literatura pornográfica, literatura/sexo, homem/mulher e comportamento bom/ruim. A partir do momento em que o pornô se mistura com um outro gênero, ou até uma outra proposta, se rompe com a unidade temática e com certo regime de verdade sobre o sexo pornográfico. De alguma forma, essa ruptura possibilita que outras ficções sejam criadas. Para Bourcier, é isso que faz de *Baise-moi* um dos primeiros filmes franceses pós-pornô (Bourcier, 2022, p. 39).

**Figura 24** – Capa do filme "*Baise-moi*" (2000)



Fonte: Filmow (2009)<sup>73</sup>

<sup>73</sup> Disponível em: < <https://filmow.com/baise-moi-t8017/> > Acesso em 21 de junho de 2024.

Na Figura 24, encontra-se uma das capas de *Baise-moi*, em que é possível ver o nome do filme (em tom vermelho), a imagem de Nadine com uma arma apontada e as seguintes frases: “quanto mais você transa, menos você pensa e melhor você dorme”, logo abaixo: “o thriller mais extremo que você verá legalmente”.

A inserção de Virginie Despentes no circuito pós-pornô não se dá somente por sua produção, mas também por suas formulações teóricas e suas criações imagéticas, pensa-se aqui na Teoria King-Kong (2006) e na própria figura da King-Kong. A King-Kong é a imagem-persona que abarca uma multidão de excluídas, e é assim que seu livro se inicia: “escrevo a partir da feitura e para as feias, as caminhoneiras, as frígidas, as mal-comidas, as incomíveis, as histéricas, as taradas, todas as excluídas do grande mercado da boa moça” (Despentes, 2016, p. 7).

Para Despentes, a King-Kong funciona como uma metáfora do anti-ideal de mulher, da não-mulher, como essa figura sempre marcada pelo negativo e pelo estigma. A King-Kong precede a distinção de gêneros, ela está além da fêmea e do macho, do homem e do animal, do adulto e da criança, do bom e do mau, do primitivo e do civilizado, do branco e do preto. Trata-se de uma figura híbrida diante da imposição da binariedade (Despentes, 2016, p. 94).

## A TEORIA ALINHADA COM A PRÁTICA: COMO TEORIZAÇÕES DE GÊNERO INSURGENTES DIALOGAM COM LINGUAGENS PORNOGRÁFICAS

A obra *Teoria King-Kong*, em questão, desenvolve três linhas de força que nos interessam de forma especial, ela traz: uma nova visão sobre violência de gênero e reação, uma legitimação do trabalho sexual como trabalho e uma desestigmatização da pornografia. Despentes se debruça sobre os raciocínios feministas que entendem a violência de gênero como inevitável e entende que aceitá-la como tal, parte de dois pressupostos: 1- por deter mais poder, o gênero masculino em relação com o feminino, inevitavelmente produziria também uma relação de violência<sup>74</sup> e, por isso, a pornografia nunca seria um exercício legítimo, 2- a experiência feminina, por carecer de poder, estaria sempre em risco de violação, como pensa a feminista

---

<sup>74</sup> Essa perspectiva é adotada por algumas feministas abolicionistas radicais, como Catharine MacKinnon e Andrea Dworkin. Para a própria MacKinnon, a qual teorizou extensamente sobre sua posição antipornografia, até mesmo as relações heterossexuais são estruturadas pela subordinação, em que ‘dominação’ constitui o significado social de “homem” e ‘submissão’ o significado social de “mulher”. Essa perspectiva entende como a experiência das mulheres tudo que nomeie violação sexual, o que não traz ou sequer reconhece a mulher enquanto sujeito, mas subordina e reduz sua posição à apropriação sexual (Haraway, 2009, p. 55).

americana Camille Paglia quando afirmou que o estupro é um risco inevitável. Assim, Despententes nos traz uma nova postura prática: se é inevitável, devemos ter o direito de nos arriscar (Despententes, 2016, p. 36).

E não se trata de um simples risco, mas da possibilidade de reagir. Para ela, a violência pode não ser a solução, mas no dia em que os homens tiverem medo de uma reação violenta, talvez compreendam o que o “não” significa. A aparição do “não” é muito importante aqui, porque, para a autora, o estupro é, justamente, o gozo com a anulação do outro, o que inclui não somente a vontade de seu corpo, mas de sua integridade, de sua palavra e de seu desejo (Despententes, 2016, p. 42). E essa anulação é um programa político muito preciso, ela está na base das organizações ditas “sociais”.

Em relação à segunda linha de força, Despententes se depara com uma expressão muito comum referente ao trabalho sexual: “se tivessem escolha, não seriam prostitutas”, mas é preciso lembrar que a maior parte dos trabalhos exercidos não o são por vocação, tem-se problemas com o trabalho no capitalismo de hoje, a prostituição é escolhida como alvo simplesmente por lidar com o estigma do sexo que não ocorre dentro do contrato marital. Em sua trajetória, Despententes também trabalhou como prostituta e diz ter descoberto um mundo novo, em que o dinheiro mudava de valor. Assim, o que ela ganhava em quarenta horas de trabalho formal, na prostituição era ganho em menos de duas horas (Despententes, 2016, p. 54).

Por fim, a última linha de força que se compõe como importante para a nossa reflexão é a desestigmatização da pornografia. Além de não moralizar a pornografia e o circuito libidinal ali envolvido, ela também a reconhece como trabalho e o compara com o de outras atrizes e artistas que não trabalham diretamente com o sexo. Por exemplo, cobra-se da pornografia uma representação do real – do prazer real e não da atuação – mas esquecem que pornografia também é cinema. Não se cobra, por exemplo, que Britney Spears seja sincera e tenha vontade de dançar sempre que sobe no palco, mas ela o faz, é paga para isso e não é exigida de outra postura, como uma mais “real”. Para Despententes, a verdade é que a pornografia pode nos constranger justamente porque pode revelar que o que nos excita vem de zonas obscuras incontroláveis e nada tem a ver com nossos desejos conscientes (Despententes, 2016, p. 78). Em um processo de descoberta e experimentação, deixar de negar o efeito que a pornografia pode ter em nós, possibilita novos entendimentos acerca dos nossos desejos e do circuito libidinal que a própria pornografia busca propor.

Pensar na influência da King-Kong no universo pós-pornô seria, no mínimo, insuficiente, sem pensar nas confluências que engendrou. *Teoria King-Kong* pode ser pensada como uma obra experimental, um ensaio corporal, contagiado por outra obra: uma autobiografia intitulada *Testo Junkie*. Paul Preciado e Virginie Despentes foram casados por dez anos e viveram juntos em Barcelona até 2014, em um período de trocas e intensas influências um sobre o trabalho do outro (Bretas, 2019, p. 148). Dentro do próprio universo pós-pornográfico, especialmente na Espanha, é inevitável não pensar essas duas obras conjuntamente.

O estudo da pornografia compõe uma generosa parte do trabalho de Preciado. Em *Testo Junkie*, o autor expõe que a indústria do sexo atual é a indústria de rentabilidade máxima do mercado cibernético global. Há mais de 1,5 milhões de sites adultos no planeta e a indústria do sexo gera cerca de 16 bilhões de dólares ao ano, os quais boa parte são gerados pela pornografia. Com a ascensão da internet, o corpo autopornográfico emergiu como força mundial. Bastou ter um corpo, um computador, uma câmera de vídeo ou webcam, uma conexão com a internet e uma conta bancária para acessar o cibermercado da indústria do sexo (Preciado, 2018, p. 40-41). O principal recurso desse capitalismo pós-fordista passa a ser o corpo sexual e as subjetividades, que são regrados a um modo específico de produção, consumo e excitação.

Esse capitalismo pós-fordista, após a Segunda Guerra Mundial, é chamado por Preciado de regime fármacopornográfico, em que fármaco se refere aos processos de gestão biomolecular dos corpos e pornográfico, à organização semiótica-técnica das subjetividades sexuais (Preciado, 2018, p. 36). O capitalismo fármacopornográfico descobriu que, para uma efetiva gestão do corpo sexual, era preciso encontrar a força de trabalho dessa linguagem. Preciado a nomeou como *potentia gaudendi*: a força orgásmica como a potência (presencial ou virtual) de excitação (total) de um corpo.

A *potentia gaudendi* está entre categorias porque não operam por elas, não é feminina nem masculina, nem humana nem animal, nem viva nem animada. Mas, ao mesmo tempo, ela é trabalhada pelo regime fármacopornográfico na forma em que existir. Podendo ser no formato da farmacologia, por meio de substâncias e controle em nível molecular; da pornografia, como um signo convertido em dado numérico transferido para as mídias; ou do trabalho sexual, por meio de venda de determinado serviço a dado consumidor (Preciado, 2018, p. 44-45).

Esse controle da força produtiva na chave da potência orgásmica trabalha a partir do controle técnico da reprodução. Na mesma instância em que se gere a produção, se gere a reprodução, por isso Preciado ressalta que não há pornografia sem “viagra” ou “pílula

anticoncepcional” e vice-versa, porque esse tipo de produção sexual requer uma gestão intensiva das forças de reprodução. Se pudermos falar que a pornografia controla e exerce uma gestão específica sobre os corpos, é, especialmente aqui, sobre o modo pelo qual esses corpos trabalham com seus circuitos libidinais, seus fluidos e afetos corporais (Preciado, 2018, p. 53).

Mas, será que seria possível alguma superação desse estado de corpos do regime fármacopornográfico? Curiosamente, ao contar sobre sua relação com Virginie Despentes e sua experiência com *Baise-moi*, Preciado comenta que quando o governo proibiu a exibição e distribuição do filme se disse “não” ao único feminismo com potencial de colocar a hegemonia fármacopornográfica de cabeça para baixo (Preciado, 2018, p. 91).

A aposta em um feminismo híbrido, como o de Despentes, não é à toa, porque a discussão dos feminismos europeus e americanos daquele momento operavam e defendiam a analítica por meio de uma categoria específica amplamente usada: o gênero<sup>75</sup>. Acreditada ser, inclusive, uma invenção feminista<sup>76</sup>. “Gênero”, na verdade, é uma criação pertencente ao discurso biotecnológico que apareceu nas indústrias médicas e terapêuticas do final da década de 1940, que sinalizou o surgimento da nova forma de governo dos corpos e das sexualidades: a virada para o regime fármacopornográfico (Preciado, 2018, p. 109).

A criação não foi ao acaso, o ‘gênero’ foi criado como ferramenta clínica diagnóstica, sendo utilizada como parte de um conjunto de técnicas, harmonizações e cirurgias para modificar os corpos de bebês nascidos com órgãos genitais ou cromossomos inqualificáveis como estritamente masculinos ou femininos. Os primeiros questionamentos a esse uso do gênero vêm no final da década de 1980, com a teoria *queer* de Teresa de Lauretis e Judith Butler.

Teresa de Lauretis adverte sobre o uso do gênero para definir qualquer característica fixa do sujeito, de forma que serviria mais para uma normatização gerada pelos feminismos, do que para uma libertação. Para ela, é preciso especificar um outro tipo de sujeito, articulado com suas relações em um campo social heterogêneo. Esse outro tipo de sujeito requer um novo conceito de gênero, que não esteja preso à diferença sexual, que não se confunda com ela. A

---

<sup>75</sup> Para Scott, a ampla utilização do termo “gênero” fez parte da tentativa de feministas contemporâneas em reivindicar um terreno de identificação para sublinhar a incapacidade das teorias existentes para explicar desigualdades persistentes entre homens e mulheres. A autora ainda defende que o gênero como categoria analítica para trabalhar com sistema de relações sociais ou sexuais ainda não tinha aparecido até o século XX, tendo emergido em seu fim (Scott, 1995, p. 85).

<sup>76</sup> Essa perspectiva é amplamente aceita por diversos feminismos, em que há a afirmação de que ‘gênero’ é uma categoria recente, criada por feministas ocidentais anglófonas nos anos de 1970. A exposição de um recorte temporal e territorial tão específico, atentaria para a necessidade de as teorias feministas articularem a especificidade da opressão das mulheres em seus contextos culturais e de distinções (Haraway, 2004, p. 210).

relação entre gênero e diferença sexual pode ser pensada como um efeito de linguagem, não relacionada ao real. É aqui que Lauretis propõe o gênero, representado e autorrepresentado, como produto de diferentes tecnologias sociais, ou seja, de discursos sociais, práticas médicas, práticas institucionalizadas, epistemologias, entre outros (Lauretis, 1987, p. 208).

Ao final, gênero trata de representação, mesmo que tenha implicações reais, porque essa representação é continuamente construída no cinema, na mídia, nas escolas, nos tribunais, nos discursos, nas teorias e nas famílias. Mas, para além de construção, gênero também se faz por meio da sua desconstrução, ou seja, ele tem implicações reais onde sua representação é vista como ideologicamente falsa. Assim, o gênero é real não apenas pelo efeito da sua representação, mas pelo seu excesso, por aquilo que é colocado fora do discurso como trauma em potencial, é esse trauma que, quando não é contido, pode desestabilizar e/ou romper qualquer representação (Lauretis, 1987, p. 209).

Em 1990, quando Judith Butler publicou “Problemas de Gênero”, as discussões presentes no livro geraram uma grande desestabilização na teoria feminista, que até então havia presumido a existência de uma identidade definida da categoria ‘mulheres’. A ‘mulher’ seria, então, não somente a sujeita pela qual se definiria os interesses e objetivos feministas, como também constituiria a representação política almejada pelo feminismo. Assim, não fica difícil entender como o feminismo, por muito tempo, trabalhou e, em alguns casos, ainda trabalha, para a normatização a partir do gênero (Butler, 2010, p. 17).

A autora vai a fundo para entender que, de um lado, a representação é um processo político que possibilita a visibilidade às mulheres. Mas por outro lado, a representação não passa de uma função normativa da linguagem, porque esse *ser mulher* é um enquadramento imposto por estruturas específicas, que passam por instituições e discursos sociais. Nesse sentido, o que Butler tenta mostrar é que a categoria ‘mulheres’, como sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder pelas quais se busca a emancipação. Trata-se da questão dual do poder: jurídica e produtiva, que está na própria construção do sujeito (Butler, 2010, p. 19).

Para entender esse raciocínio é preciso entender o cerne dessa discussão, faremos isso a partir da percepção butleriana de sujeito, essência e sistema de leis. O sujeito é crucial para a política, porque os sujeitos jurídicos são produzidos por meio de práticas de exclusão que não são aparentes, especialmente a partir do estabelecimento da estrutura jurídica da política, porque uma de suas funções é deixar implícito o processo de exclusão e tornar explícita a ilusão dos

sujeitos de direitos iguais perante à lei. Se o poder jurídico produz o que alega meramente representar, a lei se constitui como fundamento fictício de sua própria reivindicação de legitimidade, assim ocorre com a própria categoria ‘sujeito’. A produção da categoria ‘sujeito’ se dá por uma série de normas que precedem o sujeito consciente e deliberado, as normas nos condicionam e nos formam agindo de todos os lados, não se chega ao mundo separado delas porque elas chegam primeiro. Nessa chegada anterior, as normas estão orquestrando gênero, raça e estatuto, antes mesmo do primeiro choro do bebê (Butler, 2021, p. 18).

É assim que, antes de sentirmos qualquer coisa ou resolvermos qualquer questão, que já estamos em relação não apenas com alguém, mas com muitas pessoas e um campo de alteridades além do humano. Somos interpelados sem nenhum consentimento desde o início, antes de sentirmos alguém precisa sentir por nós e para nós primeiro, por isso, o processo de tornar sujeito é se sujeitar (Butler, 2021, p. 21). Essa visão nos traz a anterioridade que as estruturas jurídicas do sujeito de direitos buscam ocultar, mas que é essencial para qualquer leitura e ação política desconfiada da luta por e a partir de representações.

Além do ocultamento da anterioridade, ou até mesmo da sua ausência no formato consciente e deliberado, as estruturas jurídicas invocam um antes temporal fictício, que serve como fundamento do sujeito e da lei. Essa ficção é antiga, ela integra a fábula fundante das origens do liberalismo clássico, em que um antes “não” histórico é invocado performativamente para garantir uma ontologia pré-social onde as pessoas supostamente teriam consentido em serem governadas, falamos aqui da construção fictícia do contrato social (Butler, 2010, p. 19).

É com base nessa argumentação que Butler justifica o porquê de a identidade do sujeito feminista não dever ser fundamento da própria política feminista. A constituição e representação dos sujeitos se dá mediante um processo de exclusão daqueles que não se conformam às exigências normativas não explicitadas do sujeito, justamente porque a formação do sujeito ocorre no interior de um campo de poder sistematicamente construído para ocultar a afirmação desse fundamento (Butler, 2010, p. 23).

Ainda há mais, mesmo que o movimento feminista invoque a necessidade da identidade para construir uma solidariedade entre mulheres, logo uma divisão se introduz no sujeito feminista: a distinção entre sexo e gênero. Coerentemente, com a distinção imposta pelo contrato social entre natureza e sociedade, o mesmo ocorre com o sistema sexo e gênero, por meio da crença de que sexo é biologia e gênero é construção cultural. Butler argumenta

diferente: tanto o gênero quanto o sexo são meios discursivos e culturais pelo qual a natureza sexual é produzida e estabelecida como pré-discursiva (anterior à cultura).

Em outras palavras, se o gênero – como construção social do sexo – é um significado cultural assumido pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra de um sexo específico. Butler leva essa lógica ao limite, de forma que se a distinção sexo e gênero também for levada ao limite, ela nos leva a uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos. E quando o status construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, o homem e o masculino podem significar tanto um corpo feminino como um masculino e mulher e feminino podem significar tanto um corpo masculino como um feminino (Butler, 2010, p. 24).

Colocar a dualidade do sexo no domínio da natureza (supostamente anterior à cultura), é uma estratégia tanto do discurso normativo quanto das estruturas de poder para assegurar a estabilidade interna da estrutura binária do sexo (Butler, 2010, p. 25). Esse movimento nos elucidava que o caráter imutável do sexo é questionável porque ele nunca foi natural, assim, sexo sempre foi gênero e gênero sempre foi sexo.

A ideia de “natureza” subordina o corpo, especialmente quando esses corpos são inevitavelmente generificados pelas estruturas de dominação, quando eles não se encaixam na estrutura binária, são enquadrados na forma da abjeção. Além das normas rígidas de gênero, qualquer possibilidade de identidade sexual ou sexualidade fora da cisheteronormatividade<sup>77</sup> é patologizada, como discorre Butler em “Desdiagnosticando o gênero”, ao pensar a validade do diagnóstico de transtorno de identidade de gênero no DSM-IV – Manual Diagnóstico e Estatístico de Doenças Mentais, o diagnóstico é justamente uma série de estruturas médicas e tecnológicas que possibilita a transição, mas serve à patologização (Butler, 2009, p. 96).

Essas informações já são o suficiente para nos apresentar uma realidade indigesta, mas a própria Butler aponta para a possibilidade de negociação entre a interpelação do poder e a vontade dos sujeitos. Essa saída nos aponta para o gênero como performatividade, o que significa entender as identidades não como uma essência fixa do sujeito, mas como processos de construção no interior da linguagem e do discurso (Sahli, 2016, p. 21). Isso nos permite entender que o gênero não é, ele está. A máxima de Simone de Beauvoir “não se nasce mulher,

---

<sup>77</sup> Para Preciado, cisheteronormatividade se refere à normatização e legalização do sistema heterossexual e cisgênero, em que a heterossexualidade é fundada em um regime de gênero dismórfico de assimetria política entre homens cis e mulheres cis, assim, a cisgeneridade é legitimada com base nas diferenças anatômicas (homem cis = biopênis; mulher cis = biovagina) (Preciado, 2018, p. 134).

torna-se mulher” elucida esse processo, não se é mulher, se está e se torna, sempre em uma compulsão cultural a tornar-se (Butler, 2010, p. 26). É nesse estar e tornar-se que pode haver resistência e subversão, aqui a negociação entre vontade do sujeito e interpelação do poder ocorre.

Porém, não só o gênero se constrói performativamente em um processo de negociação, em que o poder é relacional, como a própria norma também é performativamente e discursivamente instituída, podendo ser desestabilizada. Nas possibilidades de desestabilização podem emergir sujeitos que ultrapassam os limites de inteligibilidade cultural e ainda expandam as fronteiras do que é culturalmente inteligível (Butler, 2021, p. 63).

Para explicar como a norma é performativamente instituída, Butler retorna aos atos de falta de J. Austin para pensar o poder performativo. Utilizando-se do exemplo do casamento, a cerimônia determina a heterossexualização dos vínculos sociais a partir de atos de fala que dão vida e nomeia: “eu vos declaro marido e mulher”, põe em prática a relação que o discurso nomeia. Assim, entende-se que atos performativos citam a norma como forma de discurso de autorização. O mesmo ato que autoriza pode punir, é assim que ocorre com grupos foras da norma (Butler, 2019, p. 373).

Um ótimo exemplo é o termo “*queer*”, inicialmente surgido como interpelação humilhante para envergonhar sujeitos e grupos a quem se destinava, mas que adquire uma força potente por ter sido extremamente ‘citado’, mesmo que para punição, acusação, patologização e insulto. Essa repetição da citação se acumula e é assim que cria força (Butler, 2019, p. 374). É nessa dinâmica, que Preciado aponta os corpos e identidades ditas anormais, estranhas e abjetas como potências políticas e não simplesmente efeitos dos discursos sobre o sexo.

O corpo não é um meio passivo em que se inscrevem as gestões do regime fármacopornográfico e o gênero também não é efeito de um sistema fechado, mas o nome de um conjunto de dispositivos sexopolíticos que serão reapropriados pelas minorias sexuais: movimentos feministas, homossexuais, transexuais, intersexuais, transgêneros, chicanas, pós-colônias, entre outros. As minorias tornam-se multidões e a sexopolítica não é mais um espaço de poder, mas um espaço de criação, onde podem se inscrever novos sentidos para o corpo (Preciado, 2011, p. 14).

Essas minorias sexuais, também chamadas por Preciado de *Multidões Queer*, poderão reinscrever significados em seus corpos como potências de diversas maneiras, porque são, eles próprios, reapropriações e desvios dos discursos da medicina anatômica e da própria

pornografia moderna *mainstream*. Esse processo fica muito evidente na emergência da pós-pornografia, tanto nos Estados Unidos, quanto na Espanha e na América Latina, havendo um potente diálogo entre as práticas desses territórios que, no geral, se apropriaram das disciplinas de saber/poder sobre os sexos às suas maneiras (Preciado, 2011, p. 16).



## PARTE II

Anteriormente citei algumas expressões da pós-pornografia e sua vertente ‘pornoterrorista’ na Espanha. Pretendo retomá-las para traçar um foco com as redes que ela delinea com a América Latina e, especialmente, artistas e coletivos pós-pornográficos do Brasil. A partir disso, foram feitos alguns agrupamentos para entender os conjuntos que compõem a pós-pornografia como uma forma de representação da arte contemporânea e, ao mesmo tempo, esmiuçar as relações particulares traçadas pelos trabalhos pós-pornográficos do Brasil. Os agrupamentos foram guiados pela proposta de Antropologia da Arte de Alfred Gell (2018), que entende as obras de arte como agentes sociais, na medida em que tais agentes, aqui os filmes pós-pornográficos, são resultado de determinados objetivos/iniciativas sociais e refletem uma sensibilidade específica, a depender de cada coletivo, grupo de e/ou artistas.

Os agrupamentos são organizados a partir de certa homogeneidade e tendência básica de cada um, nesse sentido, para Gell, os agrupamentos são pensados pelo princípio da menor diferença. A tendência básica de cada agrupamento pode se dar a partir de certas propriedades estilísticas, que são também, propriedades de seus sistemas socioculturais. São a partir dessas propriedades que construiremos “eixos de coerência” para e dentro de cada um dos agrupamentos (Gell, 2018, p. 313). Curiosamente, os agrupamentos e os eixos de coerência fazem parte de um conjunto maior que compartilha diversas semelhanças, então será comum que muitos agrupamentos interseccionem entre si. Aqui partimos de uma modalidade de pornografia que advém do interior das artes – em específico, da arte contemporânea.

Assim como a arte contemporânea, a pós-pornografia não é um campo marcado por tendências nítidas e homogêneas, mas constitui-se de maneira fragmentada, ao ponto de que pensar em um estilo único, individual e coerente de cada grupo e/ou artista, seria uma falácia. A própria noção de estilo individual e coerente é uma invenção do Renascimento, momento em que arte e artesanato se separam. Essa separação, dizia respeito, também, à separação entre corpo e mente. Fernando Cocchiarale (2006) lembra que Leonardo da Vinci afirmava que a pintura é um papel mental, ele reiterava que sua arte não era uma arte mecânica, muito menos corporificada, ela era intelectualizada (Cocchiarale, 2006, p. 19).

Se a elaboração individual de esquemas de representação marcou a Renascença, a busca pela invenção formal marcou a arte moderna, o que marca a arte contemporânea é a fragmentação do indivíduo-artista, bem como de seu fazer e de seu pensar e, de modo geral, da

arte que produz. Se a invenção ou a ideia sobre o processo que qualifica sua autoria a partir do exercício mental, o artista não precisa, necessariamente, fazer sua obra de arte com as próprias mãos<sup>78</sup>. Com as mudanças socioeconômicas e estilísticas provocadas pela industrialização, a própria confecção de imagens passou da manualidade à fotografia, cinema, logo depois, o vídeo e, como atual paradigma, a edição. A fase da edição escancara a inexistência de qualquer unidade ou fixidez do mundo contemporâneo e a arte contemporânea assume a existência de tal falta (Cocchiarale, 2006, p. 38).

Mesmo faltante e, talvez até pela assunção de tal falta, a arte é uma forma específica de tecnologia, que é encantada e que ao mesmo tempo encanta. Ela é produzida a partir de um processo de virtuosismos que não se deixam compreender facilmente, porque não operam no domínio da compreensão, mas exemplificam um ideal de eficácia mágica que as pessoas têm dificuldades de perceber em quaisquer outros domínios (Gell, 2018, p. 11).

Alfred Gell (2018) considera que a arte consiste no *fazer*, em um processo dotado de agência, com poder relacional e com o entendimento de que os objetos de arte são pessoas: aqui não será difícil apreender esse processo porque, na linguagem pornográfica corporificada, a própria arte são os sujeitos da arte incorporados de suas proposições. Para além da arte como agência, interessa-nos apresentar as relações sociais e subjetivas em torno dos agenciamentos empreendidos pelos artistas e como as ações e movimentações desenvolvidas se tornam eficazes dos pontos de vistas propostos.

Desse modo, os agrupamentos metodológicos de linguagens pornográficas e pós-pornográficas, são organizados a partir da seguinte forma: I) a pós-pornografia como ferramenta de batalha; II) a pós-pornografia e a pornografia em diálogo com o trabalho sexual; III) linguagens pornográficas e pós-pornográficas como processo de experimentação. No decorrer, alguns desses agrupamentos possuem mais eixos de coerência para além do seu próprio nome enunciado, como é o caso do segundo e terceiro agrupamentos. O segundo agrupamento tem um eixo de coerência voltado para produções independentes em diálogo com o trabalho sexual e um outro eixo voltado para o trabalho do sexo em plataforma. O terceiro agrupamento possui um eixo de coerência referente aos processos de experimentação que se propõem ao gozo pelo gozo e o segundo eixo ao gozo pela crítica e/ou deboche. Cada um desses agrupamentos configura, em ordem, os capítulos 3, 4 e 5.

---

<sup>78</sup> Um exemplo pode ser o *objet trouvé* surrealista de Marcel Duchamp (Cocchiarale, 2006, p. 32).



### CAPÍTULO 3 – A PÓS-PORNOGRAFIA COMO FERRAMENTA DE BATALHA

A primeira produção pós-pornográfica que a presente pesquisa entrou em contato, deste agrupamento, foi por meio de um trabalho de Bruna Kury com participação de Diana Torres, intitulado “Escorpiônica”. Kury nasceu no Rio de Janeiro e atualmente vive em Barcelona, se define como anarco-transfeminista, performer, artista visual/sonora e criadora a partir de questões de decolonialidade, gênero, raça, classe e sexualidade (Kury, 2023)<sup>79</sup>.

Uma das ações mais famosas da performance “Escorpiônica”<sup>80</sup> ocorreu no Festival Anormal, em La Gozadera, no México, em 2017. Nela, Kury inicia perfurando sua bunda com agulhas em cima de um mapa, de modo a deixar as perfurações sangrarem e caírem em cima de lugares que foram massacrados e colonizados. No decorrer da performance, Kury retira de seu ânus uma camisinha, nela contém uma espécie de faixa enrolada a ser desenrolada, onde há escrito: “Desculonización”<sup>81</sup> (Figura 25). Diana Pornoterrorista entra em seguida e interage com Kury, a partir da inserção do cabo de uma faca em seu ‘cu’ (Figura 26).

A ação de inserção da faca, é conceituada por Bruna, como a inserção de uma espécie de “*rabo-prótese-cortante*”<sup>82</sup> (Kury, s./d.)<sup>83</sup>. Em uma entrevista à Herética, a artista explica que entende a faca no ‘cu’ como a possibilidade de um ‘cu’ ativo, falante e discursante, que tem a possibilidade de ser agressivo e de enfrentar *poderes e violências patriarcais* (Kury, 2020)<sup>84</sup>.

Os termos referente à colonialidade e decolonialidade são muito utilizados no meio pós-pornô e, especialmente, em performances e criações estético-políticas próximas ao agrupamento da pós-pornografia como ferramenta de batalha. Dessa forma, a mobilização da ideia de colonização aparece tanto como um significante para expressar um lugar histórico

<sup>79</sup> Disponível em: < <https://brunakury.weebly.com/> > Acesso em 08 de abril de 2024.

<sup>80</sup> Uma curta gravação de uma parte da performance está disponível em: < [https://www.xvideos.com/video.ihathum2920/bruna\\_kury\\_e\\_diana\\_pornoterrorista-festival\\_anormal.mov](https://www.xvideos.com/video.ihathum2920/bruna_kury_e_diana_pornoterrorista-festival_anormal.mov) > Acesso em 16 de fevereiro de 2024. E no site da artista: < [https://drive.google.com/file/d/1CArVsaDM\\_2OZMFwzph1\\_-F7yZNqoB-jX/view](https://drive.google.com/file/d/1CArVsaDM_2OZMFwzph1_-F7yZNqoB-jX/view) > Acesso em 26 de abril de 2024.

<sup>81</sup> Em entrevista disponível no *Vimeo*, direcionada por Herética, Kury explica que o uso do termo “Desculonización” é uma referência a Jenny Granado, artista brasileira que traz a proposição de ‘descolonizar’ através do ‘cu’ (Kury, 2020). Jenny Granado é artista visual, DJ e dançarina. Ela descobriu a prática de ‘desculonização’ como uma contribuição decolonial, transfeminista e antirracista, por meio da movimentação dos quadris e da pelve. A “desculonización”, em Granado, é uma prática de dança potente e ancestral (Prior, 2023).

<sup>82</sup> Destaca-se que todas as palavras, conceitos e frases em itálico (além das expressões em língua estrangeira), referem-se a categorias êmicas mobilizadas pelo campo pesquisado.

<sup>83</sup> Disponível em: < <https://www.tropicuir.org/pos-pornografia-pirata/> > Acesso em 08 de maio de 2024.

<sup>84</sup> Entrevista de Herética a Bruna Kury, disponível em: < <https://vimeo.com/361145090> > Acesso em 08 de maio de 2024.

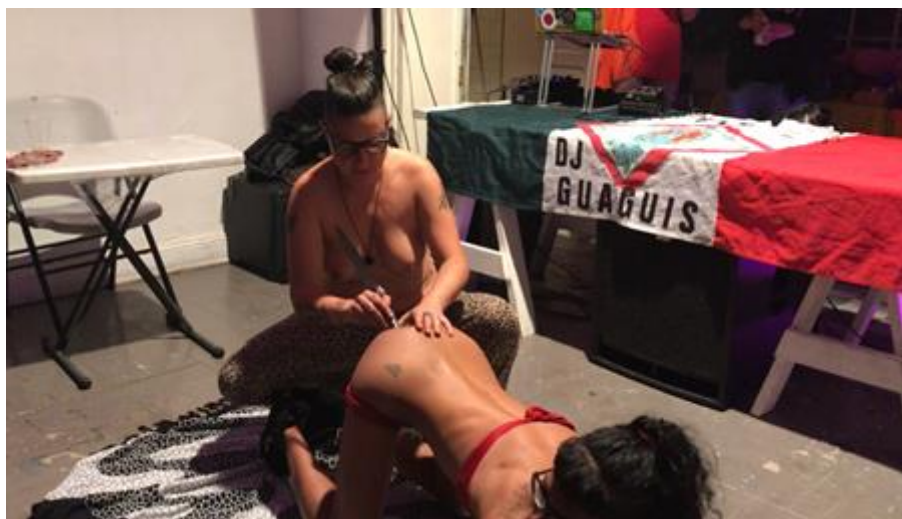
latino-americano, como para expressar a resistência contra práticas sexuais normatizadas, facilmente controláveis e doces (Coelho, 2020, p. 92).

**Figura 25** – Bruna Kury no Festival Anormal durante a performance “Escorpiônica” (2017)



Fonte: Kury (2017)<sup>85</sup>

**Figura 26** – Bruna Kury e Diana Pornoterrorista no Festival Anormal durante a performance “Escorpiônica” (2017)



Fonte: Kury (2017)<sup>86</sup>

<sup>85</sup> Disponível em: < [https://drive.google.com/file/d/1CArVsaDM\\_2OZMFwzph1\\_-F7yZNqoB-jX/view](https://drive.google.com/file/d/1CArVsaDM_2OZMFwzph1_-F7yZNqoB-jX/view) > Acesso em 23 de junho de 2024.

<sup>86</sup> Disponível em: < [https://drive.google.com/file/d/1CArVsaDM\\_2OZMFwzph1\\_-F7yZNqoB-jX/view](https://drive.google.com/file/d/1CArVsaDM_2OZMFwzph1_-F7yZNqoB-jX/view) > Acesso em 23 de junho de 2024.

Bruna Kury entende “Escorpiônika” como uma performance em processo, que está sempre se modificando e se conectando com outras redes. Para além de ter performado com Diana Pornoterrorista, Bruna já fez essa performance sozinha e com outras artistas, como: Ventura Profana no Despina (Rio de Janeiro – RJ) (Figura 27) e Mogli Saura no Mastur bar (São Paulo – SP). Na Figura 26, Bruna e Ventura aparecem na posição “de quatro”, dividindo o *rabo-prótese-cortante*.

**Figura 27** – Bruna Kury e Ventura Profana no Despina (Rio de Janeiro – RJ) durante a performance "Escorpiônika" (2017)



Fonte: Kury (2017)<sup>87</sup>

Um outro trabalho de Kury, que ganhou grande proeminência no circuito pós-pornográfico, foi o projeto “Pornô Pirata” (2017), um trabalho coletivo para pensar a partir de uma sexualidade criativa não hegemônica, de corporalidades dissidentes e de uma pós-pornografia popular e *sudaka*. O projeto agrupou videoperformances em DVDs, que, de acordo com Bruna, buscaram *interseccionalizar* as opressões vivenciadas pelos corpos representados e *afrontar* a heteronormatividade compulsória. Nessa dinâmica, Bruna Kury nomeia suas ações performáticas e artísticas como *arte contemporânea interseccional*, em que a pós-pornografia é um dos percursos para construí-la (Kury, s./d.).

Na busca de entender os significantes elaborados por Bruna para denotar, tanto processos de *interseccionalidade*, quanto do que ela chama de *arte contemporânea interseccional*, trago o trecho de um dos manifestos inéditos de Bruna. Esse manifesto, também chamado de

<sup>87</sup> Disponível em: < [bruna kury e ventura profana-galeria despina.mp4 - Google Drive](#) > Acesso em 13 de julho de 2024.

“contramanifesto”, se chama “Contramanifesto escorpiônikas” e foi lido em uma 2ª edição de seu curso “PornôPirata: intersecções entre arte contemporânea e pós-pornografia, ocorrido nos dias 02 e 03 de outubro de 2024.

Não podemos falar sobre sexo, sexualidade e gênero sem entrecruzar as relações. Gênero, classe e raça pode ser um princípio, mas preferimos ampliá-lo para pensarmos em **privilégios e marginalidades**. [...] e se começássemos a ver a colonização como uma infecção descontrolada do (cis)tema? E se começássemos com uma perspectiva a partir do sul do mundo, a questionar a norma. E se a gente mostrasse que o feminismo é essencialmente branco e racista? E se África não tivesse sido explorada e expropriada? Sim e sim, toda a opressão é higienismo social, a guerra do mundo é sobre gênero e raça (Kury, 2024, s./p. grifos meus).

Nesse sentido, para Bruna, os privilégios são propriedade de corporalidades, identidades e vivências dentro da matriz branca, cisgênera e heterossexual. E as marginalidades são os lugares ocupados fora dessa matriz. Ao mesmo tempo, privilégios e marginalidades são fluidos, podendo ser ocupados para além das identidades, como por vivências e modos de vida. Porque tem como uma corporalidade ser marginalizada, mas ser assimilada para um modo de vida normativo. Em entrevista concedida a Cleber Braga, Bruna explica: “eu super entendo pessoas que querem sair da marginalidade, pessoas que querem aceitação, pessoas que assimilam para serem assimiladas, saca? Eu entendo super travestis que querem se casar e ter filhos, não sou eu que vou julgar isso” (Kury *apud* Braga, 2019, p. 32).

Em uma abordagem sociológica, a interseccionalidade enquanto ferramenta analítica é muito menos uma redução a um somatório de opressões, do que uma práxis-crítica em que raça, classe, gênero, sexualidade, capacidade física, status de cidadania, etnia, nacionalidade e faixa etária são construções mútuas que moldam uma gama de fenômenos e problemas sociais. Nesse sentido, para autoras proponentes da interseccionalidade como ferramenta analítica, tais como Patrícia Hill Collins e Sirma Bilge, a abordagem se trata de um posicionamento com as desigualdades sociais através das interações entre as várias categorias de poder dentro de dado contexto geopolítico (Bilge, Collins, 2020, p. 45-46).

É importante ressaltar, que a própria origem da interseccionalidade é um posicionamento do feminismo negro frente a um feminismo, supostamente, universal. A partir disso, a posição interseccional responde às opressões contextuais imbricadas e às colisões estruturais entre racismo, sexismo, capitalismo, cisgeneridade e heterossexualidade (Akotirene, 2019, p. 14).

Bruna Kury parte da noção de interseccionalidade para pensar em suas próprias ações artístico-políticas. E são ações no sentido de agir, não enquanto ferramenta analítica. Não

desnecessariamente, a sua utilização de *interseccionalizar* ocorre enquanto verbo, como a ação de entrecruzar uma série de opressões para situar corporalidades identidades e vivências. Ou, em seus termos, atuar a partir da detecção dos privilégios e das marginalidades.

A noção de interseccionalidade de Bruna foi base, inclusive, para a circulação dos DVDs do projeto Pornô Pirata, que também foi criado para ser fonte de renda e autonomia na marginalidade. Nessa dinâmica, a venda dos DVDs já circulou por meio de eventos, feiras e ruas (Kury, s./d.). Ao mesmo tempo, a circulação dos DVDs não é óbvia e ter acesso a eles não é fácil ou simples. As dificuldades de adquirir este material foram tamanhas que quase me afastou de trazê-los à pesquisa.

Após entrar em contato com Bruna Kury, por *e-mail*, para comprar o seu livro “A pós-pornografia como arma contra a maquinaria da colonialidade”, eu perguntei a ela como poderia ter acesso ao DVD Pornô Pirata. Bruna me respondeu que o DVD era somente para pessoas dissidentes e racializadas. Sem saber ao certo que tipos de corpos estavam inclusos na dissidência a qual ela se referia, não insisti no assunto. Com essa resposta, presumi que para Bruna Kury eu não poderia ser entendida nem como dissidente, nem como racializada, o que colocava um impedimento ao meu acesso a esta produção.

Há discussões interessantes, no campo da Antropologia Social, sobre como o corpo do antropólogo é um mediador fundamental no desenvolvimento do trabalho de campo e até mesmo da pesquisa. Sabemos que marcadores de raça, gênero e classe são elementos analisados não apenas por nós, em relação ao “outro”, mas também pelo “outro”, em relação a nós, no desenvolvimento do que podemos chamar de antropologia reversa, isto é, um processo pelo qual somos nós, os antropólogos, os nativos de nossos nativos, sujeitos também investigados por aqueles que investigamos (Wagner, 2010).

Meu corpo — percebido como cisgênero, branco, de classe média, magro, jovem e com um estilo, aparentemente, normativo — fazia de mim uma pessoa não dissidente, normalizada. Eu não fazia parte do público desejado para o filme e não ter acesso ao mesmo era uma forma de Bruna Kury controlar quem tem acesso não apenas à sua arte, mas também a formas de desejo e pornografias que lhes são caras. Felizmente, a percepção da artista a meu respeito mudou, à medida que, em nosso contato, eu fui me tornando mais presente em seu universo — tais como em trocas on-line e presença em cursos ministrados por ela.

Em entrevista com Bruna, pergunto, justamente, quais corpos a sua ideia de dissidência abarcaria. Sem uma resposta muito exata, Bruna faz importantes apontamentos em relação à

lógica de circulação do Pornô Pirata, que seria uma lógica subvertida – diferente de como ocorre nas sociedades brancas, cisgêneras, heterossexuais e capitalista.

A artista explica que a aquisição de Pornô Pirata é dificultada, e o é por duas vias. A circulação depende, primeiramente, do desejo do produtor – quem ele quer que acesse seu conteúdo. Bruna dá o exemplo de uma pornografia produzida por corpos gordos e que desejem que sua produção somente seja acessada por esse tipo de corporalidade. Em segundo lugar, a circulação segue a política *copyright* (circulação possível somente para corpos dissidentes e racializados), Bruna exemplifica que se um homem branco, heterossexual, cisgênero e com boas condições de vida quiser acessar ou comprar o conteúdo, ele não vai conseguir. Ao mesmo tempo, se um homem nessas circunstâncias de identidade, possuir diversidade funcional/intelectual ou detiver consciência de classe, a possibilidade de circulação do DVD muda (Kury, 2024<sup>88</sup>).

A política *copyright*, nesse contexto, trata de uma política de identidade, justamente porque a identidade é colocada no centro da significação e circulação do material. No mundo neoliberal, a política de identidades ou o identitarismo, pode intensificar a atomização de lutas sociais (Almeida, 2019, p. 14). Na medida em que as identidades são formadas a partir do enquadramento do próprio aparato estatal moderno, que concede reconhecimento e direitos a sujeitos totalizados por suas identidades. O termo “sujeito”, inclusive, rememora um duplo sentido: a capacidade de ação e de subordinação, no sentido de aceitação de sujeição ao poder, inclusive na nomeação de nossa própria identidade (Haider, 2019, p. 35).

O desafio é desengajar em uma ação política calcada na identidade, que é exatamente o que nos prende ao Estado e assegura nossa sujeição. O que está longe de negar as identidades enquanto processos de formação subjetivos, mas entender que políticas calcadas na identidade, podem reiterar a lógica regulatória da sociedade liberal. A partir do contexto contemporâneo norte-americano, Wendy Brown explica que as identidades têm operado alguns ressentimentos ineficientes para o próprio discurso progressista. Na dinâmica em que se percebeu e questionou-se o “nós” universal como ficção estratégica de grupos historicamente hegemônicos, passou-se a reivindicar o “eu” do liberalismo como social. De modo que a politização das identidades minoritárias surge e se unifica de modo coerente, a partir da politização da própria exclusão de um universal (Brown, 1995, p. 65).

---

<sup>88</sup> Entrevista feita a Bruna Kury em 30.09.2024.

A luta política, nessa dinâmica, acabou por ficar, inclusive, mais individualista. No sentido da necessidade de se partir do próprio “eu” liberal e o local de onde se enuncia sua fala. Reflito esse processo a partir da alta precificação do meu acesso ao Pornô Pirata, como explicarei adiante. Ao final, a quantidade de dinheiro despendida para acessar ao material (incluindo os DVDs, o livro e a entrevista), me fez pensar que um critério de seleção dificultado, dificulta também, a sua popularização.

Wendy Brown ainda explica que, a princípio, um discurso identitário sem preocupações coletivizadas, aparenta progressismo. Porém, para que se mantenha, precisa partir da exclusão como ideal universal para pensar identidades minoritárias. É nesse raciocínio que o ressentimento passa a habitar, porque ele procura um culpado, no nosso caso: o privilegiado. Com auxílio de Nietzsche, Brown explica que, nesse contexto, o ressentimento tem uma tripla ação: produz um sentimento de busca por justiça (raiva) que domina a ferida, procura um culpado responsável pela ferida e tateia um espaço de vingança para poder deslocar o dano. Tais atividades, conjuntas, anestesiam e expurgam algo que, de outra forma, seria insuportável (Brown, 1995, p. 67).

A produção desses sentimentos e deslocamentos, até o expurgo – local habitado enquanto processo de identificação por muitos artistas – é extremamente potente. No sentido de possibilitar algumas transformações, ao mesmo tempo em que caminha pelo risco clássico da política de identidade, que é criar vínculos internos a partir do sofrimento gerado pela opressão. A tal ponto que esse sofrimento gera pertencimento. A problemática dessa dinâmica, por isso chamada de risco, é pautar uma luta política com base no sofrimento e no ressentimento, que pode acabar objetificando a figura do opressor e mascarando o reconhecimento de possíveis aliados e futuras alianças coletivas.

A noção de arte como proponente de subversão e ação política não é nova e está presente em diferentes movimentos artísticos, especialmente desde o início do século XX. Nesse momento, boa parte dos movimentos sugerem a ruptura com a arte burguesa e a fermentação de ideais artísticos revolucionários. Tais proposições eram concernentes a duas liberações: a liberação da arte e a liberação dos oprimidos, que formaram também, a atuação das vanguardas artísticas (predominantes na Europa nas primeiras décadas do século XX) (Maluf; Veiga, 2019, p. 2).

Em uma dinâmica de atualização desses campos, as manifestações artísticas contemporâneas se confundem com a emergência de novos movimentos sociais e políticos,

focados nas questões identitárias de atravessamentos específicos e/ou interseccionais (gênero, raça, etnia, sexualidade, localização, entre outros). Mesmo que essa arte proponente de subversão ainda carregue diversos elementos das vanguardas, uma diferença fundamental é a centralidade dada à dimensão identitária interseccional (Maluf; Veiga, 2019, p. 2). A tal ponto que a circulação da arte é privilegiada por meios comandados pelas identidades ditas oprimidas.

Bruna explica que as primeiras vendas do Pornô Pirata foram iniciadas a partir de banquinhas e performances de rua, tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro. Bruna costumava ir aonde se vendiam DVDs piratas de rua. Quando chegava lá, ela montava uma banquinha:

Ah, eu queria fazer uma performance, o projeto é também sobre DVDs pornô, querendo desconstruir o que foi construído na nossa cabeça do que é certo, do que é errado, normativo e tal. Então, tipo, a performance dura em torno de 20 minutos, mas se for de boa também, eu fico aqui o tempo que for vendendo.  
[...] Depois eu comecei a incorporar a performance “Escorpiônika” na banca, que é a performance que eu coloco, eu faço essa prótese com o rabo feito de faca, e aí eu incorporo essa performance na banquinha Pornô Pirata também. Em alguns momentos, é porque a Pornô Pirata só vende DVD, em outros momentos ela vende de tudo (Kury, 2024<sup>89</sup>).

Nessa dinâmica de circulação dos DVDs, há uma tensão latente em relação a como se defende a pirataria, ao mesmo tempo em que quer se controlar quem tem acesso ao material pirateado. Trata-se de uma problemática entre liberação e controle, que permeia a própria prática artística de Kury. Suas performances são públicas, mas ela operacionaliza a seleção de quem pode comprar os DVDs.

Paradoxalmente, ainda em relação à circulação, controla-se o acesso, justamente, a quem se endereça a crítica da performance: a matriz masculina, branca, cisgênera e heterossexual. Nesse momento, cabe pensar, qual a eficácia de tais práticas artísticas, no sentido dos limites, em termos de transformação, que ela pode operar em quem as aprecia. Especialmente se essa apreciação é, sistematicamente, limitada a corporalidades específicas.

Cabe registrar também, contradições no campo da troca econômica em torno dos objetos de arte. Aqui, os DVDs Pornô Pirata são circulados a partir da chamada contribuição livre. Em sociedades de sistema industrial, a arte é um dos únicos espaços que mantém um caráter ambíguo, de sua própria natureza. Seria o Pornô Pirata uma mercadoria artística ou uma obra de arte comercializada, justamente por sobreviver em um cruzamento de relações e trocas que vão além das trocas úteis próprias do mercado (Strack, 2013, p. 96). Mas mesmo que consigam

---

<sup>89</sup> Fala de Bruna Kury, entrevista feita em 30.09.2024.

ir além, acabam por ser limitadas à iniciativa individual. Afinal, é o sujeito consumidor quem coloca o preço no produto e o negocia com o produtor.

Meu primeiro contato, por *e-mail*, com Bruna Kury, foi em 14 de novembro de 2023. Neste contato, expliquei minha pesquisa, fiz a compra de seu livro e solicitei a permissão para o uso de seu material – registros de fotos e vídeos de suas performances – para a dissertação. Nessa conversa, já tive conhecimento da política *copyright*. Finalmente, consegui acesso aos drives de Pornô Pirata, no dia 20 de junho de 2024. É difícil saber se me tornei dissidente aos olhos de Bruna, para que pudesse acessar o material, ou se consegui o acesso pela insistência e pela troca econômica.

Mesmo que a noção de dissidência de Bruna Kury seja fluida, a depender do quanto ela conhece dado sujeito, sua identidade e sua forma de pensar, eu nunca a explicito minha identidade. Desse modo, sua noção identitária sobre mim ocorreu a partir de seu olhar. Ao mesmo tempo, em todos os contatos com Bruna Kury, ela percebeu o meu cuidado com o material. Tendo agradecido, ao final de um dos *e-mails*, o cuidado por pedir permissão para a utilização do material artístico.

Tenho como hipótese, que o cuidado ajudou Bruna a mudar sua percepção sobre o meu acesso aos DVDs. Ao mesmo tempo, entendo que ele foi essencial, mas não o suficiente. Em um outro *e-mail* em que solicito, novamente, o acesso à Pornô Pirata, Bruna solicita uma contribuição livre<sup>90</sup>. Quatro dias depois de conseguir o acesso, no dia 24 de junho de 2024, estive no curso de Bruna Kury, sobre pós-pornografia. Ao final do curso, ela concedeu acesso ao Pornô Pirata a todos que participaram.

A seguir, é possível ver uma das capas do DVD Pornô Pirata (Figura 28). Na parte de trás da capa se encontram: a explicitação da circulação no formato *copyright*, um pequeno texto explicativo sobre o Projeto Pornô Pirata, registros de performances pós-pornográficas e algumas palavras de ordem, tais como: “*Pela despatologização trans*”, “*Patriarcado é a raiz da guerra*” e “*Boa noite, orgulho branco*”. Na parte da frente da capa se encontra a foto de um corpo não normativo, com uma aparente deficiência física e uma máscara de gás.

---

<sup>90</sup> Uma forma de troca econômica em que o consumidor e/ou beneficiário, não envia uma quantia fixa precificada do produto, mas sim uma quantia que pode pagar. Normalmente, o preço é combinado entre produtor/concedente e consumidor/beneficiário, de modo que a troca seja sustentável para ambos.

Figura 28 – Capa da 1ª Edição de "PornôPirata" (2017)



Fonte: Acervo de Bruna Kury<sup>91</sup>

Em relação à construção dos DVDs e das próprias capas, a dinâmica também é a “contribuição livre” e a “pirataria”. Nesse sentido, a organização aconteceu por meio da liberalização do projeto, tornando-se disponível para a contribuição de outras pessoas que quisessem fazer *pornopirataria*. Algumas capas, por exemplo, foram construídas pelas próprias redes de Bruna Kury, como Frau Diamanda – travesti peruana residente em Barcelona e antiga amiga de Bruna. Outras capas também foram completamente pirateadas, de DVDs como os de Bruce LaBruce (Kury, 2024<sup>92</sup>). LaBruce é um cineasta canadense que inicia fazendo filmes experimentais na cena punk dos anos de 1980. Proponente de um cinema, visto por muitos como subversivo, o cineasta defende a pornografia como uma potência para moldar consciências, que deveria ser usada para fins políticos (Cocina, 2017<sup>93</sup>).

O conteúdo e a autoria dos DVDs, em suas quatro edições, são dos mais diversos possíveis. Nem sempre é possível saber a autoria de cada produção, pois às vezes só há escrito o nome da arte ou o nome de algum processo relacionado a ela. Lá estão disponíveis videoperformances de pessoas falantes em língua inglesa (não foi possível descobrir de qual

<sup>91</sup> Compartilhado por Bruna Kury, por e-mail.

<sup>92</sup> Entrevista feita a Bruna Kury em 30.09.2024.

<sup>93</sup> Reportagem disponível em: < [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/06/13/cultura/1497305530\\_725967.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/06/13/cultura/1497305530_725967.html) > Acesso em 03 de novembro de 2024.

nacionalidade), em espanhol e em português. Dos filmes que trazemos também aqui, encontramos produções do projeto Antropofagia Icamíaba, do Festival *Porno Porsi* e de artistas como Kalor Pacheco e Paulx Castello, os quais poderemos aprofundar nos capítulos 4 e 5.

As propostas dos filmes presente nos DVDs Pornô Pirata também são variadas, algumas mais voltadas à produção de prazer e de um material masturbatório. Outras mais críticas, sem o objetivo de produzir visualidades excitáveis, mas sim a afronta a determinado tema. Tal viés de produções mais críticas é coerente, inclusive, com o próprio trabalho proposto por Bruna Kury.

A proposta da pornopirataria de Kury, são de corpos como campos de batalha, em uma linguagem de enfrentamento direto à pornografia convencional. Nas palavras da artista: “contra a objetificação e submissão dos corpos e todos os dogmas sociais impostos pelo patriarcado”. Bruna Kury reforça que a sua pós-pornografia não é para gerar prazer e sim questioná-lo (Kury, 2020). Fazer pós-pornografia, para a artista, é uma forma de entender seu corpo na estrutura e buscar um outro lugar de fabulação desse mesmo corpo e seus desejos (Kury, 2020).

O encontro em coletivos é uma característica essencial do trabalho de Kury, tendo performado em diversos coletivos, como: Coletiva Vômito, Coletivo Coiote, La Plataformance, MEXA e Coletivo T. Pirateia. Em seu livro com Mogli Saura<sup>94</sup>, dividido com as escritas, respectivamente das duas: “A pós-pornografia como arma contra a maquinaria da colonialidade” e “Modos artísticos em intersecções ecológicas: eco-monstruosidades pelo fim do mundo humano, entre povos da terra e grupos dissidentes”, Bruna Kury e Mogli Saura trazem um vislumbre da pós-pornografia a partir de diversos coletivos e organizações latino-americanas.

Um dos coletivos que teve grande proeminência na construção do cenário pós-pornô brasileiro foi o Coletivo Coiote<sup>95</sup>, que se utilizou de uma denúncia pública da violência brutal do Estado para controle social, através da ação direta. A ideia do Coiote foi tratar de demonstrar

---

<sup>94</sup> Mogli Saura, também nascida em 1987, se define como brasileira, pão de matilha, performer, cantora, compositore, escritore, permacultore e instrutore de yoga. Sua iniciação artística começou com experimentações e investigações nos espaços urbanos em 2006, em 2011 iniciou na Dança Butoh e desde 2013 apresenta e conduz vivências de Kaos Butoh. No geral, seus trabalhos partem das fronteiras entre arte, vida, loucura, crime e seus engendramentos com classe, raça e gênero. Já integrou os coletivos: Coiote, Anarcofunk e NúcleodeCaos. Em 2017, começou a elaborar a noção de ecologia-interseccional no qual investiga e localiza, em processo cartográfico, práticas como permacultura, agroecologia e ecosofia como base de movimentos artísticos, anticapitalistas, marginalizados e dissidentes (Saura, 2021, p. 34).

<sup>95</sup> O nome “Coiote”, foi inspirado no livro de mesmo nome de Roberto Freire. Coiote pensa a gestão do desejo e preza pela soberania dos indivíduos.

como a colonialidade persiste no corpo coletivo (Costa, Nogueira, 2015, p. 16). A gênese de Coiote se inicia com a própria Bruna Kury, que se automeava assim, como forma de preservar sua identidade de divulgações. Bruna, nascida no Rio de Janeiro, morou muito tempo em Natal – RN e, quando voltou para a capital fluminense, conheceu Raíssa Vitral – posterior integrante de Coiote.

Quando se conheceram, em luta de resistência pela Aldeia Maracanã<sup>96</sup> (RJ) e pela Aldeia residente no Santuário dos Pajés (DF), Raíssa e Bruna tem diversas identificações e, na época, Raíssa já fazia performance. As duas moraram um tempo em algumas ocupações *anarcopunks*<sup>97</sup> e começaram a trabalhar juntas. É nesse contexto que nasceu o Coiote enquanto coletivo. Bruna comenta que suas referências eram as mais aleatórias possíveis, mas tinha muito apreço pela literatura *Beatnik*<sup>98</sup>, pelo movimento de liberação sexual e pelo próprio feminismo.

Raíssa Vitral, nascida em Juiz de Fora – MG, já havia atuado em outros coletivos de sua cidade natal, tais como o coletivo feminista “Mulheres no Volante”, quando a artista fez a sua primeira instalação com fotografia, em 2009. Raíssa explica que a gênese do seu trabalho artístico se encontra com o *expurgo* do trauma, da dor e das expectativas impostas aos sujeitos. Dentro da linguagem artística, a fotografia é a primeira expressão em que ela consegue registrar esse *expurgo* (Vitral, 2024<sup>99</sup>).

O movimento de migrar para o Rio de Janeiro aconteceu em sua vida porque a capital mais próxima de Minas Gerais era o próprio Rio de Janeiro. Após um período de formação e experimentação no Teatro Oficina de Zé Celso, Raíssa se muda para o Rio de Janeiro e começa a trabalhar com fotografia. Em meio às convivências no Rio, ela foi chamada para fazer parte de um projeto nomeado “5198”, que fazia referência ao número da prostituição no código penal.

---

<sup>96</sup> A Aldeia Maracanã é um espaço multiétnico situado ao lado do estádio Maracanã, que abrigou simpatizantes da campanha anti-desalojamento e a construção da Universidade Indígena, aglomerando realidades dissidentes de diversas partes do Brasil, como pessoas trans, pessoas em situação de rua, punks, hippies, ativistas, artistas e apoiadores (Saura, 2021, p. 49).

<sup>97</sup> O punk chega dos Estados Unidos em meados de 1970 e ganha visibilidade no Brasil, a partir de 1980, especialmente em grandes capitais como Rio de Janeiro e São Paulo. Ela é caracterizada pela cena musical, mas logo se popularizada como modo de vida ganguista e político. Nessa dinâmica, se fortalece uma corrente denominada ‘anarcopunk’, que junta ideias anarquistas com o movimento punk. Para aqueles que assumem uma vivência anarcopunk, propõe-se assumir as bandeiras de luta como o próprio modo de vida. Por isso, muitos dos sujeitos dessa corrente aderem ao questionamento de moradia (optando por ocupações comunitárias) e às diversas formas de vida moldadas pelo capitalismo, buscando questionar a existência que se subordina ao dinheiro e às relações de amizade e romântico-afetivas permeadas por relações de poder (Marques, 2013, p. 3).

<sup>98</sup> A literatura *Beatnik* surge nos Estados Unidos, nos anos de 1950, como um movimento literário do pós-guerra que queria inspirar o inconformismo em relação aos padrões materiais e morais capitalistas. Também conhecida pelos primórdios da contracultura, os *beatniks* eram vistos como jovens irreverentes, com um padrão de vida considerado incomum, pelo uso de drogas e a opção de uma vida sexual considerada imprópria (Silva Júnior, 2010, p. 3).

<sup>99</sup> Entrevista feita a Raíssa Vitral em 19.10.2024.

A partir dos contatos proporcionados por essa rede, Raíssa conheceu muitos dos membros que, mais tarde, comporiam o Coletivo Coiote. E, acabou por conhecer também Bruna Kury (Vital, 2024<sup>100</sup>).

Raíssa explica que o trabalho dela e de Bruna tinham muitos pontos de contato e a primeira performance que elas decidiram fazer juntas aconteceu por volta de 2011: a “Narciso Antropofágico”. Na época, era muito comum os chamados “festivais de apartamento”, tratava-se de um movimento em que alguém abria o próprio apartamento para artistas exporem seus trabalhos. O festival de apartamento em que ocorreu essa performance foi na Casa Real Lompa, em Santa Tereza – ES. Lá estava também Gustavo Torres, uma outra pessoa que fazia uma instalação artística no local, que é quem diz que “Narciso Antropofágico” é pós-pornô (Vital, 2024<sup>101</sup>). A partir desse momento, Raíssa e Bruna se apresentam oficialmente como Coletivo Coiote e começam a entender, gradualmente, o que elas fazem como pós-pornografia (Kury, 2024<sup>102</sup>). E assim passam também, a se aprofundarem na pesquisa em pós-pornografia e pornoterrorismo.

A performance se iniciava com Raíssa triturando carne no liquidificador, enquanto Bruna estava com próteses de peitos gigantes – como próteses caricatas de carnaval. Enquanto o liquidificador seguia fazendo barulho e triturando a carne, Raíssa ia depilar o corpo interior de Bruna: raspava sua cabeça, sobrancelha, barriga, perna, até que ficasse sem pelo nenhum. Depois dessa segunda ação, Bruna começava a se morder, até que escorresse sangue por seu corpo todo (Kury, 2024<sup>103</sup>). Depois desta performance, Bruna e Raíssa passaram a performar juntas mais vezes. Posteriormente, outras pessoas integraram o coletivo, tais como Gil Puri e Marcia Marci.

Soma-se a esse processo a influência e referência do trabalho de Hélio Oiticica no trabalho de Bruna, que conta ter chegado a trabalhar no Centro de Arte do Hélio Oiticica, no Centro do Rio de Janeiro. Hélio Oiticica foi um artista plástico nascido no Rio de Janeiro, em 1937. Seu trabalho artístico envolvia uma arte experimental, na qual ambiente, atmosfera e conjunto perceptivo-sensorial dominavam as obras. Especialmente a partir de 1964, Oiticica passa a somar em seu processo artístico, a escrita. Quatro anos depois, criou o conceito de “anti-arte”. De grande inspiração anarquista, a sua proposta era o contrário de uma arte feita para o

---

<sup>100</sup> Entrevista feita a Raíssa Vital em 19.10.2024.

<sup>101</sup> Entrevista feita a Raíssa Vital em 19.10.2024.

<sup>102</sup> Entrevista feita a Bruna Kury em 30.09.2024.

<sup>103</sup> Entrevista feita a Bruna Kury em 30.09.2024.

mercado ou para as galerias, era ela própria, a criação de um outro modo coletivo de vida. Em que a arte não fosse feita para ser vivenciada por espectadores, estes deveriam se tornar, também, participantes da atividade criadora (Galeazzi, 2017, p. 1230).

Oiticica é uma das principais referências da arte contemporânea, não somente no Brasil. É concebido como um dos precursores da arte relacional, performance e *happenings* (Oliveira; Corrêa, 2016). Foi também uma das principais referências para a elaboração do Tropicalismo. Ao associarem-se a Oiticica, Bruna Kury e os demais membros do Coletivo Coiote afirmam suas práticas como eminentemente artísticas, alinhadas com o cenário contemporâneo e provocador do campo das artes visuais. Hélio Oiticica fazia uma arte distinta da arte tradicional, de cunho mais contemplativo. Sua proposta de arte relacional, às vezes chamada de antiarte, entende o público como parte da obra e a obra como sendo o resultado de experiências sensoriais, via uma experimentação estética com a própria obra de arte, como ocorre com seus parangolés.

Também muito alinhadas à postura antiarte, após um tempo performando juntas e vivenciando toda a fermentação política das ocupações *anarcopunks*, Raíssa e Bruna se questionaram bastante sobre a seguinte questão: “o que a gente está querendo expurgar?” (Kury<sup>104</sup>; Vitral<sup>105</sup>, 2024). Desse lugar nasceram as reivindicações de Coiote, em torno de pensar em gênero, sexualidade, racialidades, privilégios e marginalidades. Em tempo, vale mencionar que proposta antiarte de Raíssa Vitral e Bruna Kury, bem como do Coletivo Coiote, se distancia da dimensão antiartística praticada por Oiticica, na medida em que se aproxima de uma abordagem que dialoga com experiências do terror ou do pornoterrorismo. A experimentação estética também fica mais restrita aos performers, não trazendo o público à experimentação com a obra. Provavelmente isso ocorre devido ao teor das performances do Coletivo, como veremos adiante.

O primeiro manifesto de Coiote declarou morte ao *esteticismo burguês* que, de acordo com Bruna, não é morte à estética, mas ao esteticismo enquanto um lugar de poder. Com o objetivo de questionar lugares de poder ocupados pela religião, pela branquitude, pela cisgeneridade, pelos dualismos saudável/danoso e certo/errado (Kury, 2024<sup>106</sup>), o *antiesteticismo burguês* advoga, também, “uma estética da opressão, do choque e do horror”.

---

<sup>104</sup> Fala de Bruna Kury, entrevista feita em 30.09.2024.

<sup>105</sup> Fala de Raíssa Vitral, entrevista feita em 19.10.2024.

<sup>106</sup> Entrevista feita a Bruna Kury em 30.09.2024.

Como aquela capaz de representar as pessoas que se identificam em suas vulnerabilidades (Alzugaray, 2019<sup>107</sup>).

Os membros do Coletivo Coiote: Bruna, Gil, Marcia e Raíssa afirmam sua estética travesti como afronta social e rememoram a bandeira de Hélio Oiticica do movimento marginália (“Seja Marginal Seja Herói, 1968), provocando um empoderamento da marginalidade, a partir de um gueto que se fortalece sem a mediação de instituições e protagonizado por pessoas LGBTQ+ e negras (Alzugaray, 2019).

O encontro do trabalho de Coiote com a pós-pornografia acontece quando há essa interpelação de dizer que suas performances eram pós-pornográficas. Mas também, de contatos em rede com outros artistas e performers vivendo processos correlatos de fermentação política. Nessa dinâmica, Bruna cita a importância da relação de afetos e trocas com Pêdra Costa, artista que tem o projeto “Solange tô aberta”, de grande repercussão no meio pós-pornográfico. Bruna também é grande amiga de Pêdra desde os 13 anos, da época que morou em Natal – RN. E, comenta que Pêdra foi uma das pessoas a levar a teoria *queer* para o Brasil (Kury, 2024<sup>108</sup>).

A essa época, Pêdra Costa teve uma performance famosa, feita no XIII Salão de Artes Visuais, em Natal – RN, no ano de 2010, em que ela retira um terço cristão do corpo, tal como bolinhas tailandesas com as quais penetra o próprio ânus. A ideia performática de Pêdra era *expurgar* a colonização do próprio corpo e construir um saber-poder sobre um sexo dissidente e anticolonial (Mombaça, 2016, p. 349). A performance obteve bastante visibilidade e perseguição, motivo pelo qual Pêdra, inclusive, se mudou para Berlim (Kury, 2024<sup>109</sup>).

É interessante pensar no contexto em que a teoria *queer* chega no Brasil e que a própria Pêdra traça esse diálogo. Porque, de modo geral, o ‘*queer*’ começa a emergir nesse movimento de aumentar as possibilidades relacionais, lutar pela autonomia corporal, desvincular a sexualidade da reprodução e legitimar o prazer. Basta pensar que o “*queer*” tem sua ebulição nos anos de 1980, mas muitas de suas fermentações podem ser encontradas na Revolução Sexual<sup>110</sup>. Entre as forças dos “novos” movimentos sociais<sup>111</sup>, tais como a luta feminista pela

---

<sup>107</sup> Disponível em: < <https://select.art.br/teatro-da-crueldade/> > Acesso em 01 de novembro de 2024.

<sup>108</sup> Entrevista feita a Bruna Kury em 30.09.2024.

<sup>109</sup> Entrevista feita a Bruna Kury em 30.09.2024.

<sup>110</sup> Conhecida como um momento, após a segunda guerra mundial, com início na década de 1960, de grandes forças atuantes e decorrentes do campo das sexualidades. Essas forças diziam respeito à luta pela legitimidade das várias formas de atividade sexual não-conjugal (Gagnon, 2006, p. 16), ou seja, fora do contrato de casamento heteronormativo. Esse movimento avançou com a emergência da primeira pílula anticoncepcional, em 1960, a qual materializou a separação entre sexo e reprodução (Del Priore, 2006, p. 323).

<sup>111</sup> Referência aos movimentos sociais que teriam surgido após a consolidação dos movimentos operários, por reivindicarem demandas que iam além da redistribuição econômica (Miskolci, 2012, p. 21).

contracepção, a luta de pessoas negras contra saberes e práticas racializadores e de dissidentes sexuais contra o aparato médico-legal patologizante (Miskolci, 2012, p. 22).

Voltando ao Coiote, várias performances do coletivo ganharam grande visibilidade, como uma ação na Marcha das Vadias<sup>112</sup> do Rio de Janeiro, em 2013, em que militantes do coletivo se masturbaram e quebraram símbolos religiosos. Raíssa conta que ela havia sido chamada pela organização da Marcha das Vadias a fazer uma performance no evento. Naquele momento, ela, juntamente com o Coiote, estava saindo da Aldeia Maracanã e indo morar em um hospital abandonado ali da região central do Rio. Cientes de que a Marcha seria próxima da Jornada Mundial da Juventude, como explicaremos a seguir, eles encontraram as imagens dos santos e resolveram pegá-las. Curiosamente, no caminho, ainda falavam para as beatas que estavam indo fazer promessa (Vital, 2024<sup>113</sup>).

Essa mesma ação do coletivo, na Marcha das Vadias, foi feita no dia 27 de julho de 2013, em diálogo com um evento religioso: a vinda do Papa Francisco ao Rio de Janeiro, com o objetivo de participar da Jornada Mundial da Juventude (JMJ), prevista dos dias 23 a 28 de julho de 2013. Essa busca pelo enfrentamento da marcha ao evento religioso, se dá, em grande medida, pelas agendas conservadoras religiosas e suas ressonâncias nos movimentos feministas. Especialmente no retrocesso da agenda pela legalização do aborto (Menezes, 2017, p. 4).

Mesmo com a extrema divergência entre o horizonte político de cada um dos eventos, a previsão não era de um confronto direto à vinda do Papa, especialmente porque eles ocorreriam em espaços diferentes. Por condições adversas de fortes chuvas durante a semana, a Praia de Copacabana foi o lugar escolhido para transferência do evento religioso (que antes aconteceria em Guaratiba), o mesmo local da Marcha das Vadias. Sabia-se que o compartilhamento do mesmo local, poderia acirrar as disputas não só territoriais como políticas das lutas religiosas e feministas. Tendo em vista esse cenário, o coletivo Marcha das Vadias considerou que os coletivos e sujeitos manifestantes repensassem suas formas de expressão, agora cientes da exposição que iriam atingir (Menezes, 2017, p. 5).

A ação que recebeu diversos comentários, justamente pelo que foi considerado seu excesso, foi a performance do Coletivo Coiote, por envolver sexo com crucifixos, imagens de

---

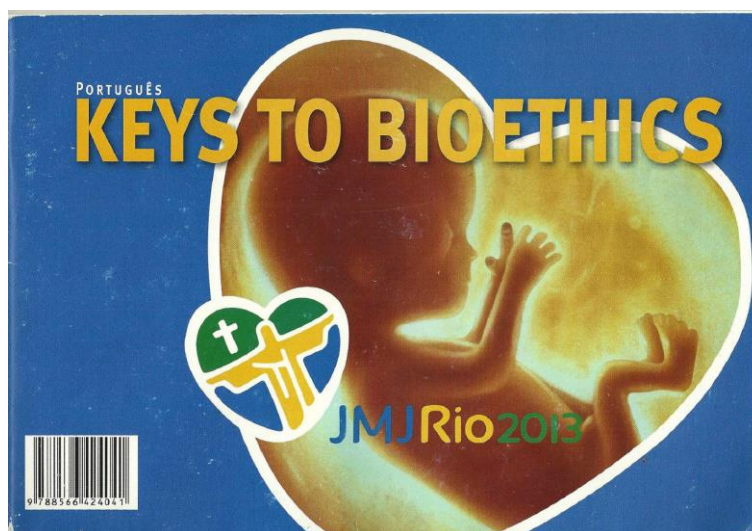
<sup>112</sup> A Marcha das Vadias pode ser entendida como um movimento social não institucional, apartidário e formado por pessoas que se identificam com a defesa da autonomia dos corpos, a defesa dos direitos sexuais e reprodutivos e a luta pela justiça social (Luna, 2016, p. 236).

<sup>113</sup> Entrevista feita a Raíssa Vital em 19.10.2024.

santos e quebra de estátuas. Um aspecto interessante de se pensar ao analisar a Jornada Mundial para a Juventude de julho de 2013, foi a distribuição de um manual de bioética (Figura 29) reiterando a posição do vaticano frente ao aborto, ou seja, contrário ao aborto, em qualquer circunstância (Luna, 2016, p. 235).

A discussão bioética era uma forma de orientar os jovens, a partir de um conhecimento legitimado – racional e científico, em relação à importância da “vida”. O manual foi produzido pela Fundação Jérôme Lejeune, em parceria com a Comissão Nacional da Pastoral Familiar – vinculada à Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), ao Centro de Estudos Biosanitários (Espanha) e à Fundação Jérôme Lejeune (USA) (Família, 2013)<sup>114</sup>. Na Figura 29, que ilustra a capa do manual, é possível ver um feto envolto no desenho de um coração. Acima se encontra o título: “Keys to Bioethics” e abaixo a ilustração do cristo redentor do Rio de Janeiro, também envolto no desenho de um coração e, ao lado direito, a abreviação da “Jornada Mundial para a Juventude”: “JMJRio2013”.

**Figura 29** – Capa de "Keys to Bioethics" (2013)



Fonte: Lejeune (2013)

A defesa dessa vida vem do que se considera o encontro entre fé e razão, como a constituição das duas asas pelas quais o espírito humano se elevaria para a contemplação da verdade (Lejeune, 2013, p. 2). A justificativa do próprio livro girava em torno das discussões biológicas e biologizantes acerca da importância da medicina no auxílio da gravidez, dos

<sup>114</sup> Disponível em: < <https://vidafamilia.org.br/manual-de-bioetica-sera-distribuido-durante-a-jmj/> > Acesso em 19 de setembro de 2024.

diagnósticos, da assistência à procriação, da fecundação “natural”, do início da vida e a sua continuidade.

Mesmo sob legitimidade do discurso científico, a própria conceituação de aborto do manual é de que se trata da “morte prematura do embrião ou do feto, no decurso do seu desenvolvimento” (Lejeune, 2017, p. 10). Curiosamente, métodos contraceptivos também são considerados abortivos, pois impedem o desenvolvimento do embrião, tais como as pílulas mensais, a pílula do dia seguinte e o dispositivo intrauterino (DIU) (Lejeune, 2017, p. 11). Portanto, eram considerados ameaças à continuidade da vida.

Também como ameaça à continuidade dessa vida, é escrito um capítulo sobre “A teoria do gênero”. Em meio a um discurso que elevava e justificava a importância de um relacionamento heterossexual e da identidade de gênero de “nascimento”, o capítulo é nomeado “Ideologia de gênero” e situado como um subtópico, em uma edição portuguesa de 2017. Porém, o conteúdo de ambos é o mesmo e versa sobre a insuficiência da Teoria de gênero, colocada como a afirmadora de que “a identidade sexual da pessoa humana não depende do sexo biológico da pessoa – masculino ou feminino – que é determinado no momento da concepção, mas da autopercepção subjetiva do indivíduo” (Lejeune, 2013, p. 67).

Na argumentação do manual, a Teoria de gênero é reducionista, porque reduz a teoria biológica – que seria a verdadeiramente complexa. Após uma breve explicação do que se acredita ser essa teoria, o material alertava sobre o perigo da teoria de gênero, que poderia inscrever novos modelos familiares e, portanto, novas organizações. Ainda reiterava a seguinte afirmação: “A união de um homem e uma mulher é a única forma possível de união para gerar um filho e inscrever sua existência na sucessão de gerações” (Lejeune, 2013, p. 68).

É importante ressaltar o diverso matiz ideológico que compõe a própria religiosidade católica. Nesse evento, majoritariamente conservador, se constata a diferença com o matiz composto pelos diversos setores feministas da Marcha das Vadias. Quando questionada sobre a performance do Coiote, que ganhou grande cobertura midiática, a organização da Marcha ressalta que a performance constituiu uma pequena porcentagem do que foi o evento todo (Luna, 2016, p. 242).

Para quem não esteve presente no evento e tem acesso somente à notícia da quebra de santos e sua inserção em orifícios, o programa performativo da ação do Coletivo Coiote parece ser excessivamente chocante. Detenhamo-nos à performance, então, que se inicia com duas pessoas do coletivo ao centro de uma roda de pessoas. Algumas estão de mãos dadas e outras

segurando um barbante, em um movimento que reitera o isolamento das duas pessoas performers ao centro.

É possível visualizar as duas pessoas performers na Figura 30, em que estão vestidas de botinas pretas e os rostos cobertos por tecidos pretos. Os corpos estão quase nus, com um tapa-sexo nas partes frontais e posteriores dos quadris. Uma das performers possui uma imagem religiosa em formato circular e outra um crucifixo grande. No chão há uma série de ícones religiosos (Luna, 2016, p. 237).

**Figura 30** – Ação do Coletivo Coiote na Marcha das Vadias (2013)



Fonte: @raissa\_vitral. Instagram de Raíssa Vitral (integrante do Coletivo Coiote)

Ao fundo, inicia-se o som de uma batucada e palmas ritmadas, uma pessoa do público aparece com um contêiner de coleta de lixo como um tambor. Uma outra pessoa do público ecoa: “solta a revolta. Revolta santa [...] a polícia não te protege, só te vigia” (Luna, 2016, p. 237), com a musicalidade do coletivo AnarcoFunk. No decorrer, como registra a Figura 31, uma

das performers dobra os joelhos e mexe os quadris em torno da imagem de Nossa Senhora Aparecida, até encostar a região genital na cabeça da santa. Logo, as duas pessoas performers iniciam a manipulação dos ícones religiosos em torno dos genitais, juntamente com movimentos ritmados.

**Figura 31** – Ação do Coletivo Coiote na Marcha das Vadias (2013)



Fonte: @raissa\_vitral. Instagram de Raíssa Vitral (integrante do Coletivo Coiote)

Ao final da performance, as duas pessoas performers iniciam a quebra dos ícones religiosos utilizados na ação, juntamente com a ajuda das pessoas presentes que se dispuseram a quebrar conjuntamente. A linguagem do choque e do terror do coletivo atesta que esse movimento pós-pornográfico e pornoterrorista não propõe somente uma outra pornografia, trata-se de um movimento estético-político militante. Isso fica evidente pelo uso das botinas (tom militar), os rostos cobertos (típico da estratégia dos *Black Blocs*<sup>115</sup>) e a utilização das

---

<sup>115</sup> Os *Black Blocs* apareceram, pela primeira vez, na Berlim Ocidental do ano de 1980. Quando três policiais evacuaram brutalmente prédios ocupados por militantes do movimento autonomista. Os militantes estavam

músicas do coletivo AnarcoFunk (combinação entre o anarquismo e o funk). Para Vergara (2015), o que o Coletivo Coiote traz é o empoderamento pela violência, que comunica a possibilidade de subverter a passividade de seus corpos a partir da ação direta, para a criação de um momento liminóide, de acordo com Victor Turner.

Victor Turner (1982) explica que, nas sociedades industrializadas se desenvolve um descentramento e fragmentação da atividade de recriação de universos simbólicos. Esferas do trabalho e lazer ganham autonomia e se subordinam ao mercado, inúmeras teias de significados se fragilizam e recai sobre o indivíduo a tarefa de encontrar o sentido das coisas. O que ocorre é o enfraquecimento da experiência liminar. Na mesma medida em as atividades e os múltiplos gêneros de entretenimento se dispersam, eles podem estar na fonte de poderes como as liminóides<sup>116</sup>. Entre elas: 1) aquelas que ocorrem às margens dos processos centrais de produção social; e 2) aquelas que são mais criativos (em certa instância de possibilidade, até mais subversivos) (Dawsey, 2006, p. 20).

Nesse sentido, Turner chama atenção para experiências que sejam capazes de resistir ao cotidiano automatizado. Como experiências formadas por iniciações e consumações, que se registram como formativas e transformativas, que podem se iniciar a partir de choques de dor ou prazer (Turner, 1986, p. 35-36). De certo modo, esse tipo de experiência impulsiona a expressão e/ou a comunicação com os outros. As artes dependem deste impulso à contação do que se aprendeu com a experiência, cujos significados podem ser conquistados, ditos, pintados, dançados, dramatizados e postos em circulação (Turner, 1986, p. 37). Nesse momento de deslocamento do sujeito de si até a contação, gera-se conhecimento (Dawsey, 2006, p. 18).

Essa zona liminóide significa a suspensão temporária das divisões, dos papéis e dos valores que envolvem o espaço, o tempo e o corpo, podendo provocar alguma eficácia, ainda que radicalmente inferior àquelas proporcionadas pelas experiências rituais vivenciadas em outras lógicas societárias. Nesse sentido, as performances realizadas pelo Coletivo Coiote poderiam ser definidas como uma economia política do corpo, sendo voltadas para a

---

decididos pela defesa da própria moradia e travaram violentos combates de rua, formando os primeiros *Black Blocs*, que foi como a polícia alemã os nomeou. No decorrer da consolidação da própria expressão "*Black Blocs*", passaram a ser reconhecidos enquanto *blacks blocs* aqueles que se apresentavam, em manifestação, com roupas e máscaras pretas, de forma a expressar uma crítica radical anarquista no interior de uma manifestação. Esse tipo de estética permitia e permite que esses militantes possam realizar ações diretas e serem reconhecidos pela massa como garantia de que esta assegure, de forma solidária politicamente, o seu anonimato. Além de dificultar que algum militante se torne presa fácil, individualmente, da polícia (Dupuis-Déri, 2016, p. 68).

<sup>116</sup> Com o sufixo grego "oid", denota "semelhança". Expressões liminóides se caracterizam pela perda de poderes de recriação de universos sociais e simbólicos que se associam a experiências de liminaridade e *communitas* (Dawsey, 2013, p. 385).

transformação na forma de gestão normativa dos corpos. No sentido de perturbar, a partir da performance, a forma pela qual esses corpos são controlados. Essa perturbação vem a partir do excesso e da violência, capazes de contagiar a partir do transbordamento ocasionado pelas práticas de escatologia, destruição, rasgos e ruídos (Vergara, 2015, p. 107).

Trata-se, em grande parte, da linguagem de ruptura. Em diversas das situações construídas pelo Coletivo Coiote, como será possível ver, há uma ideia de destruir as formas humanas e potencializar um devir monstro. Em uma dinâmica onde a monstrosidade está relacionada com a subversão na afirmação da vulnerabilidade, do risco performativo, do agenciamento de discursos marginais, da tradução de violências sofridas elevadas às máximas contradições. A linguagem de exposição de Coiote é expor a crueldade como forma de romper com a mesma norma que age nesse formato (Vergara, 2015, p. 107).

Ao mesmo tempo, as consequências políticas da visibilidade que a ação na Marcha das Vadias obteve foram deletérias para o coletivo, que sofreu uma perseguição exponencial. Raíssa Vitral perdeu a guarda dos filhos, nas ruas os militantes foram perseguidos por grupos organizados, tais como os *skinheads* e Flávio Bolsonaro entrou com um processo contra o Coiote (Kury, 2024<sup>117</sup>). Raíssa ainda conta a intensa tensão que vivenciaram quando foram descobertas suas identidades, porque foram proferidas ameaças, inclusive, envolvendo a família dos performers (Vital, 2024<sup>118</sup>).

Para além da ação na Marcha das Vadias, uma outra performance de Coiote que foi criminalizada e sofreu perseguição foi a “Xereka Satânica”. Performance feita no ano de 2014, em que Raíssa Vitral introduziu uma bandeira do Brasil na própria vagina e costurou a sua vulva (Kury, 2021, p. 19). A primeira execução dessa performance foi feita por um convite ao Coletivo Coiote, por meio da comissão organizadora do evento acadêmico “Corpo e Resistência”, do curso de Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense (UFF), em Rio das Ostras. A comissão organizadora relata que não sabia, até o momento de execução da performance, como era o seu programa performativo. Ao coletivo, foi dado apenas um tema: “o alto índice de estupro na cidade de Rio das Ostras” (Pereira, 2017, p. 193). A descrição da performance pode ser lida a seguir:

Um corpo masculino coberto de lama e ladeado por uma cabeça de caveira estava agachado ao pé de uma amendoeira diante de uma fogueira. Outros três corpos femininos cantavam e batucavam, em material improvisado, músicas de protesto e resistência criadas coletivamente durante a Aldeia Maracanã e as

---

<sup>117</sup> Entrevista feita a Bruna Kury em 30.09.2024.

<sup>118</sup> Entrevista feita a Raíssa Vitral em 19.10.2024.

Jornadas de Junho de 2013. Esses cantos foram ganhando força e produziram uma espécie de transe performativo naqueles corpos que os entoavam. Foi quando um dos corpos femininos deitou-se sobre uma mesa, que estava diante da árvore, abriu as pernas e enfiou uma bandeira do Brasil em sua vagina a qual foi imediatamente costurada por outro corpo feminino numa menção direta e crua à violência de Estado que os corpos femininos sofrem até hoje no Brasil. Mas esses corpos se unem e enfrentam a violência de Estado: num gesto rápido e forte o corpo estuprado arranca a costura e retira a bandeira lá de dentro.[...] A bandeira é queimada e em seguida escarificações são feitas nos corpos femininos ali presentes. Marcas de luta, marcas de resistência. Exaustos, os corpos se retiram. Ficamos ali, atônitos sem ter o que dizer (Pimentel; Vasconcellos, 2017, p. 199).

**Figura 32** – Ação do Coletivo Coiote na Marcha das Vadias (2013)



Fonte: Veja (2014)<sup>119</sup>

Na Figura 32, explicitada acima, pode-se ver um dos momentos da performance. Em que Raíssa se encontra deitada em uma mesa de sala de aula, com as pernas abertas e levantadas, enquanto duas pessoas costuram a sua vulva. Em cima da mesa encontram-se a embalagem da agulha e dois pacotes de gaze.

<sup>119</sup> Disponível em: < <https://veja.abril.com.br/coluna/reinaldo/universidade-federal-em-tempos-petistas-vagina-e-costurada-num-evento-chamado-xereca-satanik-na-uff-voces-estao-lendo-direito-chefao-do-departamento-diz-que-os-criticos-da-festa-sao-conservadores-e-de> > Acesso em 21 de setembro de 2024.

Na manhã seguinte do evento, circulava nas manchetes: “polícia apura festa com ritual satânico, uso de drogas e orgia” e “performance ou crime”. Algumas notícias mais conservadoras discutiam o estatuto de arte ou não da performance (Pereira, 2017, p. 194). Independentemente de seu estatuto, o próprio Coiote se posiciona enquanto antiarte, na dinâmica de se localizar no âmbito de crítica ao próprio circuito das artes. Nesse sentido, as performances do Coletivo Coiote podem ser entendidas como ações estético-políticas, antes de tudo, anticapitalistas e contrárias ao mercado das artes. A preocupação então, não se encontra na nomeação enquanto artista, mas na provocação de um debate a partir de urgências contemporâneas. Dessa forma, importa menos o estatuto da arte e mais as redes construídas, as zonas de riscos e os efeitos possíveis de causar afetações em nós, nos outros e nas comunidades (Pimentel; Vasconcellos, 2017, p. 193).

Esse tipo de postura antiarte é muito característico de correntes/expressões ontologicamente anarquistas que o próprio Coletivo Coiote se alinha, tais como o terrorismo poético e o pornoterrorismo. O terrorismo poético, para que ocorra, elege o choque estético. Tão forte quanto o terror, esse choque provoca grande repugnância, tensão sexual, temor supersticioso, súbitas revelações intuitivas e/ou profunda angústia. Associado ao próprio crime, o terrorismo poético é contra a lei. Trata-se de um ato num teatro da crueldade sem palco, sem fileiras de poltronas, sem ingressos ou paredes. O terrorismo poético se afasta de todas as formas categóricas das estruturas de arte para ser, de fato, uma tática de guerrilha (Bey, 2003, p. 7).

Hakim Bey, filósofo anarquista que introduz o conceito de terrorismo poético, ainda entende os crimes de terrorismo poético como a “superação de toda a polícia interior ao mesmo tempo em que se engana toda autoridade externa” (Bey, 2003, p. 63). Andriara Pereira (2017) correlaciona essa posição à biopolítica de Foucault, ao entender que tais performances entre a arte e o crime podem configurar uma resistência à biopolítica, se a considerarmos como a constituição de um poder disperso e instável, articulador de complexidade das instituições às tecnologias objetivas e subjetivas atuantes nos corpos (Pereira, 2017, p. 198).

Essa demarcação nos ajuda a entender que a exposição da crueldade na linguagem terrorista é endereçada a um outro, mas esse endereçamento se dá de forma estratégica: como questionamento, dúvida e mascaramento. O trabalho por essa via de ambiguidade é uma forma de confundir e enfrentar o outro, ao mesmo tempo em que tenta se enfrentar o disciplinamento imposto a si e a encontrar, materialmente, a subversão de uma série de normas. No caso da ação

na Marcha das Vadias e da performance “Xereka Satânica”, essa via dupla fica muito evidente. Por serem ações reivindicadoras, utilizam-se da linguagem da dominação para expor essa mesma dominação. Ao mesmo tempo em que se busca, a partir da ação do próprio corpo, a subversão de uma série de normas sociais, como relatam performers do Coiote:

Nos rebelamos contra opressões do colonialismo e capitalismo, somos aliadas aos oprimidxs de gênero, pessoas não aceitas socialmente, radicalizadas, marginalidades extremas, corpos periféricos não generalizados, corpos sujos e demonizados pelas instituições castradoras. Pensando em guerra de classes, descolonização, morte ao patriarcado e esclarecimento sobre os privilégios que oprimem a marginalidade a qual somos impostas, como a horizontalização pode ser uma cilada etc. Queremos a quebra total, colamos com a galera da rua, pensamos em fortalecimentos afetivos dentro da margem, somos todas korpos-bomba! (Kury, 2016, s./p.).

De acordo com algumas concepções, o choque estético da ação direta instala o devir-terror, que se move por duas zonas viscerais: a da recusa e a do convite. A recusa em relação a exercícios de poder e saber hegemônicos e o convite a um campo dialógico afirmador de outridades discursivas e performativas (Pereira, 2017, p. 196).

Nesse sentido, o desejo constante pela libertação é o que move as ações do Coiote e, é também, na dinâmica da libertação de grilhões instituídos sobre os corpos, que o terrorismo poético se relaciona com o pornoterrorismo (Pereira, 2017, p. 198). Popularizado por Diana J. Torres, como explicamos no capítulo 2, o pornoterrorismo é implosão de dor e prazer, arte e política, insulto e ação, preguiça e despertar violento. Suas ambiguidades envolvem o convite ao clímax, ao mesmo tempo em que convidam a ver o terror dos discursos impostos aos corpos. Enfaticamente, o pornoterrorismo não faz esse convite gentilmente, mas com armas nas mãos (Torres, 2013, p. 11).

Nos trabalhos do Coiote, também há uma intensa referência à teoria e à prática da abjeção, usada para se referir aos efeitos de um corpo desencaixado sob a ação de normatizações de uma cultura *cisheterocentrada*. Bruna Kury associa a abjeção ao ser *queer* e à construção da sua monstrosidade. O vômito, por exemplo, é pensado pela artista como *queer*. Porque ele é um elemento terciário, na dinâmica de que “comer” seria o primário, “cagar” seria o secundário e o “vomitar” seria o terciário, que está no entre, “nem é cagado, nem é digerido (Kurt, 2024).

A abjeção é conceituada por Julia Kristeva em “*Powers of Horror: an essay on abjection*”, onde a autora se apoia em autores como Sigmund Freud, Mary Douglas e Georges Bataille para desenvolver o conceito. Para Kristeva, a abjeção se refere a um fenômeno psíquico que tem um

papel central no processo de subjetivação, pois é por ela que se expulsa aquilo considerado “outro” para “si mesmo”. É esse processo que define as fronteiras entre “subjetividade” e “eu” (Oliveira, 2020, p. 191).

Mas a abjeção não é um fenômeno que obedece às fronteiras, ela não é sujeito nem objeto, assombra continuamente a subjetividade do “eu” e ameaça desmembrar o que foi construído. Justamente por trabalhar a partir da instabilidade das identidades, Kristeva explica que a própria lógica da identidade é organizar as fronteiras de seu ‘eu’, de sua consolidação enquanto sujeito, e minar qualquer possibilidade que não respeite essas fronteiras. O abjeto continuamente viola as próprias fronteiras, como se fosse doentio e, ao mesmo tempo, irresistível (McAfee, 2004, p. 47). De certa forma, então, a abjeção assombra a própria constituição das identidades.

O que significa que a abjeção embaralha os limites de inteligibilidade das identidades. Em “Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”, Judith Butler explica que a materialidade do corpo e a sua viabilidade enquanto sujeito estão associadas à sua própria materialização, a partir das normas regulatórias. Entre as normas, a autora cita o imperativo heterossexual, que permite certas identificações sexuadas e exclui ou nega outras identificações. Nesse sentido, a matriz excludente – em diversas instâncias além da sexual – em que o sujeito é formado, requer a produção simultânea de seres abjetos, aqueles que ainda não sujeitos (Butler, 2019, p. 18).

Para Butler, a abjeção designa as zonas invisíveis e inabitáveis da vida social, mas, densamente habitadas por aqueles, cujo estatuto de sujeito, é constantemente negado. Essa via de seleção não se restringe ao sexo ou à heteronormatividade, mas aos ditos “desvios” psiquiátricos e funcionais, às vidas em situação de vulnerabilidade e àqueles não-ocidentalizados. Para além de transgêneros, transexuais, intersexos e pessoas com deficiência, a abjeção abarca aquelas vidas cuja materialidade é entendida como não-importante (Meijer, Prins, 2002, p. 161). A desimportância da materialidade associada à própria repulsa lembra o caráter não somente conceitual, mas profundamente material da própria abjeção e seus efeitos em corpos reais. Em termos sucintos, a abjeção dói (Tyler, 2009, p. 89).

Trouxemos a reflexão acerca da abjeção e sua dor, justamente porque o Coletivo Coiote imprime uma resposta à opressão e um expurgo à dor. Em entrevista, Raíssa Vitral comenta que as performances do Coiote são respostas à opressão impostas aos corpos, com o objetivo de gerar debate e expurgar uma dor que adoce, nas palavras de Vitral: “esse processo é muito

forte e necessário, eu percebo que se não fosse esse ponto em que a gente expurgasse, a gente ia ficar doente” (Vital, 2024<sup>120</sup>).

De certo modo, é do ponto do expurgo que o próprio Coiote se iniciou. A partir dessas performances em ruas, bares e festas de modo intempestivo, trazendo questões referentes às lutas sociais. Por meio de ações que trazem um distúrbio angustiante à lógica humana, justamente ao exporem narrativas e práticas dissidentes junto às práticas radicais, como desejos proibidos, embates morais com as religiões e conservadorismos e a reação visceral às violências estruturais.

Com grande influência do Movimento AnarcoPunk<sup>121</sup>, a força motriz do coletivo é a ação direta nas ruas. Para elucidar, citamos uma performance do coletivo em 2014, no Festival *Cena Queer* (BA) e *Ocupa Garden* (RN), em que os artistas e as artistas trabalham com nudez e escatologia, ao percorrer os espaços das ruas e instituições (Kury, 2014)<sup>122</sup>. O trabalho com a escatologia, ou seja, o que Kury se refere ao trabalho com fezes, urina, sangue e perfurações é uma característica forte do próprio pornoterrorismo, como um movimento de choque pelo terror.

Uma outra ação direta famosa pelo Coletivo Coiote foi a feita por Bruna Kury e Marcia Marci em frente ao Banco do Brasil, em que Bruna penetra seu ânus com uma prótese enquanto Marci queima diversos papéis com figuras simbólicas, como a sigla AZT (primeiro remédio indicado para o tratamento da Aids), o símbolo da polícia federal, o símbolo do comunismo, da globo, entre outros (Kury, 2015)<sup>123</sup>. Outra performance que trabalhava na mesma dinâmica, foi a feita pela Coletiva Vômito, também da pós-pornografia e que diz se coletivizar sobre entulhos de “rebeliões acumuladas, merda e purpurina” (Vômito, 2015)<sup>124</sup>. A performance foi feita em frente à Igreja Universal de João Pessoa – PB, e nela Kury defecou na imagem de Eduardo Cunha (Kury, 2015)<sup>125</sup>.

<sup>120</sup> Fala de Raíssa Vital, entrevista feita em 19.10.2024.

<sup>121</sup> AnarcoPunk é um movimento anarquista com tendência radical à autonomia e combate ao sistema, com vistas à organização horizontal e transformação social, que o coletivo encontrou durante as ocupações por quais percorreu (Saura, 2021, p. 93).

<sup>122</sup> Vídeo disponível em: < <https://drive.google.com/file/d/1T57nu2rEzXQftZVU8sZ8pUf6EiymqtU0/view> > Acesso em 12 de abril de 2024.

<sup>123</sup> Vídeo disponível em: < [https://drive.google.com/file/d/1L\\_LZ8wjQwkrskIOM4jj9Bgc7mWUO5m-/view](https://drive.google.com/file/d/1L_LZ8wjQwkrskIOM4jj9Bgc7mWUO5m-/view) > Acesso em 12 de abril de 2024.

<sup>124</sup> Apresentação da página do facebook, no único lugar em que foi possível encontrar qualquer informação sobre a coletiva. Disponível em: < <https://www.facebook.com/coletivavomito> > Acesso em 08 de maio de 2024.

<sup>125</sup> Vídeo disponível em: < <https://drive.google.com/file/d/1si8UcmIbj6dnoa0o0vj-G3PRqDpy3Q17/view> > Acesso em 12 de abril de 2024.

O último projeto, não finalizado, do Coletivo Coiote, foi o “Pornô Recicle” (2020) (Figura 33), com direção e produção de Bruna Kury, Marcia Marci e Raíssa Vitral. De acordo com Bruna Kury, em uma conversa por *e-mail*, o filme dificilmente será finalizado pela dificuldade de reencontrar todos os artistas no mesmo espaço novamente, então ficaremos apenas com o seu *trailer*.

O filme trataria da fartura e da abundância de *corpas dissidentes* contra o *heterocapitalismo* (Coiote, 2020)<sup>126</sup>. A ideia do “Pornô Recicle” (Figura 33) era trazer, em suas performances, elementos produzidos pelo próprio corpo (urina, sangue, fezes, catarro, saliva e vômito), assim como partes do corpo a serem extraídas, modificadas e perfuradas e a relação desses elementos corporais com o lixo, em uma dinâmica de reciclar as relações do corpo com o ambiente, a cidade, os objetos, as comidas, como modo de “ecologias-de-si”<sup>127</sup>.

**Figura 33** – "Pornô Recicle" (2020)



Fonte: Coiote (2020)

Na Figura 33, acima, é possível ver quatro corpos interagindo entre si e com verduras, frutas e vegetais. Em entrevista, Raíssa Vitral comentou que gravar “Pornô Recicle” foi muito gostoso e prazeroso, sendo um dos únicos filmes em que o terror não foi o foco do processo. Raíssa ainda explicou que é possível que o filme seja publicado porque há recortes disponíveis,

<sup>126</sup> Disponível em: < <https://vimeo.com/437703070> > Acesso em 08 de maio de 2024.

<sup>127</sup> “Ecologias-de-si” é um termo cunhado por Mogli Saura para se referir a processos de cultivo de si, a partir de suas relações com a vida, em suas mais diversas ramificações. Ecologias-de-si podem ser calendários, performances, dietas, desintoxicações, incorporações que encontram rituais próprios do que se deseja ver brotar no mundo (Saura, 2021, p. 94).

sendo possível editar o material já existente. O filme foi gravado em dois espaços diferentes: no Castelo da República de São Paulo, em que alguns dos artistas foram até o Ceasa fazer o processo de reciclagem e no Rio de Janeiro, quando Bruna Kury fez uma residência artística no Capacete Centro Cultural. Mesmo em espaços diferentes, a proposta era a mesma: a reciclagem da comida. Nas palavras de Raíssa:

Nas ocupações que a gente vivia, era a gente reciclar a nossa comida mesmo ‘do que vocês estão jogando no lixo é do tamanho da nossa fome’, a gente vivia muito nessa resistência. [...] Não vendendo nosso tempo e nossa força de trabalho, trabalhando para tentar fazer artisticamente, fazer politicamente, ocupando os espaços (Vital, 2024<sup>128</sup>).

A partir da reciclagem, foi feita uma orgia com a comida presente, o que evidencia o caráter prazeroso da produção. Apesar do filme completo não ter sido finalizado, esse tipo de produção também se encaixaria perfeitamente em um dos agrupamentos que apresentaremos a seguir: “linguagens pornográficas e pós-pornográficas como processo de experimentação”, se aproximando do eixo de coerência do “gozo pela crítica e/ou pelo deboche”. Um outro aspecto interessante é que “Pornô Recicle” também foi gravado por uma pessoa que não fazia parte do Coletivo Coiote, mas se encontrou em suas redes, trata-se de Paulx Castello. Paulx aparecerá novamente nessa pesquisa, a partir da apresentação do próximo agrupamento metodológico.

A experimentação também está presente em muitos dos processos do Coletivo Coiote, mas trata-se de uma experimentação condicionada à resposta à opressão. Bruna Kury explica que Coiote tem uma intensidade forte de revolta e, para expurgar essa revolta tudo pode entrar em jogo, desde que essa dor seja comunicada. Bruna ainda fala que, para algumas pessoas, Coiote tem uma agressividade extrema, mas não param para pensar que essa mesma agressividade é equivalente à sensibilidade do coletivo (Kury, 2024<sup>129</sup>).

Para arquitetar a ação/performance artística em resposta à essa dor e opressão intensas, Bruna explica que sua metodologia é a do acúmulo. Em suas palavras: “O resumo de uma possível metodologia é acumular, acumular, acumular e depois ir sintetizando até chegar na coisa mais crua possível” (Kury, 2024<sup>130</sup>). Por se tratar de tópicos e vivências sensíveis e, também, vulnerabilizadas, Bruna comenta que em alguns momentos de sua performance, especialmente no início, ela operava um processo de autodestruição. Nessa dinâmica, ela terminava a performance emocionalmente destruída. Mas ela conta que, atualmente, o caráter

---

<sup>128</sup> Fala de Raíssa Vital, entrevista feita em 19.10.2024.

<sup>129</sup> Entrevista feita a Bruna Kury em 30.09.2024.

<sup>130</sup> Fala de Bruna Kury, entrevista feita em 30.09.2024.

experimental a ajuda a entender o momento da performance para terminá-la em outro astral. Rindo e interagindo com as pessoas, por exemplo (Kury, 2024<sup>131</sup>).

---

<sup>131</sup> Entrevista feita a Bruna Kury em 30.09.2024.



## CAPÍTULO 4 – A PORNOGRAFIA E A PÓS-PORNOGRAFIA EM DIÁLOGO COM O TRABALHO DO SEXO

No dia 26 de outubro de 2018, ocorreu o encontro: “KUCETA<sup>132</sup> Pós-pornografias”, um evento organizado por Bruna Kury e Paulx Castello, que nessa segunda edição se desenvolveu em associação com a DASPU<sup>133</sup>, a Aprosmig – Associação das Prostitutas de Minas Gerais e o Museu do sexo das putas, na cidade de São Paulo<sup>134</sup>. No evento, composto majoritariamente por membros do Coletivo Coiote na organização, foram expostas três obras que enquadrámos no segundo agrupamento: “a pós-pornografia em diálogo com o trabalho sexual”. Trata-se de um conjunto de filmes dirigidos por Hirosuke Kitamura, com colaboração de Kalor Pacheco e Nectarina: Doce Obsessão Vol. 1, Vol. 2 e Vol. 3 (Kitamura, 2016). Ainda nesse segundo agrupamento, trazemos o trabalho “Engolir Porra Nem1a”, de Kalor Pacheco, em grande diálogo com os processos de Kitamura.

No presente agrupamento, elenco dois eixos de coerência: o primeiro é o já enunciado acima, que abarca um conjunto de produções independentes, e o segundo abarca o trabalho do sexo em plataforma. Para além do eixo das produções independentes, o eixo de coerência do trabalho do sexo em plataforma também abarca produções independentes, com o diferencial de serem encontrados em plataformas. Nesse eixo, trago para o debate importantes plataformas de pornografia desviante e *indie*, com referência, respectivamente, à *EdiyPorn* e à *PinkLabel.tv*, além das produções: “Tupinikuiris” (2016), dirigida por Jeffe Grochovski; “X” (2017), dirigida por Paulx Castello e “*You must be my doll*” (2017), “*Love Hurts*” (2017), “*Catperson*” (2021) e “Desencanto” (2024), dirigidas por Liv Massei.

Antes de adentrar no primeiro eixo, com os trabalhos de Kitamura, contarei o processo que fiz para entender a associação do evento com o Coletivo Coiote e com produções ligadas à Guaicurus. Em entrevista com Bruna Kury, ela conta que por muito tempo teve contato com Indianarae Siqueira e Amara Moira, que as convidaram para participar de um desfile da DASPU, na Praça Roosevelt (São Paulo). Lá, Bruna se aproximou de Elayne Bortoló, que fazia

<sup>132</sup> “Kuceta” ou “cuceta” foi o nome dado a uma das músicas de Pêdra Costa e Paulo Belzebitch, no projeto “Solange tô Aberta”, no início dos anos 2000. Sendo utilizado até hoje no meio pós-pornográfico (Coelho, 2020, p. 81).

<sup>133</sup> Marca social do Coletivo Puta Davida, fundado pelas prostitutas e ativistas Gabriela Leite e Doroth de Castro, em 1992, no Rio de Janeiro (Donini [et al.], 2022, p. 16).

<sup>134</sup> Informações de evento pelo facebook: < [\(1\) KUCeta \[póspornografias\] EDI. II + DASPU | Facebook](#) > Acesso em 08 de maio de 2024.

toda a produção da DASPU. Na época, Elayne convidou Bruna para participar de uma mesa redonda no SESC, em que Paulx Castello também foi convidado (Kury, 2024<sup>135</sup>).

Bruna explica que, na época, Paulx já fazia uma série de festivais pós-pornô que se chamavam “Kuceta”. A partir desse encontro entre os dois, resolveram fazer uma segunda edição do “Kuceta”, em São Paulo. Elas já tinham essa ideia de exposição de filmes pós-pornôs, ações e performances diretas na rua e convidaram também, a DASPU. O convite foi feito com o objetivo de que a DASPU fizesse um desfile no centro de São Paulo e participasse de uma mesa, onde Bruna programou levar as travestis com mais experiência, de Belo Horizonte, para dialogarem com as trabalhadoras sexuais mais jovens de São Paulo.

## HIROSUKE KITAMURA E A MARGINALIDADE DO OLHAR

Nesse sentido, os filmes trazidos aqui para dialogar, são filmes encontrados a partir da programação da segunda edição do festival “Kuceta Pós-pornografias”. Nem sempre os filmes do mundo pós-pornográfico são de fácil acesso, por isso os documentados aqui são aqueles que encontrei digitando o seu nome e o encontrando, correspondentemente, na plataforma *Vimeo* e/ou no *YouTube*. Os primeiros encontrados foram os de Hirosuke Kitamura: “Doce Obsessão” Vol. 1, 2 e 3.

Os seus filmes são uma de série de videoperformances filmados em Guaicurus<sup>136</sup>, Belo Horizonte – MG, entre setembro e outubro de 2016, para o Projeto da Residência Artística pela Aprosmig (Associação das Prostitutas de Minas Gerais) e contemplado pelo Programa Rede Nacional Funarte de Artes Visuais, em sua 12ª edição. No Volume 1<sup>137</sup> (Figura 34), há um jogo entre a cidade como espaço público e o espaço privado ambivalente dos quartos filmados – por serem quartos de prostituição. Por vezes, as imagens dos contatos sexuais se sobrepõem às imagens da cidade, trazendo a sensação de uma interligação entre o corpo público e privado. Longe de criticar o cotidiano da prostituição, o filme traz certa desestigmatização do trabalho sexual, ao mostrá-lo nem como elemento extraordinário ou crítico, mas comum e com suas poéticas.

---

<sup>135</sup> Entrevista feita a Bruna Kury em 30.09.2024.

<sup>136</sup> Guaicurus é uma rua conhecida pela prostituição, em Belo Horizonte. Hoje em dia, nos quatro quarteirões da rua, também conhecido como “quadrilátero da zona”, trabalham mais de quatro mil trabalhadoras do sexo (Lara, 2014, p. 250).

<sup>137</sup> “Doce Obsessão vol. 1” pode ser assistido em: < <https://vimeo.com/249243347> > Acesso em 12 de abril de 2024.

Abaixo, na Figura 34, mostro duas imagens do filme que contrastam o espaço público com o privado. Na imagem de cima, é registrada uma cidade em movimentação, com os seus pedestres e seu comércio em funcionamento. Na imagem de imagem de baixo, se filma o corredor em que se encontra os quartos de prostituição. Nela, é registrada uma trabalhadora do sexo dançando na porta de um dos quartos.

**Figura 34** – "Doce Obsessão Vol. 1" (2016)



Fonte: Kitamura (2016)

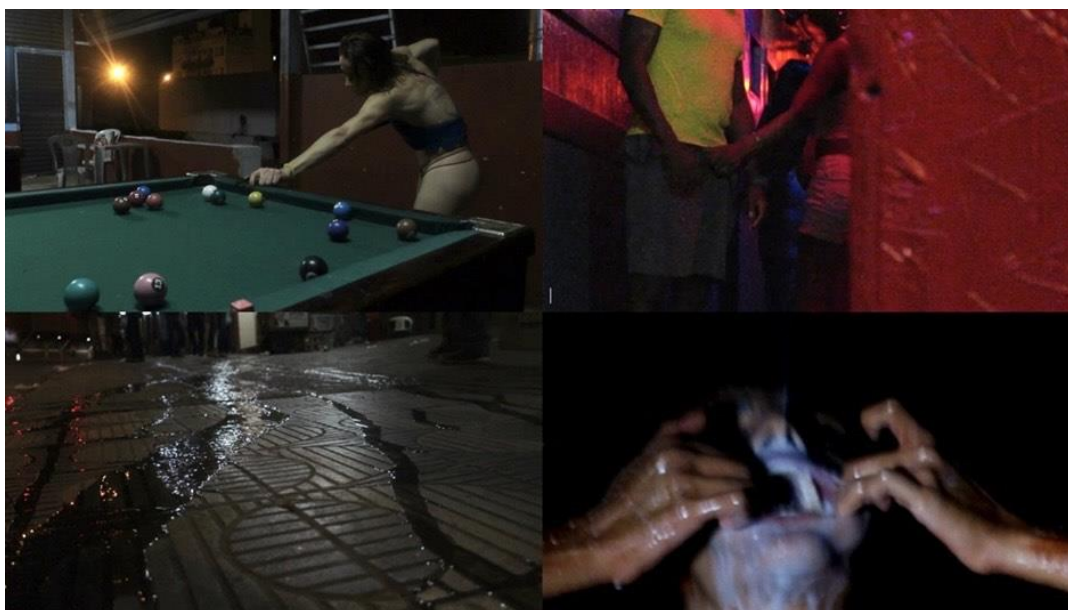
“Doce Obsessão 2”<sup>138</sup> (Figura 35) mantém o registro da cidade, com suas intempéries e seu cotidiano, capturando as movimentações que ocorrem em um bar: seus jogos de sinuca, seus flertes, suas danças, suas músicas, suas conversas confusas e seus espaços “secretos”, novamente relegados aos quartos dos hotéis em que a prostituição acontece. A expressão desses

---

<sup>138</sup> Doce Obsessão 2 pode ser assistido em: < <https://vimeo.com/user51001593> > Acesso em 12 de abril de 2024.

espaços traz, de modo reiterado, a ambivalência concomitante de espaços públicos e privados. A possibilidade de um serviço de prostituição privado, por exemplo, se inicia com o flerte no mundo externo, no bar e na mesa de sinuca, é como se, em um instante, houvesse a possibilidade de acessar dois mundos.

**Figura 35** – "Doce Obsessão Vol. 2" (2017)



Fonte: Kitamura (2016)

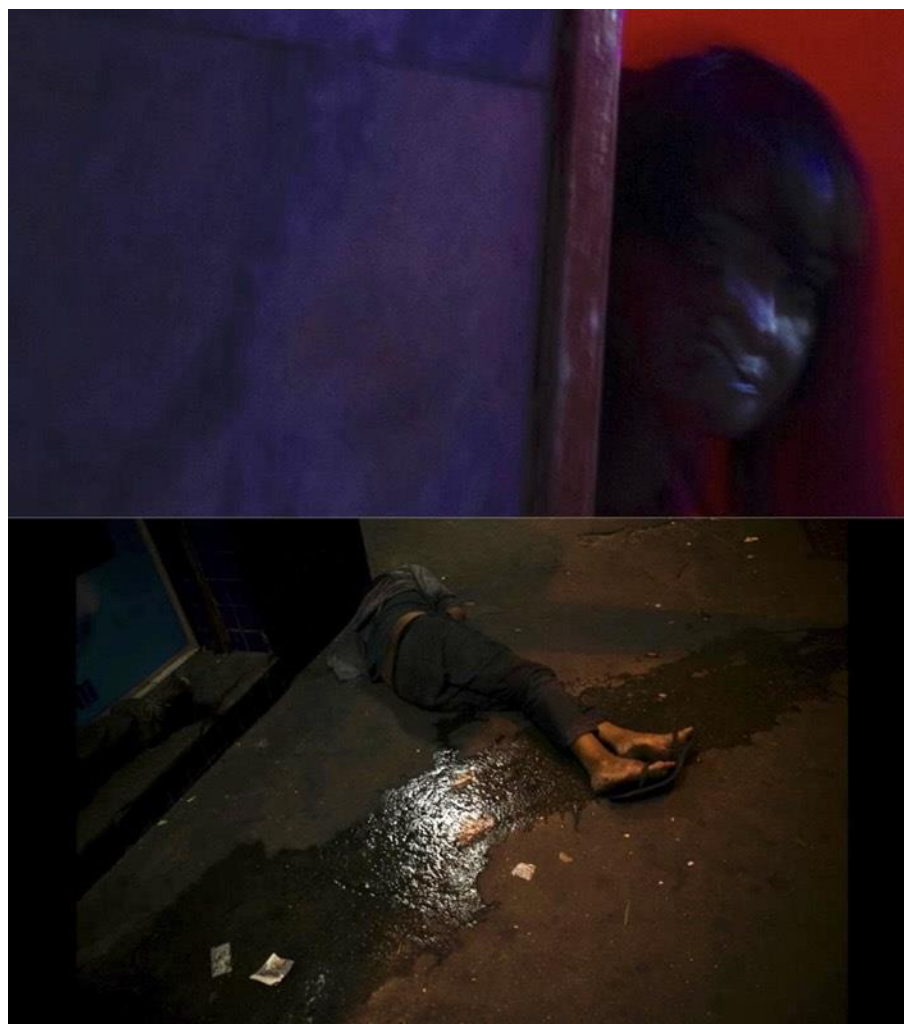
Na Figura 35, há quatro imagens retiradas de “Doce Obsessão 2”. Na primeira – superior esquerda – uma trabalhadora do sexo é filmada jogando sinuca. Na segunda – superior direita – um corpo, supostamente feminilizado, apalpa a região pélvica de um corpo, supostamente masculinizado. Na terceira – inferior esquerda – se registra o chão com um vazamento de água. Na quarta – inferior direita – Kitamura grava um momento da performance de Kalor Pacheco: “Engolir Porra Nem1a”, quando a artista está expulsando leite de sua boca.

“Doce Obsessão 3”<sup>139</sup> (Figura 36) continua com a exposição das cidades, mas em fragmentados cortados, como fotos com tempo de duração específicos e uma contínua sobreposição dos sons urbanos, por vezes também uma sobreposição de imagens. Já no início, a doce obsessão adquire um caráter macabro. Na primeira imagem da Figura 36, em uma das portas do quarto de prostituição se vê a imagem do vulto de uma mulher com feição de boneca, antecipada do som de suspense. As imagens da cidade em preto e branco voltam a aparecer e

<sup>139</sup> Doce Obsessão 3 pode ser assistido em: < <https://vimeo.com/user51001593> > Acesso em 12 de abril de 2024.

entram em cena novamente: a solidão do mundo urbano, a propaganda das cabines eróticas, os bares, as vulnerabilidades dos moradores da cidade, as relações entre os corpos, consigo mesmos e com os outros. Na segunda imagem da Figura 36, pode-se ver o registro de um morador em situação de rua deitado na calçada (Kitamura, 2016).

**Figura 36** – "Doce Obsessão Vol. 3" (2017)



Fonte: Kitamura (2016)

Kitamura explica que, “Doce Obsessão 3” foi editado após o processo da Residência Artística em Belo Horizonte, quando ele resolveu editar fragmentos e registros restantes da Guaicurus, que ainda não haviam sido utilizados, juntamente com a interação e sobreposição

de registros de outros territórios. Como é o caso de algumas fotos que o artista fez em um prostíbulo em Salvador – BA, como poderemos explicitar adiante (Kitamura, 2024<sup>140</sup>).

Os três filmes não têm como foco atores ou atrizes específicos, a câmera traça relações com diversos atores, ambientes e afetos, como o ambiente da cidade, do trabalho e os atravessamentos entre o sexo, as vulnerabilidades e os corpos. Não há muitas falas ou qualquer narrativa que objetive coerência e crítica, mesmo que estas marquem presença, a depender da perspectiva e dos lugares a partir dos quais se apreende os filmes. Há ambivalências aparentes na encenação do cotidiano, com suas felicidades, mas também suas dores, solidões e seus fragmentos, que nem sempre passam pela linguagem verbal.

Ao conversar com Hirosuke Kitamura, ele comenta que quis fazer o seu trabalho em uma linguagem *documental e subjetiva*<sup>141</sup>. O artista acrescenta que algumas pessoas da Residência Artística produziram em formato de ficção, drama e, outros, ainda fizeram uma forma de mapeamento da Guaicurus. A linha de filmagem que Hirosuke empreendeu, foi inspirada no filme “Whores’ Glory” (“A Glória das Prostitutas”), dirigida por Michael Glawogger, que mostra, de forma documental, o cenário de prostituição em Tailândia, Bangladesh e México. O interesse de Hirosuke em fotografar e filmar ambientes de prostituição se inicia fora do Brasil, ele comenta que já foi para Bangladesh e tentou fotografar ruas de prostituição, mas foi repreendido por habitantes locais (Kitamura, 2024<sup>142</sup>).

Ao contar um pouco de sua história, Hirosuke explica que é nascido no Japão e veio para o Brasil em 1990, ficou um ano, retornou ao Japão e depois voltou para cá em 1993. A partir deste ano, ele começou a aprender fotografia. Ao ser questionado se tinha algum objetivo crítico com os filmes, Hirosuke comenta que não tem denúncia política em seu trabalho, porque ele prefere olhar adentro, para processos subjetivos dos sujeitos presentes no ambiente. Dentro dos registros que o marcaram em Guaicurus, ele cita as dualidades caóticas e contraditórias do cotidiano no prostíbulo, tais como os sentimentos misturados com sofrimento e prazer, solidão e coletividade, todas ao mesmo tempo (Kitamura, 2024<sup>143</sup>).

Hirosuke ainda conta que já fotografou um prostíbulo em Salvador, há cerca de 15 anos. Já na época ele se interessava pela mistura de sensações, mas ressalta que em Salvador a

---

<sup>140</sup> Entrevista feita a Hirosuke Kitamura em 04.10.2024.

<sup>141</sup> Destaca-se que todas as palavras, conceitos e frases em itálico (além das expressões em língua estrangeira), referem-se a categorias êmicas mobilizadas pelo campo pesquisado.

<sup>142</sup> Entrevista feita a Hirosuke Kitamura em 04.10.2024.

<sup>143</sup> Entrevista feita a Hirosuke Kitamura em 04.10.2024.

situação era bem diferente de Belo Horizonte, especialmente em termos de recepção e afetividade. Para Hirosuke, Guaicurus é mais objetiva em ganhar dinheiro. Ele não tinha muitas interações com as garotas e elas também não costumavam gostar de serem filmadas, especialmente os rostos (Kitamura, 2024<sup>144</sup>).

Em Guaicurus, são as trabalhadoras do sexo quem pagam os quartos em que atendem, então é necessário ter um número relativamente bom de programas para pagar bem o aluguel e sobrar para a própria sobrevivência. Hirosuke se lembra da moça que aparece dançando e jogando sinuca em “Doce Obsessão 2”, ele comenta que a conheceu na metade do mês que ficou em Belo Horizonte e pôde sentir as vicissitudes de seu humor. Nos dias em que ganhava bem, ficava muito feliz, e quando ganhava pouco, ficava mal (Kitamura, 2024<sup>145</sup>).

Os caminhos que seus filmes registram são, no geral, essa mistura paradoxal e caótica de emoções. Hirosuke ainda comenta da experiência corporal que foram as filmagens, porque sempre que ele ia para Guaicurus, bebia e fumava com os outros artistas residentes. O que ajudou na própria produção dos filmes, porque a partir das substâncias e das viagens por elas proporcionadas, podia-se ter mais contato com o corpo (Kitamura, 2024<sup>146</sup>).

Um aspecto importante da entrevista com Hirosuke foi que, apesar de dizer que não busca apresentar críticas ou lados políticos em suas filmagens, mas sim deixar que o espectador interprete a mensagem ou emoção que quiser, ele comenta que sempre buscou fotografar a *margem*. A *margem* que Hirosuke fala se configura no sentido de marginalidade espacial, social, material e emocional. Ele conta que quando está andando na rua e vê algo que não costuma chamar atenção, ou algo que está sendo deixado de canto, é nesse algo que ele quer se concentrar. Curiosamente, Hirosuke, ao se concentrar na mistura e na marginalidade, retrata aspectos de sua própria vida enquanto estrangeiro, que está no Brasil há 30 anos, mas não é considerado brasileiro. Ao mesmo tempo, quando volta ao Japão, também não é mais considerado inteiramente japonês.

Em todas as edições de Doce Obsessão, Kitamura comenta a participação de Kalor Pacheco, com a hashtag: “#tecnologiaaservicodaorgia”. Kalor é nascida em Camaragibe – PE, é jornalista e artista. Ela iniciou em 2011 o seu trabalho no jornalismo e na crítica cultural e tem produzido curtas-metragens, documentais, performáticos e experimentais, tais como a série

---

<sup>144</sup> Entrevista feita a Hirosuke Kitamura em 04.10.2024.

<sup>145</sup> Entrevista feita a Hirosuke Kitamura em 04.10.2024.

<sup>146</sup> Entrevista feita a Hirosuke Kitamura em 04.10.2024.

experimental #tecnologiaaservicodaorgia, que integra as produções: “Engolir Porra Nem1a”, “Certidão de Aborto 1 e 2” e “Modos de fazer sabão”. Em outras produções, Kalor também aborda o trabalho doméstico, culturas periféricas, racialidades e ancestralidade, tais como em: “Madeira de Lei”, “Camará Cantará: música enquanto elemento de articulação e brincadeira ancestral”. Ainda dentro do trabalho fílmico, Kalor é co-autora e roteirista da série Bia Desenha e seu último projeto foi a publicação de seu primeiro HQ reportagem: “Brega-funk: corre que gera” (Pacheco, 2024<sup>147</sup>).

Kalor Pacheco e Hirosuke Kitamura participaram da mesma Residência Artística, a qual consagrou a inauguração do Museu do Sexo das Putas de Belo Horizonte. A ideia dessa iniciativa foi mobilizar a cidade para a importância histórica e memorial da rua Guaicurus, bem como movimentar o comércio local por meio do turismo e da vinda de artistas. O edital foi o primeiro projeto aprovado pela FUNARTE, onde foram selecionados 10 artistas residentes.

A proposta do projeto era trazer as prostitutas enquanto sujeitos e dar visibilidade à própria rua da prostituição, como parte importante do circuito da cidade. No dia de exposição das artes e intervenções artísticas, a rua ganhou uma iluminação toda vermelha, em homenagem ao trabalho das prostitutas, porque, cotidianamente, as luzes vermelhas costumam estar dentro dos seus quartos de trabalho. Cida Vieira, presidente da Aprosmig, comenta que essa homenagem é uma forma de dizer: “hoje você tira a luz do quarto dela e vem para a rua. Porque quando você passa aqui de ônibus à noite, você vê os quartos vermelhos e as luzes aqui são vermelhas, então é dizer: *nós estamos na rua, nós somos dona da rua sim, nós começamos há vários anos*” (Rede Minas, 2016<sup>148</sup>).

Hirosuke Kitamura, em seu trabalho enquanto fotógrafo, fez sua produção voltada ao audiovisual, por meio do registro do espaço da prostituição. Kalor Pacheco fez quatro performances, que foram transmitidas ao vivo, via streaming. Kalor Pacheco tinha a ideia de tratar de quatro partes do corpo da mulher que são sexualizadas e fazer uma intersecção entre o corpo das mulheres prostitutas e o seu próprio corpo (Rede Minas, 2016). É possível ver a participação de Pacheco em “Doce Obsessão 2”, onde Kitamura filma parte de sua performance “Engolir Porra Nem1a”. A performance, em questão, é feita na Guaicurus e transmitida ao vivo,

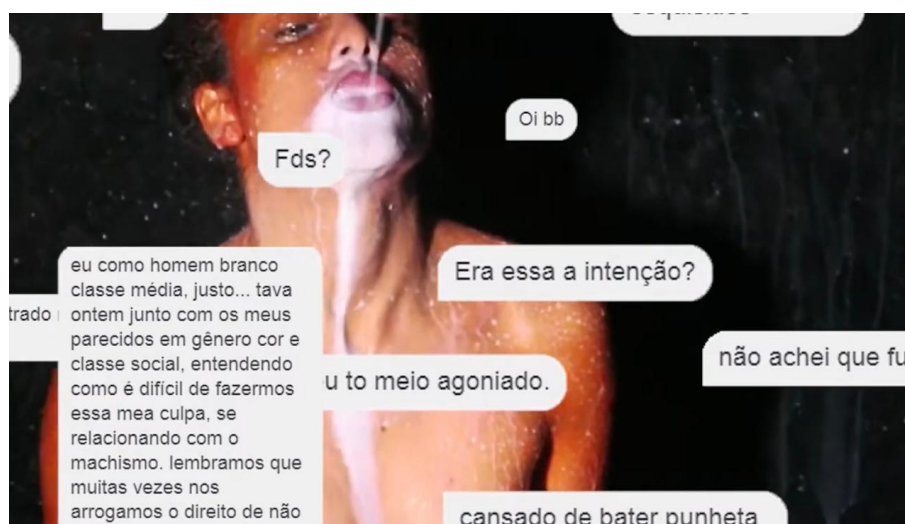
<sup>147</sup> Aula com Kalor Pacheco: “A arte e o jornalismo” – Colabora/Jornalismo sustentável. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8kNrWRhsVCo>> Acesso em 11 de outubro de 2024.

<sup>148</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=laegZyK0Xac&list=PLjHYvbXzD9etXYKbgNePwKDQHt1v-tQVt>> Acesso em 11 de outubro de 2024.

ao site da CAM4 (uma plataforma de pornografia live streaming), onde é possível que os espectadores mandem reações e comentários a quem está expondo práticas sexuais.

Na performance, Kalor inicia sendo filmada em um movimento de auto asfixia e posterior introdução de sua mão à boca. Enquanto isso, são expostas as mensagens dos espectadores, tais como: “Oi bb” e “cansado de bater punheta” (Pacheco, 2016, 01’14”). Gradualmente, cai um fio de leite do teto, Kalor vai em sua direção com a boca, logo esse leite vai caindo mais e escorrendo. Ao invés de bebê-lo, Kalor começa a negá-lo e expulsá-lo de sua boca (Figura 37).

**Figura 37** – "Engolir Porra Nem1a" (2016)



Fonte: Pacheco (2016)<sup>149</sup>

O tom das mensagens dos espectadores do CAM4 começa a mudar quando Kalor, incansavelmente, não para de expulsar o leite. A partir desse momento, se lê em uma das mensagens: “eu to meio agoniado” (Figura 37) (Pacheco, 2016, 02’32”). O vídeo é finalizado com as imagens das mensagens enviadas sobrepostas, que são cada vez mais numerosas. Enquanto isso, no plano de fundo, a representação de Kalor devolvendo o leite que cai, continua.

Percebemos um fluxo de produções audiovisuais que se entrelaçam para a produção do filme de Kitamura e das videoperformances de Kalor. Em uma proposta quase que

<sup>149</sup>

Disponível

em:

<https://www.youtube.com/watch?v=9VYHKrWR3lk&list=PLjHYvbXzD9evP6Z8avfUVnrPJHjbim39Y&index=4> > Acesso em 31 de outubro de 2024.

metalinguística, Kalor usa a experiência como mulher que trabalha com o sexo em plataforma para a produção das imagens poéticas que constituem suas performances artísticas, ao passo em que esta produção é também filmada e poeticamente trabalhada em “Doce Obsessão 2”.

Este entrelaçamento de práticas e poéticas mostram como é tênue a divisão entre prostituição e arte, pornografia e pós-pornografia, mundo virtual e mundo “real”. Nesse sentido, ele é bom para pensar como essas fronteiras são pouco delimitadas, mostrando interconexões entre esses universos que podem, a uma primeira vista, parecer tão distintos.

### *EDIYPORN*: A PORNOGRAFIA DESVIANTE ENTRE A PORNOGRAFIA E A PÓS-PORNOGRAFIA

Um outro atravessamento da “pornografia e da pós-pornografia em diálogo com o trabalho do sexo”, acontece por meio do trabalho do sexo em plataforma. Especialmente de plataformas que se descrevem como produtoras de pornografia desviante ou alternativa. São nessas plataformas que, curiosamente, pode-se encontrar produções de todos os agrupamentos. Aqui falamos, especialmente, da *EdiyPorn*: uma plataforma de pornografia desviante<sup>150</sup>. *EdiyPorn*, apesar de não se autointitular pós-pornográfica, possui uma evidente inclinação a essa nomeação, não só por conter produções que se autodenominam da categoria, como de posturas teóricas e práticas da plataforma. Em uma de suas publicações, é documentado o texto de Laura Milano, intitulado “Pós-pornô Sud-acá”<sup>151</sup>, que originalmente é um trecho do livro da autora: “*Usina Posporno*” (2014).

Em evento organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo (PPGAS-USP), no dia 27/09/2024, as três pessoas que tem estado à frente da construção da *EdiyPorn*: Jeffe Grochovski, Paulx Castello e Zuma Link foram convidadas a participar da mesa “Pornografias e Internet: diálogos e reelaborações”<sup>152</sup>. A mesa também foi composta por Carolina Parreiras, também da USP e do LETEC (Laboratório Etnográfico de Estudos Tecnológicos e Digitais) e moderada por Rafa Ella.

Foi possível assistir à mesa por meio de sua transmissão ao vivo. Nela, Paulx Castello explicou a organização da plataforma *EdiyPorn* e a sua proposição de um novo formato de

<sup>150</sup> Disponível em: < <https://www.ediyporn.com/sobre/> > acesso em 25 de junho de 2024.

<sup>151</sup> Disponível em: < [https://www.ediyporn.com/posts\\_diversos/pos-porno-sud-aca/](https://www.ediyporn.com/posts_diversos/pos-porno-sud-aca/) > Acesso em 25 de junho de 2024.

<sup>152</sup> Disponível em: < [PPGAS - SEXTA DO MÊS - 27/09/24](https://ppgas.usp.br/2024/09/27/sexta-do-mes-27-09-24/) > Acesso em 28 de outubro de 2024.

consumo, contraposta à pornografia *mainstream*. Em sua fala, Castello comenta que a via *mainstream* condiciona a visão da pornografia a partir de categorias, de forma que a organização se torna compartimentada. Na *EdiyPorn*, a disposição do conteúdo é por ordem de lançamento, as categorias são misturadas, separadas somente por práticas. O que facilita a identificação são as *tags* de cada produção, mas não há divisão de *tag* por gênero ou corpo, somente por práticas sexuais, tais como: “ar livre”, “autoprazer”, “pornô com história”, “BDSM”, entre outros (PPGAS-USP, 2024, 40’20”).

Jeffe Grochovski, em meados de 2014, ainda enquanto estudante de Cinema, pela Faculdade de Artes do Paraná (Curitiba), foi atravessado pelos estudos de gênero e sexualidade mobilizados pela teoria *queer* e pela pós-pornografia, que é entendida por ele como um movimento que vem questionando e produzindo alternativas às expressões de gênero, sexualidade e pornográficas através dos corpos, das linguagens e das práticas.

O primeiro filme pós-pornô de Jeffe foi o “Tupinikuir” (2016), que retrata o *encontro dissidente de corpos políticos*, celebrados em um encontro *freak* e casual (*EdiyPorn*, 2019<sup>153</sup>). O *freak* se refere a corporalidades categorizadas enquanto aberrações e monstrosidades. Historicamente, termos como ‘*freak*’ e ‘monstro’, foram utilizados para remeter a discursos sobre deformidades e anomalias de corpos. Ao mesmo tempo, essas mesmas definições ocorreram em relação à norma e ao chamado senso científico e social, que definia a normalidade – a partir de algumas características físicas e cognitivas – que, pretensiosamente, deveriam ser comuns a todos. Os sujeitos que não detivessem essas características, deveriam formar um grupo à parte: os monstros. Dessa forma, se construíram as chamadas feiras e circos de “aberrações”. No século XIX e início do XX, em países como Inglaterra, França e Estados Unidos, chamaram-se “*freak shows*” (Souza, 2013, p. 2).

Nos “*freak shows*”, o enquadramento dos corpos como anormais tinha por objetivo duas vias concomitantes: servir como divertimento para o público e ser parte de estudos médicos. Tais corpos ainda eram estabelecidos como objeto de troca, para cada exibição do corpo era pago um valor. Nesse sentido, se construiu aos corpos monstruosos um regime particular de visibilidade: um olhar que impunha a diferenciação com a premissa de curiosidade, distração e diversão de um público (Courtine, 2008, p. 268-269).

O monstro é um misto, ele confunde as leis ditas naturais e as linhas divisórias das classificações culturais, ao íntimo, ele opera uma série de transgressões no campo das

---

<sup>153</sup> Disponível em: < [Tupinikuir – Ediyporn](#) > Acesso em 28 de outubro de 2024.

identidades e da visibilidade (Foucault, 2001, p. 79). A mistura de identidades pode ocorrer no campo do sexo, da raça e das espécies. Como exemplo, citamos as clássicas pessoas monstrificadas: os irmãos siameses, a mulher barbada, o homem-elefante e o negro branco (Courtine, 2008, p. 273).

Os corpos colocados enquanto *freaks* eram os mais diversos. E a anormalidade encontrada no corpo do outro, não dependia desse mesmo corpo, mas sim do olhar que se dirigia àquele corpo (Courtine, 2008, p. 330). A anormalização dos corpos *freak* e monstruosos, como corpos com deficiências, estão relacionados, acima de tudo, com a construção da ‘normalidade’. A noção de normalidade emergiu no século XIX, com a medicina social, que passou a enquadrar práticas sociais a partir de sua coerência e produtividade com o padrão burguês de sociabilidade. Qualquer prática incoerente ou improdutiva passou a ser vista como anomalia e desvio (Miskolci, 2005, p. 10).

Dentro das anomalias e dos desvios, encontramos uma multidão de sujeitos e práticas. Tais como aqueles que não se enquadravam na heterossexualidade, na divisão binária entre sexos e gêneros, no biotipo branco ocidental, no corpo normalizado fisicamente e cognitivamente, entre outros. É nesse sentido, que os estudos críticos da deficiência se fundam pela crítica à normalidade e se expandem a partir de 1990 (Gavério, 2015, p. 105).

É também a partir do questionamento à ‘normalidade’, que os *disability studies* se encontram com a teoria *queer*. Richard Miskolci lembra que os estudos *queer* focam suas análises nos processos normalizadores e subalternizadores. Esse campo tem como base o que Warner (1999) chamou de “discursos stigmatofóbicos”, referente às estruturas discursivas que enunciam e reforçam o estigma. Diante das quais se cria um espaço, onde aqueles que sofreram e sofrem com o estigma, acabam por criar um espaço de acolhimento para as diferenças que os outros espaços desprezam.

É importante ressaltar que a noção de normalidade que emergiu no século XIX, tem bases mais antigas e surgiu como demanda da modernidade, que de acordo com Michel Foucault (2021) se trata de um tempo histórico em que se intensifica o domínio do biopoder – uma economia de poder que controla a vida e os corpos como objetos, em seu nível individual subjetivo e coletivo-populacional.

Esse controle dual dos corpos se altera no decorrer dos tempos, a partir do século XVII, o poder sobre os corpos se configurou por entre duas vias: 1) o corpo como máquina, tratava-se de adestrar, ampliar as aptidões, capacidade de produção, utilidade e disciplinamento

anatômico e político. 2) O corpo como espécie, ou seja, comandado pelos ditames da biologia, como proliferação, nascimento, mortalidade e longevidade. Esses processos eram mediados por uma série de intervenções e regulações anatômicas e biológicas do corpo, com vistas a um maior desempenho (Foucault, 2021, p. 150).

A era do biopoder altera o paradigma do controle e elege o disciplinamento dos corpos, que durante os séculos XVII e XVIII se tornaram fórmulas gerais de dominação. Tal momento histórico entendeu a disciplina como um movimento capaz de aumentar a obediência e utilidade de um corpo, com uma manipulação calculada de seus elementos, gestos e comportamentos. O corpo humano entra em uma maquinaria – a chamada anatomia política, produtora de corpos dóceis, a qual exerce o aumento das forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e a diminuição das forças políticas (capacidade de desobediência) desse mesmo corpo (Foucault, 1987, p. 165).

A dinâmica do disciplinamento adentra na pedagogia, na medicina, na tática militar e na economia. Falávamos, especialmente, da medicina social, enquanto produtora da “normalidade”. Olivier Faure explica que, a partir de 1750, a observação, tanto na medicina quanto em outras ciências, se tornou operação essencial para a consolidação do corpo enquanto objeto. Após a observação, a divisão do corpo foi eleita como melhor alternativa para melhor descrevê-lo e tratá-lo (Faure, 2012, p. 14-16).

Para além de divisões, binarismos foram impostos ao corpo no âmbito da medicina: se não é saudável, é doente, e vice-versa. A ausência de saudabilidade declara um corpo enfermo, um corpo que leva os estigmas de toda a espécie. Trata-se de um corpo disforme e esquecido, que se encontrou em processo de identificação com o corpo monstruoso. Até o final do século XVIII, o corpo monstruoso ainda estava muito associado ao corpo cujas características são excessivas, sendo associados amplamente à biologia. Na medida em que o corpo monstruoso deixa lugar à outras visões de monstruosidade, um sucessor aparece: o corpo degenerado (Stiker, 2012, p. 366).

Em um primeiro momento, a noção de degenerescência não tem relação com a monstruosidade, porque nasce no contexto da medicina alienista e pretende ser aplicada, em categorias psiquiátricas, às doenças mentais. Mas, em seu cerne, a degenerescência se associa às chamadas doenças sociais. Isso é evidente quando se aumenta o número de médicos alienistas em tribunais, com a defesa de que ambientes frequentados e hábitos aprendidos são riscos de degenerescência. Um exemplo é o alcoolismo em famílias de classes baixas, porque se

transmite, de forma hereditária (o que não se restringe à biologia, por isso o é social, porque é possível aprender o costume), o hábito aos filhos e influencia a criminalidade (Stiker, 2012, p. 367-368).

A ideia do degenerado vem do indivíduo perigoso, que é constantemente ameaçado de risco de decadência e pode ameaçar um outro. Trata-se de um duplo movimento: decai e faz decair. Esse mesmo raciocínio do saber médico sobre as diferenças, que operou uma racionalização e secularização dos corpos ditos monstruosos e degenerados, tornando-os corpos com deficiência e/ou os corpos estigmatizados por suas diferenças com a normalidade instituída de cada época e sociedade (Gavério, 2015, p. 110).

É também, nesse sentido, que voltamos para a aliança *queer-crip*. Em uma fala proferida por Paul Preciado, no ano de 2013, em Madrid, intitulada: “¿La muerte de la clínica?”, o autor pontuou a relação entre corporalidades dissidentes de gênero e sexualidade com as consideradas incapacitadas. Para ele, os processos de invenção e produção do sujeito sexual não estão desligados dos processos que inventam e constroem o corpo como normal e patológico, como capacitado e deficiente. Esses processos estão interligados às noções de produtividade, reprodutibilidade e consumo fármacopornográficos de um corpo, que o enquadram enquanto normal ou anormal (Preciado, 2013, 35’10” e 1h 00’25”<sup>154</sup>).

É nesse momento que voltamos para “Tupinikuiris” (Figuras, 38, 39, 40), com a representação de um encontro festivo entre corpos *freaks*. Jeffe explica que a ideia do filme veio com a chegada do fim de sua vivência em Curitiba, com a finalização da graduação. Nesse sentido, a gravação do curta, formada por sua rede de afetos mais próxima, foi a ritualização de um processo de mudança (Castello; Grochovski, 2024<sup>155</sup>).

O curta inicia documentando a cidade e seus transeuntes nos pontos de ônibus, nas calçadas e nas ruas com seus passos acelerados. Seguindo os passos e os ruídos de uma cidade populosa, a câmera enquadra dois jovens batendo na porta de uma casa: eis a festa para a qual foram convidados. No interior dos cômodos da casa, vislumbra-se cenas diversas: pessoas se beijando, conversando, dançando e uma cena inusitada de uma pessoa bebendo um líquido amarelo em uma jarra (Figura 38) (Grochovski, 2016).

---

<sup>154</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=4aRrZZbFmBs> > Acesso em 30 de outubro de 2024.

<sup>155</sup> Entrevista feita a Paulx Castello e Jeffe Grochovski em 28.10.2024.

**Figura 38** – "Tupinikuirs" (2016)



Fonte: EdiyPorn

Na parte exterior da casa, em contraste com o som do interior, encontra-se o silêncio, com dois corpos nus sentados em uma estrutura próxima à parede, ao lado de uma espécie de jardim composto por folhagens verdes distintas (Figura 39).

**Figura 39** – "Tupinikuirs" (2016)

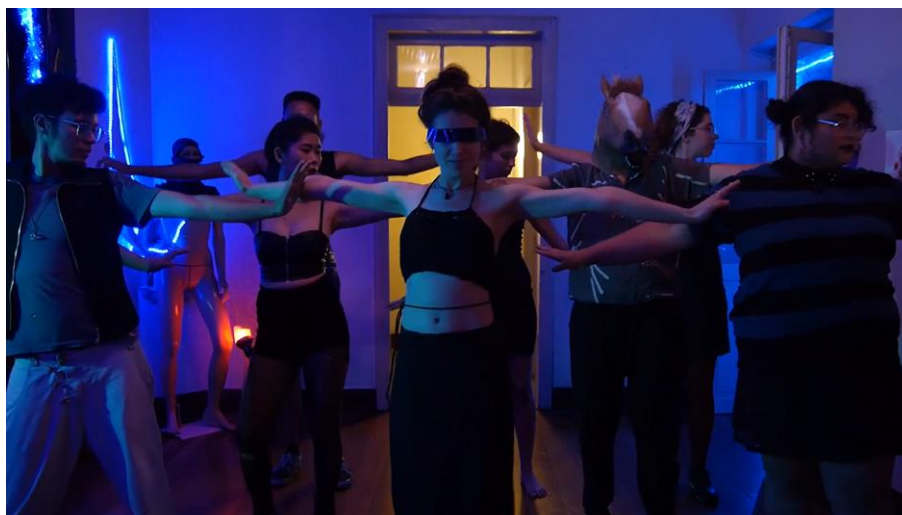


Fonte: EdiyPorn

As cenas se voltam para o interior da casa, onde corpos performam e celebram o encontro. Posteriormente, a câmera enquadra o exterior da casa novamente, onde os corpos, antes sentados, passam a se molhar com a água de uma mangueira. O curta se constrói entre o interior e o exterior, de modo a trabalhar ambiguidades em torno do barulho e do silêncio, da

extroversão e da introspecção. Quando a câmera se volta para o interior dos cômodos, mais uma vez, se inicia uma coreografia em grupo ao som de “Lésbica futurista”, de GA31 (Figura 40).

**Figura 40** – "Tupinikuir" (2016)



Fonte: EdiyPorn

O decorrer do curta é acompanhado por intervenções performáticas, entre elas a de Lui Castanho, uma pessoa não-binária transmasculina. O artista expõe uma série de processos de identificação e desidentificação, em que encontra campo o debate em torno das imposições de masculinidades e seus efeitos na autopercepção corporal de pessoas trans. A performance se desenvolve a partir da interação do ator com um espelho e o público. De início, Castanho veste uma camisa social em frente ao espelho, logo ele a tira e fica vislumbrando o próprio reflexo no espelho. Ao observar o próprio corpo, ele começa a bater em seus peitos, até que os envolve por plástico filme e segue lhes batendo. Ao final, o artista retira uma cenoura de dentro da calça e atua uma série de performatividades acerca de masculinidades.

Outra intervenção performática da produção é a de Miro Spinelli e Ricardo Nolasco, os corpos que, inicialmente aparecem sentados nus, no exterior da casa. Esses mesmos corpos, após o banho com a mangueira, passam a se divertir ao esfregar seus corpos em uma piscina de lama. Ao final, eles retornam a se banhar com a água da mangueira. Os minutos finais do curta são celebrados com a banda “Etruska e a Banana” e a apresentação da música “A Canção do Cu Elétrico” (Grochowski, 2016).

Em 2017, após finalizar a graduação, Jeffe embarcou em um devir *punk* e *hippie*, vivendo no nomadismo e viajando por algumas cidades do país. Até que chegou em São Paulo, para

passar um tempo em uma terra indígena Guarani, no morro do Jaraguá. Jeffe comenta que pôde experimentar a potência de um *modus* de vida mais coletivo e criativo, especialmente quando comparado ao *modus* desencantado instituído nas grandes cidades. Quando se volta ao centro urbano da cidade de São Paulo, Jeffe se encontrou com a amiga Bruna Kury, que lhe apresenta Paulx Castello, e ainda reencontra Zuma Link – que também estava migrando para a metrópole. Todes em busca de melhores condições de emprego em São Paulo e sedentes por produzir pós-pornô (PPGAS-USP, 2024, 44’59’’).

Curiosamente, Paulx, também imersa no universo pós-pornô, em 2017, produziu seu primeiro curta pós-pornográfico, chamado “X” (Figuras 41 e 42). A artista comenta que a produção foi muito inspirada no Manifesto Contrassexual, do Paul Preciado e no Manifesto Ciborgue, da Donna Haraway. Nesse sentido, o disparador era pensar em uma sociedade contrassexual, em que ciborgues montavam seus próprios corpos. Naquele momento, Paulx morava em Buenos Aires e resolveu abrir uma convocatória, a qual circulou em redes próximas. Pela convocatória, apareceram 15 pessoas, as quais experimentaram seus corpos e sexualidades conjuntamente, toda semana, por cerca de 1 mês e meio, a fim de descobrir e testar novos prazeres a partir dessas corporalidades contrassexuais (Castello; Grochovski, 2024<sup>156</sup>).

Os ciborgues são organismos cibernéticos, híbridos de máquina e organismo, criaturas que estão entre a realidade social e a ficção (Haraway, 2009, p. 36). Ao habitar e confundir as fronteiras classificadoras do mundo, o ciborgue reivindica o território da imaginação. Tais como um mundo pós-gênero e pós-binário (Haraway, 2009, p. 38). De acordo com Paul Preciado, o primeiro ciborgue pós-moderno criado, foi concebido depois da Segunda Guerra Mundial. Especificamente, por engenheiros geneticistas que implantaram conexões cibernéticas em um animal vivo, de forma a saturar, artificialmente, todo o seu sistema de informação com circuitos elétricos, hormônios, fluidos químicos e biológicos. Nesse sentido, o ciborgue não seria um sistema calculadamente fechado, mas aberto e comunicante. Enunciar tais características, significa também, enunciar o ciborgue como um ser vivo conectado a redes visuais e hipertextuais que passam pela tecnologia do computador (Preciado, 2014, p. 167).

Um corpo ciborgue então, tal como ecoa “X”, é uma máquina, um texto e uma metáfora, todos concomitantemente e em comunicação horizontal (Preciado, 2014, p. 167). A dimensão contrassexual do ciborgue, reside em sua capacidade de gozar para além do próprio corpo humano – goza-se com próteses (Preciado, 2014, p. 19). Por isso Paul Preciado relata que

---

<sup>156</sup> Entrevista feita a Paulx Castello e Jeffe Grochovski em 28.10.2024.

“Manifesto Contrassexual” é sobre sexos de plástico e plasticidade de sexos. Contrassexualizar é ressexualizar a partir da produção de formas de prazer-saber alternativas à sexualidade moderna (Preciado, 2014, p. 22). Nessa caminhada, se passa pela redefinição do que é um corpo, quais são suas potencialidades e até onde ele vai. Nas formas de saber alternativas, um corpo vai além de sua dimensão biológica e binária, de forma que se torna também, suas extensões e próteses – passíveis de experimentação e ressexualização.

Além da experimentação corporal, o grupo de artistas acabou experimentando territórios. Paulx comenta que em Buenos Aires há muitos lugares abandonados, o que lhe trouxe a sensação de um mundo pós-apocalíptico para a gravação das cenas. Foram três dias de gravação, de ocupação de espaços abandonados e ruas vazias. Ao final, a produção trouxe o retrato de uma sociedade em que a humanidade definiu e restaram apenas os ciborgues contrassexuais, que iriam construir uma nova sociedade.

Na Figura 41, encontram-se os corpos envoltos de plástico filme, as cabeças cobertas por máscaras pretas, os pés calçados por botinas pretas e, alguns quadris e peitos vestidos com *harness* e próteses. Os corpos se encontram em um local abandonado, interagindo consigo mesmos e entre si.

**Figura 41** – “X” (2017)



Fonte: Acesso pelo *Vimeo* – perfil de “Luiza Fagá”<sup>157</sup>

<sup>157</sup> Disponível em: < <https://vimeo.com/315920391> > Acesso em 29 de outubro de 2024.

O filme trabalha a estética de um mundo quase acabado, que passou por um processo de destruição de seu território e seus modos de vida, não há falas ou expressões verbais, apenas sons e ruídos. Os corpos retratados andam pelas ruas incorporando performatividades monstruosas, de modo a experimentar o próprio corpo e a própria sexualidade de forma não-convencional. As cenas do filme são editadas com sobreposições de ambiente, aceleração e diminuição de velocidade. Assim como com foco amplificado e distanciamento de exposição das práticas sexuais gravadas (Castello, 2017). Na Figura 42, é filmado o corredor de uma ponte, rodeado por grades, onde dois corpos interagem – um deles encostado em um dos lados da grade enquanto o outro o estimula.

**Figura 42** – “X” (2017)



Fonte: Acesso pelo *Vimeo* – perfil de “Luiza Fagá”

Em relação à fundação da plataforma de pornografia desviante: *EdiyPorn*, o nome foi escolhido a partir do Pajubá. Em que ‘Edi’ significa ‘cú’ e ‘Diy’, o famoso *D-I-Y (Do It Yourself)*, faça-você-mesmo, da cultura *punk* e da pós-pornografia. Juntos, formam a *EdiyPorn*, uma plataforma de pornografia latino-americana, preocupada em produzir uma pornografia desviante dentro da pornografia hegemônica. Desde 2019, o coletivo vem produzindo experimentações no pornô e na arte, tensionando binarismos, a compartimentalização da sexualidade no mundo privado e celebrando hibridismos. A *EdiyPorn* elege a pornografia desviante por não acreditar na divisão entre pornografia e pós-pornografia, trata-se então, de um movimento híbrido – nutrido pela crítica e pela ética do pós-pornô aplicada ao próprio pornô (PPGAS-USP, 2024, 48’20”).

Em entrevista com Paulx e Jeffe, elus comentam que vieram do pós-pornô e fazem questão de lembrar dessa trajetória. Mas, ao mesmo tempo, preferem não se limitar à pós-pornografia, porque a nomeação dessa mesma prática traz algumas noções que podem aprisionar uma prática de prazer. Dentro da pós-pornografia, há certa premissa de que a produção videográfica e/ou performática deve ser crítica e/ou reflexiva, aspecto que vem, em grande medida, com a arte contemporânea. Como se as representações do prazer não pudessem, simplesmente, existir. Nesse processo, Paulx também comenta que descobriram a potência da masturbação e do masturbatório em si. A *EdiyPorn* explora isso a partir do entre: entre a pós-pornografia e a pornografia, utilizando-se das duas e sendo, ao mesmo tempo, inteiramente nenhuma (Castello; Grochovski, 2024<sup>158</sup>).

No início de 2019, a *EdiyPorn*, que antes mesmo de ser produtora, se consolidou como um coletivo, passou a pensar em ações performáticas que mexessem com os imaginários sexuais. Ou, como se caracteriza a grande premissa da *Ediy*: “arejar imaginários sexuais”. “Mexer”, “arejar” e “hackear” imaginários, são termos que aparecem bastante nas falas dos fundadores da produtora. Essas ações de 2019, planejadas e não planejadas, foram intituladas PornôShows. No geral, elas buscavam oferecer imagens que não são acessadas facilmente por um imaginário normativo, nesse sentido, o PornôShow atuaria, de fato, como um hackeamento das normatividades e possibilitaria outras imaginações (Castello; Grochovski, 2024<sup>159</sup>).

Um PornôShow que ficou bastante conhecido foi o “*Golden Shower*”, uma ação performática planejada em um dos dias de carnaval. O coletivo comenta que foi para o Blocú (bloco de carnaval de São Paulo) já em estado de performance, de forma que foi combinado que quem sentisse vontade de fazer xixi, o fizesse em Paulx. Nas palavras de Paulx: “Carnaval não é para viver os prazeres por aí? O nosso era esse, esse dia” (PPGAS-USP, 2024, 01h 02’40”). A cena que viralizou pela internet foram 10 segundos dessa performance, que durou cerca de 4 horas.

A performance foi feita no dia 04 de março de 2019. No dia seguinte (05), Jair Bolsonaro publicou em seu Twitter os 10 segundos da performance com o seguinte trecho: “Não me sinto confortável em mostrar, mas temos que expor a verdade para a população ter conhecimento e sempre tomar suas prioridades. É isto que tem virado muitos blocos de rua no carnaval

---

<sup>158</sup> Entrevista feita a Paulx Castello e Jeffe Grochovski em 28.10.2024.

<sup>159</sup> Entrevista feita a Paulx Castello e Jeffe Grochovski em 28.10.2024.

brasileiro. Comentem e tirem suas conclusões” (G1, 2019<sup>160</sup>). Ainda no dia 06/03/2019, Bolsonaro publicou o famoso tweet: “O que é *golden shower*?” (G1, 2019).

O coletivo comenta, que não fazia ideia de que neste dia a ação alcançaria essa proporção. Mas que, certamente, hackearam muito mais imaginários do que em qualquer outra ação. Quando perguntades sobre a repercussão da ação e se houve perseguição, Paulx responde que houve considerável perseguição, mas elus foram acompanhados juridicamente por dois advogados que se ofereceram a dar suporte. Pela proporção da perseguição que sofreram, a artista ainda explica que ficaram com medo, porque até na Record, estava sendo falado que quem fez a ação deveria ser preso. Jeffe acrescenta que, apesar de toda a repercussão, eles se protegeram bastante e ficaram duas semanas sem sair às ruas (Castello; Grochovski, 2024<sup>161</sup>).

O carnaval de 2019 ocorreu em março, mas em janeiro o coletivo já estava colocando em prática o processo de nascimento da produtora *EdiyPorn*. Paulx comenta, desde o início, a importância da vivência dissidente em rede e do ajuntamento de sujeitos desde as margens. O encontro pelas redes explica, inclusive, a quantidade de filmes consagrados no universo pós-pornô, dentro da plataforma. Porque esse contato em rede – proporcionado tanto pelo movimento pós-pornográfico quanto pelo circuito de arte *queer* – é uma vivência anterior do coletivo.

O ajuntamento por redes segue sendo uma preocupação, especialmente a partir de celebrações de encontros que ocorrem para além das produções da *Ediy*. Um exemplo tem sido uma festa organizada pela *EdiyPorn*, chamada “100VERGONHA”, com a proposta de celebrar uma festa de “putaria” de pessoas dissidentes para pessoas dissidentes. No evento, celebra-se a potência de trazer a experiência para o corpo em coletivo. Dessa forma, para a festa são convidados DJ’s, expositores e performers. No mesmo espaço, também ocorrem: o ‘Banheirão’, com ‘*GoldenDucha*’; a ‘Área do *shibari*’; o “Carro-motel” e o ‘Cinemão’, com projeções de produções audiovisuais não só da *Ediy*, como de quem se dispõe, anteriormente, a contribuir com o envio de seu próprio vídeo.

A primeira edição da festa foi em julho de 2024, no *Deep Centro*, em São Paulo. Nesse mesmo ano, houve uma segunda edição, em outubro. A festa, em seus cartazes de divulgação, trouxe um termo que faz parte da organização da *Ediy*, que é o “Goze Junte”. Trata-se também

---

<sup>160</sup> Disponível em: < <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/03/06/apos-postar-video-com-pornografia-bolsonaro-pergunta-o-que-e-golden-shower.ghtml> > Acesso em 29 de outubro de 2024.

<sup>161</sup> Entrevista feita a Paulx Castello e Jeffe Grochovski em 28.10.2024.

de uma aba gratuita no site da própria produtora, em que são postados vídeos de até 1 minuto de pessoas se masturbando, que decidam se gravar e mandar o vídeo para o *e-mail* [info@ediyporn.com](mailto:info@ediyporn.com).

Nesse sentido, o coletivo comenta que, ser uma produtora é apenas uma parte do que *Ediy* é. Zuma explica que o coletivo tem se entendido enquanto “polvo”, na tentativa não somente de monetizar com um CNPJ, mas de lançar um olhar crítico sobre a sexualidade. Essa premissa inicial foi muito importante, porque na fundação da *Ediy* todos eram da performance, mas ninguém possuía formação na parte administrativa, então elus foram aprendendo na prática. Inclusive, acreditaram, de início, que as assinaturas monetizadas seriam suficientes para fazer a plataforma pagar as próprias produções e ser autossuficiente, mas não foi o que aconteceu. A plataforma tem, em média, 30 assinantes por mês, o que resulta somente por volta de 1.000 reais por mês (PPGAS-USP, 2024, 1h 10’30”).

Pela insuficiência dessa média, em fazer a plataforma se manter, o que tem funcionado são os licenciamentos, em que são acordados determinados valores para autorizar que outras plataformas – que costumam ser produtoras de pornografia independentes – veiculem os filmes da *EdiyPorn*. Atualmente, o coletivo tem licenciamentos com algumas produtoras conhecidas, como a *Hot Go* (antiga *Sexy Hot*<sup>162</sup>) e a *PinkLabel.tv*. Também de início, a *XPlastic* (produtora de pornografia alternativa, que atualmente é a *Quente.Club*) ajudou muito a *EdiyPorn* a conseguir um direcionamento em torno da rentabilidade dos filmes. Para além dos licenciamentos, uma outra fonte de renda tem sido a circulação dos filmes em festivais internacionais, tais como: o *Festival Excêntrico* (Chile) e o *Porn Film Festival* (Berlim, Barcelona, Viena, Varsóvia e Bruxelas) (Castello; Grochovski, 2024<sup>163</sup>).

Apesar de consagrada no mercado do sexo, a *EdiyPorn* ressalta as suas diferenças com a lógica de produção e consumo das produtoras de pornografia tradicionais. Quando perguntadas sobre o processo de casting dos atores e atrizes, Jeffe e Paulx explicam que sequer chamam as produções de atuações, porque costumam ser ideias que os próprios performers trazem para a direção. Nesse sentido, não há processo de *casting*, pois o encontro acontece pelas próprias redes de contato e afetos.

---

<sup>162</sup> Tratava-se de um acordo da PlayBoy do Brasil com a Globo, esse ano a Globo saiu e permaneceu somente a PlayBoy do Brasil (PPGAS-USP, 2024).

<sup>163</sup> Fala de Jeffe Grochovski, entrevista feita a Jeffe Grochovski e Paulx Castello em 28.10.2024.

Elus também comentam que, se há qualquer hierarquia no *set* de gravação, o próprio performer é quem está no topo da hierarquia. Paulx chama esse *estado de performance* como um *estado de atenção do corpo*, em que todos os envolvidos na produção devem estar em postura de cuidado. Essa posição está muito associada à vivência do coletivo em performance de rua, onde é preciso estar atente aos limites de si e do entorno, porque as violências são possíveis e acontecem rapidamente.

Nesse sentido, todas as gravações da *EdiyPorn* são pré-acordadas, mas no momento de gravação e edição, qualquer acordo pode ser alterado. Para Jeffe, não faz sentido pensar em produções filmicas com corpos, sem pensar em processos de escuta atenta e ativa. Inclusive, é desse lugar que as produções acabam potencializando a busca pelo desejo de cada um dos performers. Nas palavras de Jeffe: “Eu acho que é daí que a gente extrai os processos de singularização que tanto nos interessam e junto com isso, para mim, é um exercício muito importante de cavar o desejo, sabe? Que nem sempre tá claro. E aí nesses processos de relação de escuta, a gente vai escavando, construindo juntos” (Castello; Grochovski, 2024<sup>164</sup>).

Ao passear pelas produções da plataforma, é possível encontrar diversas produções que trabalharemos no terceiro agrupamento, como a produção “Latifúndio”, de Éri Sarmet e as produções de André Medeiros Martins e sua série intitulada “Fetiches”. Para além de produções que circularam no universo pós-pornô, na plataforma também há diversas produções de trabalhadores do sexo que trabalham, inclusive, em outras plataformas, como o caso do ator “Aquele Mário” e a atriz “Xdemonica”. Essas outras plataformas podem estar inclusas na categoria de certo pornô alternativo ou não, como o caso da produtora *Xplastic Altporn*<sup>165</sup>, que emergiu em 1998 e esteve na curadoria do “*Festival PopPorn*”, em que foram expostos filmes de grande circulação no meio pós-pornô.

Para quem trabalha profissionalmente com o sexo, a inserção não se faz somente no meio alternativo, mas necessita ocupar, especialmente, âmbitos *mainstream* e de maior alcance. No caso da atriz Xdemonica, por exemplo, além de trabalhar e produzir na *EdiyPorn* e *Xplastic*, é criadora de conteúdo no *OnlyFans*<sup>166</sup>, *Privacy*<sup>167</sup> e *QuenteClub*<sup>168</sup>. No caso do ator Aquele

<sup>164</sup> Fala de Jeffe Grochovski, entrevista feita a Jeffe Grochovski e Paulx Castello em 28.10.2024.

<sup>165</sup> Disponível em: < <https://xplastic.com.br/blog/quem-somos/> > Acesso em 25 de junho de 2024.

<sup>166</sup> *OnlyFans* é uma plataforma de criação e compra de conteúdo exclusivo (íntimo ou sexual), criada em Londres (Reino Unido), em 2016 (Peres, 2022, p. 8). Disponível em: < <https://onlyfans.com/> > Acesso em 26 de junho de 2024.

<sup>167</sup> *Privacy* é uma plataforma brasileira de venda de conteúdo online criada em 2020. Disponível em: < <https://privacy.com.br/About> > Acesso em 26 de junho de 2024.

<sup>168</sup> *QuenteClub* é um clube de assinatura de filmes e vídeos do streaming brasileiro. Disponível em: < <https://quente.club/about> > Acesso em 26 de junho de 2024.

Mario, além das produtoras já citadas, já atuou e/ou atua também na Plenna Filmes<sup>169</sup>, As Safadas Brasil<sup>170</sup>, Sun7<sup>171</sup>, entre outros.

Por meio da 1ª edição de um curso dado por Bruna Kury, intitulado “PornôPirata: intersecções entre arte contemporânea e pós-pornografia”, no dia 24 de junho de 2024, pude ter acesso a uma série de plataformas citadas por Bruna, que contém, atualmente, produções pós-pornô, *queers* e/ou desviantes e que se interseccionam. Entre elas: a “CrashPadSeries.com” e a “PinkLabel.tv”. A primeira é fruto de uma produtora independente chamada “Pink and White Productions”, que se define como criadora de pornografia *queer*, fundada em 2005, por Shine Louise Houston<sup>172</sup>, em São Francisco – Califórnia. A segunda é uma plataforma também criada por Houston, mas em 2012, tendo como proposta um cinema sexual mais amplo, com filmes do *hardcore* ao *softcore*, narrativos e experimentais, históricos da década de 1920 e documentários (PinkLabel.tv, 2024)<sup>173</sup>.

A plataforma também funciona como um apoio a cineastas emergentes e independentes que pretendem apresentar seus filmes a um público global. Ao entrar no site da PinkLabel.tv, é possível ver que ela se entende enquanto “*indie*”, que, por sua descrição, se refere tanto ao seu viés de produção “independente” quanto “artístico”. A CrashPadSeries.com e a PinkLabel.tv funcionam com acesso ilimitado por assinatura, a especificidade da PinkLabel.tv é a possibilidade de alugar algum filme por valor à parte.

## LIV MASSEI E AS VANTAGENS DO CINEMA AMADOR

A PinkLabel já tinha percorrido o campo da presente pesquisa quando Thaís de Almeida Prado, artista do meio pós-pornô que será apresentada de forma mais aprofundada a seguir, me indicou o trabalho de Liv Massei. Ao conversar com Liv, a artista comenta que tem colocado

<sup>169</sup> Plenna Filmes se descreve como uma das maiores produtoras de conteúdo adulto no Brasil, tendo sido fundada em 2018, a partir de um olhar mais cinematográfico e artístico. Disponível em: < <https://plennafilmes.com.br/home> > Acesso em 26 de junho de 2024.

<sup>170</sup> As Safadas Brasil ou Safada.TV é um canal de conteúdo adulto sem descrição, disponível em página própria, mas também em assinaturas pelo Xvideos e QuenteClub. Disponíveis em: < <https://safada.tv/> > < [https://www.xvideos.com/as\\_safadas\\_brasil](https://www.xvideos.com/as_safadas_brasil) > Acessos em 26 de junho de 2024.

<sup>171</sup> Estúdio de criação de conteúdo diversificado para maiores de idade. Disponível em: < <https://www.xvideos.com/sun7studios> > Acesso em 26 de junho de 2024.

<sup>172</sup> Em 2005, Houston abandonou o emprego para abrir a empresa de pornografia e dirigir o filme que a estreou: “The Crash Pad”. O filme ganhou o prêmio “Feminist Porn Award” pela “cena de sexo lésbico mais quente” e se tornou referência para o público LGBTQ+ a favor de uma pornografia que refletissem mais suas experiências e desejos (CrashPadSeries, 2024). Disponível em: < <https://crashpadseries.com/queer-porn/crashpadseries/> > Acesso em 04 de julho de 2024.

<sup>173</sup> Disponível em: < <https://pinklabel.tv/on-demand/about/> > Acesso em 04 de julho de 2024.

suas produções pós-pornográficas no site *PinkLabel.tv*, por seu grau artístico, ou seja, por ser mais voltado para a arte e com um processo de curadoria ao receber cada artista. Ao explicar, Liv comenta que lá não é “tipo *OnlyFans*”. Na *PinkLabel*, Liv possui quatro filmes: “*You must be my doll*” (2017), com Danilo Anders e Liv Massei; “*Love Hurts*” (2017), com Marianne Brepthol e Ray Fahrray; “*Catperson*” (2021), com Thalia Senna e Tito Gomez e “*Desencanto*” (2024), com Lorie e Mario. Todos estes são filmes que ela dirige; enquanto atriz ela aparece somente no “*You must be my doll*”.

**Figura 43** – “*You must be my doll*” (2017)



Fonte: *PinkLabel.tv*<sup>174</sup>

Na Figura 43, o ator aparece pressionando a boneca inflável contra a parede enquanto beija seu pescoço. O filme “*You must be my doll*”, de 2017 (Figuras 43 e 44), oscila entre cenas de sexo com uma boneca, frases em imperativo e cenas de expressão de estereótipos de feminilidade. Esses três cenários e pilares que constroem o filme conversam entre si, especialmente quando o sexo com a boneca se contrasta com frases como: “seja pura”, “depile as pernas”, “coloque silicone”, “não seja uma vadia”, “seja uma lady”, entre outras.

Coerentemente e de forma debochada, os arquétipos de feminilidade são expostos a partir da mulher sedutora, da Lolita e da fetichista, com uso de chicotes e *harness* (Massei, 2017). Na Figura 44, é possível ver o arquétipo de feminilidade da mulher sedutora. Em que Liv, com uma peruca rosa claro, pratica sexo oral em um dildo, também na cor rosa claro.

<sup>174</sup> *Trailer* gratuito ou compra do filme disponível em: < <https://pinklabel.tv/on-demand/film/youmustbemydoll/> > Acesso em 20 de outubro de 2024.

**Figura 44** – “*You must be my doll*” (2017)



Fonte: *PinkLabel.tv*

O impulso para criar com representações pornográficas, para Liv, está relacionado com a acessibilidade e a possibilidade do *amadorismo*. Formada em cinema e atuante enquanto editora de vídeo, Liv comenta que fazer um filme de 15 minutos custa, em média, 10 mil reais. Além do alto custo, tais filmes dificilmente são acessados e aceitos em festivais, porque para o padrão do cinema, nunca são suficientemente profissionais. Diferentemente da pornografia, que acaba por circular e ser acessada com mais facilidade (Massei, 2024<sup>175</sup>).

Quando “*You must be my doll*” ficou pronto, alguns amigos de Berlim já indicaram que Liv o inscrevesse no *Porn Film Festival Berlin*. O filme foi aceito e gerou uma repercussão interessante no meio pornô. Liv foi convidada para viajar a diversos países para falar do filme e sua relação com o feminismo. No Festival, o filme foi enquadrado na categoria de “*political porn*”, por não ser um pornô masturbatório, mas sim crítico e “*disgusting*” (nojento para contextos sexuais).

Liv ainda comenta que, em Europa, o festival de Berlim funciona como vitrine para o festival de outros países, que acabavam por encontrá-la e convidá-la. Desde então, a cineasta tem exposto filmes também no *Porn Film Festival* de Viena e produzido filmes para além do viés crítico da pornografia. Após o “*You must be my doll*”, ela sentiu a vontade de fazer filmes que, fossem também, com objetivos de provocar prazer no olhar.

---

<sup>175</sup> Entrevista feita a Liv Massei em 23.10.2024.

No mesmo ano, ela dirigiu o filme “*Love Hurts*” (Figura 45), a partir de uma Residência Artística em um espaço teatral chamado Centro da Terra, em São Paulo. A proposta era a produção de um vídeo de teor fetichista no porão do espaço em questão. O filme é todo baseado na estética BDSM (Bondage, Disciplina, Sadismo e Masoquismo) e se desenvolve a partir da manipulação de objetos fetichizados, tais como a corrente, a coleira, as velas e o chicote. A estética BDSM pode ser visualizada na Figura 45, onde o espaço é ocupado por velas e um corpo na posição “de quatro” obedecendo à corrente presa em seu pescoço, guiado pelo corpo em pé, que a segura.

Ao final, o casal dança ao som da música “*The Four Seasons*”, de Antonio Vivaldi, que acompanha todo o curta (Massei, 2017). Para Liv, o filme não se tratava de uma pornografia, porque não havia nudez ou “sexo”. Porém, ela o mandou para os festivais e ele foi aceito. Dessa forma, Liv passou a entender que o filme poderia ser, também, uma pornografia (Massei, 2024<sup>176</sup>).

**Figura 45** – “*Love Hurts*” (2017)



Fonte: *PinkLabel.tv*<sup>177</sup>

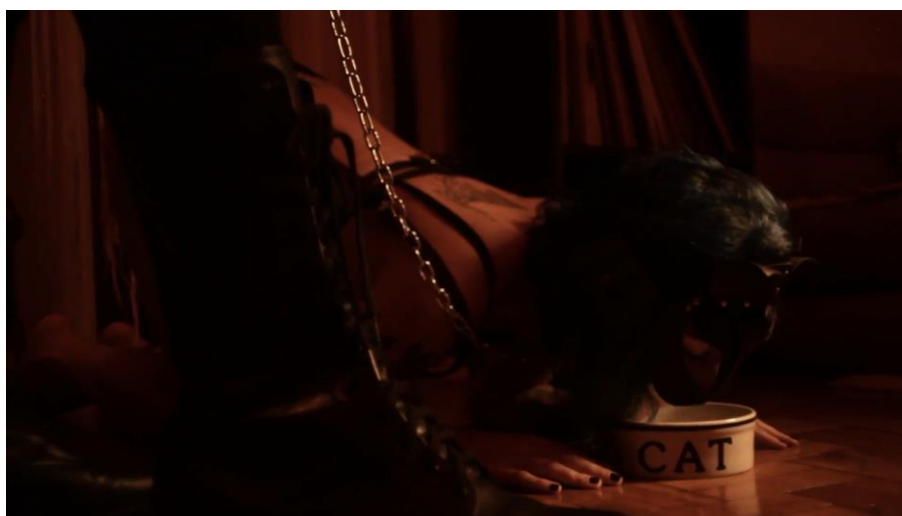
Um outro projeto filmico de Liv que foi voltado ao prazer, foi o “*Catperson*”, de 2021 (Figura 46), em que ela chamou dois atores pornô para comporem o filme. Em suas palavras, “*Catperson* talvez seja o filme mais careta” (Massei, 2024) que ela produziu, não no sentido de ausência de sexo, é o que mais há sexo. Mas no sentido de que ele não tem um conceito

<sup>176</sup> Entrevista feita a Liv Massei em 23.10.2024.

<sup>177</sup> Trailer gratuito ou compra do filme disponível em: < <https://pinklabel.tv/on-demand/film/lovehurts/> > Acesso em 20 de outubro de 2024.

específico e não é engraçado, trata-se de uma pornografia mais próxima à tradicional e, ao menos, com direção feminista. Nele, é trabalhado o fetiche *petplay*, onde a atriz se fantasia e brinca com a figura felina (Massei, 2021). Na Figura 46, um rosto veste a máscara no formato de um “gato”, enquanto o seu corpo, na posição “de quatro”, se inclina para beber leite em um potinho escrito “CAT” (gato). Na coleira em seu pescoço, se prende uma corrente, guiada pelo corpo posicionado em pé.

**Figura 46** – “*Catperson*” (2021)



Fonte: *PinkLabel.tv*<sup>178</sup>

O último projeto filmico publicado de Liv foi “Desencanto”, de 2024 (Figuras 47 e 48), uma pornografia cômica com animação. O filme se inicia com o registro de um corpo deitado sozinho, em sua cama, até que um “Psst” lhe chama atenção. Ao ver o que é, a atriz abre a gaveta de sua penteadeira e retira um dildo. Logo, o dildo começa a lhe falar e eles começam a dialogar acerca da solidão e da busca pelo amor romântico (Massei, 2024).

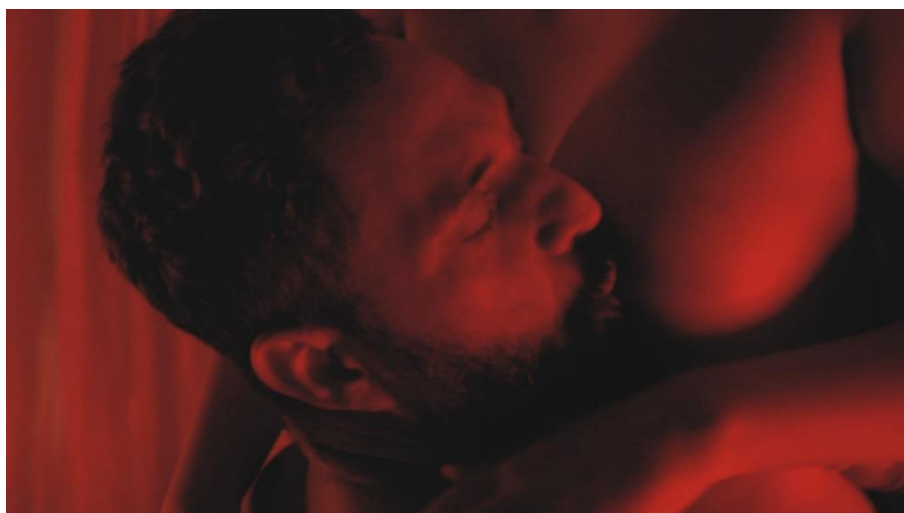
Na Figura 47 é possível ver o dildo falante, composto por boca, olhos e sobrancelhas animadas. Nesse momento, o dildo explica para a atriz que o amor romântico não funciona, porque “estamos em um outro paradigma de relação”, que seria o “amor em desencanto” (Massei, 2024, 01’,17”)

<sup>178</sup> Trailer gratuito ou compra do filme disponível em: < <https://pinklabel.tv/on-demand/film/catperson/> > Acesso em 20 de outubro de 2024.

**Figura 47** – “Desencanto” (2024)

Fonte: *PinkLabel.tv*<sup>179</sup>

Nas palavras do dildo: “eu estou aqui para te dar prazer, você não está preparada para um relacionamento. A lógica do indivíduo narcísico está na contracorrente do amor real com o outro” (Massei, 2024, 02’20”). Após a discussão, a atriz pega o dildo e começa a se masturbar, enquanto olha no celular e passa a imaginar estar com outra pessoa. No filme, ocorrem cenas de sexo da atriz com o ator imaginado, como mostra a Figura 48.

**Figura 48** – “Desencanto” (2024)

Fonte: *PinkLabel.tv*

---

<sup>179</sup> Trailer gratuito ou compra do filme disponível em: < <https://pinklabel.tv/on-demand/film/desencanto/> >  
Acesso em 20 de outubro de 2024.

Os atores e personagens em questão, são Lorie e Mario, que trabalham também, como atores pornô. O disparador para Liv escrever o roteiro do filme foi o contexto pandêmico, em que a solidão e as relações de imaginação se tornaram bastante presentes. A fala do dildo foi inspirada em um vídeo da psicanalista Maria Homem, que falava sobre solidão e dependência (Massei, 2024<sup>180</sup>).

Ao ser perguntada sobre como encontra o *PinkLabel.tv*, Liv respondeu que foi a partir de uma amiga, também de Berlim, que o indicou. Os pontos positivos do *PinkLabel.tv*, apontados por Liv, são que, além de dar certo retorno financeiro, mesmo que seja cerca de 2.000 reais por mês, é um lugar em que as pessoas acessam os filmes (Massei, 2024<sup>181</sup>). Uma parte das aquisições pela plataforma pode ser a compra dos filmes, para ter por acesso vitalício, com o custo médio de 5 a 13 dólares. E uma outra parte pelo aluguel do filme, que pode ser assistido em até 48 horas, com custo médio de 3 a 9 dólares. Uma outra possibilidade apresentada é assinatura anual, com o valor de \$9.99 ao mês.

Em muitas literaturas sobre a pós-pornografia<sup>182</sup>, há a defesa de que a pós-pornografia funciona como uma cooperativa, ou seja, a partir de uma criação e autogestão que pretende questionar o circuito comercial da pornografia tradicional. Então, a forma de consumo e circulação é baseada, muitas vezes, nas experiências por festivais e oficinas de criação em que se socializam as produções e ferramentas de criação (Milano, 2014, p. 13).

Sam Bourcier (2014) relata que a produção pós-pornô é significativamente diferente do pornô *queer* ou feminista lésbico trans anglo-saxão, que constroem, de certo modo, um modelo de pequena empresa. Em suas palavras: “lançam um *queer porn* pelo qual é preciso pagar, o que é normal porque querem ganhar um pouco sobre a produção. É verdade que eles fazem ótimos pornô, super honestos, super cuidadosos, eu não tenho problema com isso, mas seu modelo é, de todo modo, a indústria pornô” (Ferreira, Grossi, 2014, p. 918). Existe o pornô *queer*, feminista e/ou alternativo e existem pós-pornografias, as formas, os nomes e os modos de circulação podem se interseccionar. Nesse sentido, talvez a ideia de que a pós-pornografia é de distribuição livre e gratuita deva ser revista, especialmente com a popularização de tais plataformas pagas, que aproximam, mais do que nunca, a pós-pornografia do trabalho sexual.

---

<sup>180</sup> Entrevista feita a Liv Massei em 23.10.2024.

<sup>181</sup> Entrevista feita a Liv Massei em 23.10.2024.

<sup>182</sup> Pode-se citar Laura Milano e Sam Bourcier.



## CAPÍTULO 5 – LINGUAGENS PORNOGRÁFICAS E PÓS-PORNOGRÁFICAS COMO PROCESSO DE EXPERIMENTAÇÃO

No presente capítulo trago o terceiro agrupamento metodológico: “linguagens pornográficas e pós-pornográficas como processo de experimentação”, talvez seja a categoria mais híbrida, por abarcar uma série de propostas que conversam com processos subjetivos de formação como pessoa, funcionamento de libido e circuito de desejos dos artistas envolvidos. Mas que também possuem seus desencaixes, como o caso de produções que não se dizem pós-pornográficas, mas se utilizam da linguagem pornográfica e foram elencadas aqui, não ao acaso, mas por terem sido encontradas pelo significante “pós-pornografia”, como destrincharei a seguir.

Por ser um agrupamento diverso, nos interessa pensar em, ao menos, dois eixos de coerência atuantes nesse agrupamento, em que os filmes podem se aproximar mais de um ou dos dois. O primeiro eixo de coerência se refere ao processo de experimentação que se propõe ao gozo pelo próprio gozo e o segundo pensa o gozo pela crítica e/ou pelo deboche.

Dessa forma, neste capítulo serão aprofundadas as produções, projetos, experiências e experimentações dos artistas: Juliana Dorneles, com o filme “Amor com a Cidade” (2012); Taís Lobo, com o projeto Antropofagia Icamiaba e o filme “Onira vira Rio” (2011); Thaís de Almeida Prado, com os filmes “Minha Parte” (2022) e “Império” (2023); Éri Sarmet, com o filme “Latifúndio” (2017) e André Medeiros Martins, com os projetos “Flexões” (2011) “Vulgar” (2020) e “Fetiches” (2023) e os filmes “Pornô com História” (2023) e “Entrevista Profunda” (2023).

### JULIANA DORNELES E A POTÊNCIA DA ESPONTANEIDADE CORPORAL

Próximos ao eixo de coerência do gozo pelo gozo, temos o coletivo Pornô *Clown*, com o filme “Amor com a Cidade” (Figuras 49 e 50). O coletivo foi formado em 2011, na cidade de São Paulo, inicialmente como grupo de estudos teóricos sobre pós-pornô e feminismo, integrando artistas e pesquisadores interessados no tema. Agruparam o coletivo: Juliana Dorneles, Violácerá, Fabi Mitsue, Fabi Borges, Antônio Brasiliano, Gabriel Bitar, Vanessa Espíndola, Luciana Costa e George Sander. As experimentações e investigações proporcionadas pelo coletivo possibilitaram a produção de um filme, intitulado “Amor com a Cidade” (2012), em que se investigam processos de interação com o espaço urbano público e seus

engendramentos com a câmera, o tesão, a pornografia e o ser mulher (Picorella, 2012)<sup>183</sup>. O filme estreou no “*Festival PopPorn*” (descrito acima com curadoria da *Xplastic*), em 2012, e foi um importante disparador para as discussões e práticas pós-pornográficas da época.

A atriz do filme é Juliana Dorneles, artista da cena e da palhaçaria. Para ela, realizar o filme foi expandir as fronteiras de sua própria prática artística e do viver a cidade em suas consequências mais eróticas. A visão erótica da cidade vai além de uma perspectiva utilitarista do urbano e alcança a possibilidade de uma cidade ser namorada e celebrada como pessoa. Ao final, Dorneles afirma: “a gente fez o filme porque era gostoso” (Picorella, 2012). Dorneles estabelece uma série de interações com os elementos urbanas, na Figura 49, a artista apalpa a bunda de uma estátua.

**Figura 49** – “Amor com a Cidade” (2012)



Fonte: Acesso restrito pelo *Vimeo* – *Clown* (2012)

“Amor com a Cidade” trabalha com a solidão, a avareza e a poluição das cidades, com viadutos com nomes de ditadores e a ausência da solidariedade, ao mesmo tempo em que se abre para essa mesma arquitetura, por vezes hostil e por vezes concomitantemente convidativa, com seus monumentos, bares e igrejas. A atriz trabalha não só a experimentação e o gozo com o que podemos chamar de estrutura inumana, como convida habitantes da cidade a experimentarem com ela, como mostra a Figura 50.

---

<sup>183</sup> Disponível em: < <https://amorcomacidade.wordpress.com/> > Acesso em 14 de fevereiro de 2024.

**Figura 50** – "Amor com a Cidade" (2012)



Fonte: Acesso restrito pelo *Vimeo* – *Clown* (2012)

Ao perguntar sobre o processo teórico e artístico do grupo de estudos pós-pornô e da própria Juliana, a artista comenta que poucos do grupo eram atores. A sua formação acadêmica é na área da Psicologia, mas ela sempre fez uma formação à parte na área do Teatro, além da própria pesquisa (mestrado e doutorado) terem sido a partir do *clown* (figura do palhaço). A pós-pornografia que chegou à Juliana e ao grupo veio por meio de Fabiana Borges, que havia ido fazer o doutorado sanduíche na Espanha e conhecido Diana Torres e Maria Llopis. Fabiana viveu intensamente o feminismo proposto por essas figuras, por volta de 2009 e 2010. E quando voltou, trouxe todas as ideias lá fermentadas para o Núcleo de Subjetividades da PUC – SP, onde Juliana também estudava, com Suely Rolnik (Dorneles, 2024<sup>184</sup>).

Boa parte das problematizações trazidas giravam em torno de propor um *feminismo menos defensivo e mais ativo*<sup>185</sup>. De forma a não negativizar a pornografia, Juliana comenta que nunca ficou na defensiva em relação a esse tipo de representação, na verdade, sempre gostou. O desejo envolvido na sua participação no grupo e no filme vinha em torno de propor uma criação diferente. E “Amor com a Cidade” foi o projeto mais fácil, porque somente era necessário o corpo na cidade. De acordo com a artista, a cidade é, por si só, uma paisagem maravilhosa, e esse cenário já estava disponível. A gravação em São Paulo durou uma noite

<sup>184</sup> Entrevista feita a Juliana Dorneles em 23.09.2024.

<sup>185</sup> Destaca-se que todas as palavras, conceitos e frases em itálico (além das expressões em língua estrangeira), referem-se a categorias êmicas mobilizadas pelo campo pesquisado.

toda, totalizando cerca de seis horas de vídeo. E em Porto Alegre somaram-se cinco horas de vídeo (Dorneles, 2024<sup>186</sup>).

O filme, de acordo com Juliana, foi um *processo espontâneo*. E a experiência artística na cidade foi muito potente. Há ainda um certo distanciamento entre o que foi a experimentação da performance urbana e o resultado final do filme, porque a ação performática na cidade era, por si só, um evento. Foi após a gravação que houve a realização de recortes, edições e sonorizações. Juliana Dorneles comenta que a sua própria fala no filme é uma construção posterior, após a ação performática, a partir das imagens dessa mesma performance. A fala foi uma sugestão do editor de som Felipe Ribeiro, quem comentou que Juliana precisava conversar com a cidade no filme (Dorneles, 2024<sup>187</sup>).

A diretora e atriz comenta que a ação na cidade foi muito espontânea, porque ela não pensou no que iria fazer quando chegasse lá. A motivação era simplesmente experimentar com a cidade. Parece simples, mas foi um processo inovador, no sentido de que o filme adquiriu uma repercussão grande no meio pós-pornográfico e pornográfico alternativo, pensando que ele estrou, em 2012, no *Festival PopPorn* (com curadoria da *Xplastic Altporn*). Nas palavras de Juliana Dorneles:

É muito estranho, eu não sei o que aconteceu com esse filme, até hoje eu fico tentando entender, eu não entendo muito bem. Mas, realmente, ele ficou bem famoso, porque eu acho que ninguém nunca tinha feito nada parecido, assim. E é uma ideia tão simples, tão banal, mas ninguém nunca fez. Tanto que o Laerte, quando assistiu o filme, ele disse ‘nossa, que fácil, mas que difícil’ (Dorneles, 2024<sup>188</sup>).

A palavra-chave para o processo de Juliana é espontaneidade, experimentar de forma espontânea é simples, mas também não é. E para ela, é isso que falta muito na pornografia, ela representa e possibilita prazer, mas carece de espontaneidade. Nesse sentido, muito do que guiou o seu processo teórico e prático foi como se ‘pornificam’ as coisas de forma espontânea, juntando prazer e diversão.

Para Juliana, o que acontece é que a formatação do nosso pensar está ligada a justificar o porquê a continuamos a viver da mesma forma restrita. Trata-se de uma forma de viver limitada, em que usamos todo nosso aparato cognitivo para racionalizar o motivo de sermos assim, tão

---

<sup>186</sup> Entrevista feita a Juliana Dorneles em 23.09.2024.

<sup>187</sup> Entrevista feita a Juliana Dorneles em 23.09.2024.

<sup>188</sup> Fala de Juliana Dorneles, entrevista feita em 23.09.2024.

minimizados. Na experimentação cênica, Juliana conta que encontra essa expansão do viver, porque consegue chegar na expressão de uma sensação (Dorneles, 2024<sup>189</sup>).

E esse processo de sentir e expressar ocorre concomitantemente, de forma que, por vezes, você sequer entende racionalmente tudo o que está acontecendo. O processo de entendimento e de verbalização é posterior, no momento se sente muitas coisas e, por vezes, a expressão da sensação é encontrada somente quando você mesma traça o caminho de tentar expressar. A capacidade de expressar passa pela capacidade de invenção que, no caso de “Amor com a Cidade”, caminha pela escuta do corpo para a invenção de uma outra sexualidade, que é singular – só você é capaz de cria-la ou encontrá-la.

Juliana ainda comenta que o pós-pornô, para ela, sempre esteve no lugar da diferença. No sentido da proposição de experiência a partir da experimentação corporal, já que, para ela, tudo passa pelo corpo, mesmo nessa relação com o vídeo. E cada sujeito tem o seu processo, inclusive de se projetar e se ver no vídeo. Porque se trata do registro de um corpo criando algo que ainda não existe. Chega a ser, inclusive, uma criação de si para si (Dorneles, 2024<sup>190</sup>).

Quando perguntada sobre o público que queria atingir e a linguagem escolhida para essa expressão, Juliana responde que não tinha uma ideia exata do público que queria atingir, mas que queria fazer uma pornografia que “tivesse tesão de ver” (Dorneles, 2024<sup>191</sup>). Ela ainda explica que a sua pós-pornografia estaria mais próxima de Maria Llopis do que de Diana Torres, do pornoterrorismo. Isso porque, no pornoterrorismo há uma noção de que a experimentação e sua exposição devem ser críticas. Em suas palavras: “é uso do corpo e da sexualidade como armas, é uma linguagem de guerra” (Dorneles, 2024<sup>192</sup>).

Logo depois, Juliana ainda fala que, na verdade, gostaria de agradar as feministas e as mulheres, no geral. Curiosamente, as mulheres e as feministas compuseram boa parte da não receptividade e da crítica em relação ao seu trabalho. As críticas giraram muito em torno de se tratar de uma produção “inconsequente” e “desmedida”, em dois sentidos: o “ser mulher” e o “ser branca” de Juliana. Nesse sentido, a mulheridade de Juliana sendo filmada, em um contexto de experimentação pornográfica, seria como entregar a representação da própria imagem a outra pessoa. Ou seja, para a crítica, faltou agenciamento de si por parte de Juliana. Em relação ao

---

<sup>189</sup> Entrevista feita a Juliana Dorneles em 23.09.2024.

<sup>190</sup> Entrevista feita a Juliana Dorneles em 23.09.2024.

<sup>191</sup> Fala de Juliana Dorneles, entrevista feita em 23.09.2024.

<sup>192</sup> Fala de Juliana Dorneles, entrevista feita em 23.09.2024.

“ser branca”, a crítica foi direcionada aos privilégios atribuídos a esse lugar, inclusive, o de exposição (Dorneles, 2024<sup>193</sup>).

Curiosamente, o espaço habitado pelas críticas se organizou em dois eixos de identidades: gênero e raça. Eixos urgentes a serem problematizados, mas que, infelizmente, foram mobilizados por uma via de imobilização. No sentido de que quando se pensa nos privilégios e na falta de agenciamento, não se propõe uma saída ou se convida a um movimento de superação coletivo. Trata-se de um julgamento moral que ativa a culpa no sujeito proponente e, portanto, aciona a paralisação. Asad Haider (2019), a partir de um raciocínio parecido em relação à raça, explica que a culpa em torno das identidades, no caso de sua teoria, da “culpa branca”, reproduz a ficção fundante da raça. Na dinâmica em que reitera um fundamento biológico, expresso nos fenótipos físicos de cada indivíduo, ou seja, tal reiteração ainda ocorre no nível das identidades individuais (Haider, 2019, p. 75).

Haider (2019) relembra que a teoria do “privilégio branco” foi desenvolvida por membros de uma cisão antirrevisionista do Partido Comunista dos Estados Unidos (Comitê Provisório pela Reconstituição de um Partido Marxista-Leninista). O principal argumento de tal teoria era de que os resquícios da escravidão se constituíam na imposição da supremacia branca como instrumento de divisão de classe e controle social. Por isso, dever-se-ia sustentar uma luta conjunta entre trabalhadores brancos e negros contra a supremacia branca, por que ela separava e desorganizava toda a classe política dos trabalhadores (Haider, 2019, p. 77).

Porém, na medida em que essa linguagem foi sendo incorporada pela *New Left* (nova esquerda estadunidense que surgiu nos anos 1950, por meio da rejeição da esquerda tradicional), sofreu alterações ideológicas. No decorrer das transformações, a busca por uma unidade proletária foi se perdendo para uma política centrada na culpa branca (Haider, 2019, p. 78). O sociólogo e ativista W. E. B Du Bois, relata esse processo quando explica que a teoria da raça foi cuidadosamente planejada para impedir a união entre trabalhadores brancos e negros, a tal ponto que estes não pudessem se organizar por interesses em comum e se mantivessem distantes (Du Bois, 2013, p. 598).

E aqui, não se trata de defender qualquer hierarquia entre opressões. Mas, evidenciar que a prática política com vistas à transformação é mais efetiva quando se traça solidariedades. Du Bois estava concentrado em uma realidade vivida pela classe trabalhadora, ocupada por pessoas brancas, de cor, de diferentes gêneros e sexualidades. No geral: uma multidão de pessoas

---

<sup>193</sup> Entrevista feita a Juliana Dorneles em 23.09.2024.

irredutíveis a qualquer descrição única, que quando traça redes de solidariedades para além das identidades, é muito mais potente.

Um processo parecido em relação aos riscos de uma política pautada, de modo exclusivo e separatista, nas identidades, ocorreu quando feministas estadunidenses brancas argumentaram pela separação de feministas estadunidenses negras dos homens negros na luta política. Porque em termos de identidade, homens negros seriam agentes da supremacia sexual masculina e não entenderiam a opressão vivenciada pelas mulheres. bell hooks explica que o que aconteceu, foi o afastamento de muitas mulheres não-brancas e da classe trabalhadora do movimento feminista. Porque essas mulheres se identificavam muito menos com as feministas brancas e muito mais com homens de sua classe e de sua cor, mesmo que não compartilhassem o mesmo gênero (hooks, 2019, p. 55-56).

Novamente, as redes de solidariedade traçadas a partir das vivências e das identificações, se tornam mais amplas e efetivas. Mesmo que imbricadas nas identidades, essas redes não são redutíveis à fixação das identidades, o que possibilita aberturas e deslocamentos para significar-se fora de um aparato político de representação e exclusão que necessita, incansavelmente, do enquadramento das diferenças e dos sujeitos em identidades politicamente viáveis (Butler, 2010, p. 19; Rodrigues, 2009, p. 30).

Juliana Dorneles relembra de diversos outros moralismos que ocupam a luta política pós-pornográfica, entre eles, uma certa noção de que o pós-pornô deveria ser crítico à sociedade ou, ao menos, passar alguma mensagem. Tal noção, novamente, mais imobilizadora do que criadora, ainda está presa em uma armadilha identitária do gênero, especificamente no imaginário de que a mulher ser filmada ou representada pornograficamente, já é um problema social. Mais uma formulação que não possibilita outros caminhos ou expansões, em suas palavras “uma vez que a genitália é vista, ela é muito moralizada nesse lugar” (Dorneles, 2024<sup>194</sup>).

## TAÍS LOBO, *PORNO PORSI* E ANTROPOFAGIA ICAMIBA

Abarcando um grande matiz dos eixos de coerência do gozo pelo gozo, do gozo pela crítica e ao gozo pelo deboche, encontramos o projeto “Antropofagia Icamiba”, idealizado por Taís Lobo e com colaboração e gestão de diversos outros artistas que citaremos a seguir. Taís

---

<sup>194</sup> Fala de Juliana Dorneles, entrevista feita em 23.09.2024.

Lobo também foi coorganizadora do festival latino-americano “*PorNo PorSi*”, que ocorreu em 2011, nas cidades de Bogotá e Buenos Aires, e se tornou uma grande *coletividade anárquica de dissidentes de gênero e sexualidade* que se encontraram e agenciaram-se conjuntamente (Lobo, 2022, p. 14).

A trajetória de Taís Lobo na pós-pornografia se inicia com a sua própria relação com a pornografia industrial, que, de acordo com ela, impedia que entendesse e expressasse várias sutilezas dos próprios desejos. Esse impedimento ficou muito evidente quando, em meados de 2007/2008, Taís gravou uma *sex tape* com um amigo. Na dinâmica dos registros de cada um, ela foi percebendo que as imagens que ela fazia eram muito diferentes das que ele fazia. Essa evidência informava o lugar de qual partiam cada um dos registros e expressava como cada um se sentia. É desse contexto que partem as investigações de Taís acerca da própria sexualidade (Lobo, 2024<sup>195</sup>).

Certo dia, Taís Lobo e uma amiga, Fabíola Melca, decidiram fazer um filme juntas. Melca com o desejo de fazer um documentário de mulheres escritoras e Lobo, com o desejo de pensar mulheres escrevendo conteúdo pornográfico. Os desejos se encontraram e é a partir dessa ideia que elas decidiram que iriam fazer um documentário que se chamaria “*PorNo PorSi*”, o mesmo nome que levou o festival latino-americano, dito acima. Que significa: “Pornografia sim, por que não?” (Lobo, 2024<sup>196</sup>).

No processo de pesquisa e militância para produzir o documentário, Lobo e Melca conheceram diversos sujeitos para ajudarem no campo, no Fórum Social Mundial de Belém, em 2009. Entre tais sujeitos encontrava-se a colombiana Nadia Granados, que ainda estava arquitetando a ideia de sua personagem pornográfica: “*La Fulminante*”, que se tornou um projeto sólido de “entretenimento radical online e offline”. *La Fulminante*<sup>197</sup> possui um site onde publica suas videoperformances, com uma estética pornográfica, amadora e parodiada, que não se preocupa com uma agradabilidade ao espectador. Muito pelo contrário, a precariedade da imagem e do som reforça o incômodo de Granados ao tratar de temas difíceis, tais como a violência de Estado, a violência de gênero, a alta medicalização e patologização dos corpos, a luta pela legalização do aborto e pela reforma agrária, entre outros (Baltar; Sarmet, 2015, p. 118).

---

<sup>195</sup> Entrevista feita a Taís Lobo em 17.10.2024.

<sup>196</sup> Fala de Taís Lobo, entrevista feita em 17.10.2024.

<sup>197</sup> Seu site pode ser visto em: <https://lafulminante.com/>

Posteriormente, Lobo e Melca conheceram Maria Llopis e Diana Pornoterrorista e começaram a se deparar com o termo “pós-pornô”. Depois do Fórum, combinaram de se encontrar em Buenos Aires para seguir com a ideia do documentário. Melca já estava lá, fazendo um curso de Arte e Lobo, estudante de Cinema pela UFF (Universidade Federal Fluminense) na época, conseguiu um intercâmbio para a UBA (Universidade de Buenos Aires).

Chegando lá, ambas ficaram morando em um *hostel*, o que possibilitou o encontro com outras mulheres, que trouxeram mais ideias para o documentário. Logo elas começaram a falar sobre uma festa que chamasse *PorNo PorSi*. Um ano após, Fabíola Melca realizou a primeira edição do Festival *PorNo PorSi*, em Colômbia, no início de 2010. E em meados de 2010, Fabíola e Taís realizaram a segunda edição em Buenos Aires. Taís conta que foi uma jornada muito intensa de encontros, formação de redes, de maquiagem artística e *drag*, de experimentação corporal e sexual (Lobo, 2024<sup>198</sup>).

O aglutinado de pessoas que se formou para ajudar a autogestionar o festival se tornou um verdadeiro coletivo, que organizava ações e orgias. Taís enquadra todas essas organizações como uma *dissidência completa*, para além do gênero e do sexo, em suas palavras, essa dissidência é:

[...] muito subversiva mesmo, ela vai questionar a corpo-normatividade, as questões de acessibilidade, ela vai experimentar tudo o que está fora, tudo o que está por fora do corpo-normatividade que em Latinoamérica tem a ver com as questões patriarcais, com as questões raciais, com as questões de normatividade do corpo, o que é um corpo normal, o que é um corpo deficiente. Vai lidar com essas questões (Lobo, 2024<sup>199</sup>).

*PorNo PorSi* se inicia como um documentário, mas se torna algo maior. De certa forma, o festival catalisou teorias e práticas que as pessoas já estavam pensando e produzindo, mas não de forma articulada e coletiva. Nesse sentido, o projeto *PorNo PorSi* foi um dispositivo que aglutinou esses processos. Para além da dissidência corporal, de gênero e sexualidade, toda essa movimentação também foi muito influenciada por filosofias e práticas anarquistas.

O viés anarquista pode ser sentido a partir das ações que o coletivo implementou, tais como uma ação em uma igreja, em que várias mulheres foram à missa e, na hora de dar a “Paz de Cristo”, começaram a se beijar. Para além das ações, foram feitas sessões de cinema pornô só de mulheres e exclusivas de BDSM. Ainda para o festival, Taís comenta que conseguiram levar vários artistas brasileiros, tais como Rubiane Maia e Ícaro Lira para Buenos Aires.

---

<sup>198</sup> Entrevista feita a Taís Lobo em 17.10.2024.

<sup>199</sup> Fala de Taís Lobo, entrevista feita em 17.10.2024.

Também de Colômbia para Buenos Aires, como o caso de Nadia Granados. O festival foi produzido sem nenhum recurso, muitos desses artistas conseguiram chegar em Buenos Aires por edital, residência artística, recomendação ou colaboração. Por isso, Taís ressalta a importância do *anarquismo* e da *autogestão* na movimentação do festival (Lobo, 2024<sup>200</sup>).

Lobo apresenta que toda a organização do *PorNo PorSi* foi socialmente muito cansativa, como característica de processos coletivizados. São potentes, mas com alto gasto energético. Com a exaustão vivenciada, Lobo queria pensar na própria singularidade. Para isso, ela chamou algumas amigas que haviam participado do *PorNo PorSi*, para refletirem, em sua própria singularização, e produzirem o seu próprio filme (Lobo, 2024<sup>201</sup>).

É assim que “Antropofagia Icamiaba” se forma, primeiramente. Como uma *comunidade* que exercia radicalmente sua sexualidade, a partir do entendimento desta aplicada à generificação e à racialização impostas pelo colonialismo como sistema-mundo universalizado. Até que a *comunidade* edifica o próprio *laboratório de autoficções* em estado de criação livre de *autopornografias* localizadas no Sul do mundo. O horizonte indicava que era preciso inventar uma sexualidade e criar uma cosmologia de erotismo a partir dos corpos ali atuantes. Nesse caminho, o vídeo foi escolhido como dispositivo e a câmera como dildo – elemento do próprio corpo para construir uma matéria que não seria acessada pelo *logos* (Lobo, 2022, p. 15).

Muito relacionada com a proposta de Preciado, Lobo se relaciona com a *Potentia gaudenti*, ou “força orgásmica”. Conceito inspirado na potência de agir (*Potentia agendi*), de Espinosa, que exprime a necessidade de produzir efeitos inerentes à natureza das coisas. A potência de uma coisa se identifica com seu ‘*conatus*’, ou seja, seu esforço para perseverar no ser e à sua essência atual ou dada (Chantal, 2011, p. 131). A *Potentia gaudenti* de Preciado se refere à potência de excitação de um corpo, de capacidade indeterminada, sem gênero ou sexualidades específicas, a *Potentia gaudenti* é inerente a cada molécula material (Preciado, 2018, p. 45).

Já que a medicina e a biologia foram capazes de controlar milimetricamente cada partícula dos nossos corpos, a *Potentia gaudenti* traz o potencial de subversão desse mesmo corpo, outrora controlado, agora experimentador das próprias potencialidades. Nesse sentido, a arte que propõe o encontro dos corpos apresenta grande potencial de descobrir novas vias de afetação (afetar e perceber-se afetado). Para Deleuze, todo modo de pensamento, enquanto não-

---

<sup>200</sup> Entrevista feita a Taís Lobo em 17.10.2024.

<sup>201</sup> Entrevista feita a Taís Lobo em 17.10.2024.

representativo, é chamado de afeto. Afeto é uma “volição, uma vontade, implica, a rigor, que eu queira alguma coisa” (Deleuze, 1978, p. 2).

A potência do encontro desses corpos e das possibilidades de afetação se localizam na presença, aqui entendida como uma tentativa de trazer, corporalmente, processos que integram exercícios mentais, com os corporais e de percepção, em níveis coletivos e subjetivos. Taís retomou a percepção exclusiva do próprio corpo a partir de um *projeto de singularização*, após intensas interações e afetações com diversos outros.

Tal *projeto de singularização* começou ainda em 2011, em Buenos Aires. Mas foi finalizado por Taís, somente no Brasil, ainda no final desse mesmo ano, quando a artista foi selecionada para uma residência artística na “Nuvem”, um espaço perto de Visconde de Mauá – RJ. Taís comenta que levou esse dispositivo (“Antropofagia Icamiaba”) para fazer a própria *autopornografia* e oferecer às residentes que estivessem lá, a possibilidade de fazerem as suas (Lobo, 2024<sup>202</sup>).

A inspiração do nome “*antropofagia*” vem da ideia de devoração como potência, mas também como possibilidade de criação de novas subjetividades. Taís Lobo (2014) cita a famosa circunstância em que o navio do Bispo Sardinha naufragou na praia onde vivia a tribo de Kaetés, que praticava antropofagia. O evento do bispo ter virado banquete repercutiu na Europa a partir do imaginário do “selvagem” e a necessidade da missão civilizatória. Mas esse fato, aqui no Brasil, influenciou muitas práticas estético-políticas, formas de vida e estéticas da existência.

Podemos citar o “Manifesto Antropofágico” de Oswald de Andrade, como o ritual que une e fortalece povos oprimidos contra as estruturas e representações da dominação em uma temporalidade que não é cronológica, afinal: “talvez devamos voltar a viver em tribos!” (Lobo, 2014, p. 57). Na concepção de Taís Lobo, essa dinâmica se alinha completamente à ideia de uma autopornografia, como a implementada no projeto *Antropofagia Icamiaba*, porque parte de uma sexualidade inventada. O que Lobo e as artistas colaboradoras do projeto propõem é a descoberta de uma subjetividade genuinamente “nossa”, e que talvez devesse ser nomeada não como uma pós-sexualidade, mas uma *pré-sexualidade*, ou seja, anterior à criação da norma e a tudo que nos foi ensinado.

Para Lobo, no momento em que a antropofagia “rememora” o estágio anterior, ela seria capaz de provocar uma desterritorialização/fragmentação/suspensão das subjetividades, para

---

<sup>202</sup> Entrevista feita a Taís Lobo em 17.10.2024.

que depois elas se reconfigurem. Assim, fragmentar o que se entende por indivíduo, ajudaria a desconfigurar o círculo vicioso estrutural das instituições e dos discursos que condicionam o funcionamento dos nossos corpos. Para a autora, a “antropofagia” é um processo/movimento: “de individualidade que busca um agenciamento com elementos externos a si, a partir do qual conseguiria *vazar seus próprios contornos*, desfragmentando-se e podendo executar, então, a própria remontagem, singularizando-se, por fim” (Lobo, 2014, p. 60, grifos da autora).

A inspiração de “Icamiaba”, vem das Icamiabas: indígenas guerreiras e arqueiras que viviam em uma comunidade matriarcal na região do rio Tapajós, em Alter do Chão, no Pará. O mito conta que, para melhor manusear o arco e a flecha, as Icamiabas extirpavam um dos seios. A tribo mantinha um contrato afetivo com os Guaracis – tribo de homens vizinhas – e se encontravam para manter relações sexuais a fim de dar continuidade às duas tribos. Assim, as meninas que nascessem ficariam com as Icamiabas e os meninos eram devolvidos aos Guaracis. A reapropriação da lenda, por Lobo, se deu pensando no desejo de criar uma antropofagia compartilhada, aberta a quem estivesse disposto a participar do processo (Lobo, 2014, p. 61).

É interessante que Taís Lobo traga fabulações outras que tentem fugir da noção de corpo do projeto capitalístico moderno ocidental, mesmo que por meio de lendas e de conceituações de “antropofagia” que são criadas no campo da arte, para além da materialidade de cosmologias indígenas. Mas é interessante perceber que, em outras dinâmicas culturais, como a de grupos indígenas amazônicos e do Alto Xingu, como os Yawalapiti, é possível encontrar pensamentos e práticas “corporificados”, primeiramente por possibilitarem uma articulação visceral entre corpo e mente e/ou corpo e alma e ainda basear seu sistema social a partir do corpo, em especial: a fabricação dos corpos. A fabricação de um corpo, para os Yawalapiti, ocorre por meio de um conjunto sistemático de intervenções que visam comunicar e explorar a relação entre corpo e mundo, trata-se de fluidos corporais, fumos, substâncias eméticas, pinturas e alimentação. Nesse movimento de diálogo do social com o corpo, as próprias mudanças corporais são causa e instrumento de transformação na identidade social (Viveiros de Castro, 1987, p. 40).

A pessoa xinguana não é redutível a qualquer dualismo, como entre corpo e mente e/ou corpo e alma e também entre natureza e cultura, porque o corpo xinguano é criado pela cultura, esse corpo é imaginado – em vários sentidos – pela sociedade, em um movimento em que transformações do corpo e da posição social são uma só transformação. Tal modificação passa por uma noção importantíssima na cosmologia dos Yawalapiti, que é a metamorfose. A fabricação de corpos produz seres humanos e a metamorfose reintroduz o excesso e a imprevisibilidade na ordem humana, podendo transformar humanos em animais ou espíritos,

do nível performático, por meio da mudança nos gestos, ao nível da forma corporal (Viveiros de Castro, 1987, p. 41).

Esses dois processos, tanto a fabricação quanto a metamorfose são essenciais para entender tanto o sistema social de significação da comunidade, como o ciclo vital da pessoa. O processo de fabricação do corpo é conjunto ao indivíduo e à sociedade: quando se faz um filho, para os Yawalapiti, se age sobre o corpo da criança continuamente, desde a barriga da mãe, durante a reclusão pubertária até a morte. Esses três momentos se referem, na ordem enunciada em: acesso à vida, maturidade sexual e capacidade de reprodução e fim da vida. E em cada um deles se completa uma mudança substantiva do corpo, que é mudado conforme as exigências da cultura e que adquire a condição humana a partir de uma fabricação cultural contínua (Viveiros de Castro, 1987, p. 42-43).

A fabricação de corpos também ocorre com grupos indígenas amazônicos, e ocorre na dinâmica em que o humano é entendido como uma fabricação. O corpo humano é fruto de uma ação coletiva e intencional, a carne e a forma do corpo são formadas a partir de uma memória encarnada das interações afetivas entre o sujeito e seu entorno. Portanto, não é óbvio que dado indivíduo venha ao mundo como humano, ele se torna humano por meio de duas noções e práticas essenciais: o olhar e a alimentação, ambos inclusos no cuidado com a fabricação dos corpos. O olhar é importante porque cada corpo, dentro dessas cosmologias indígenas amazônicas, deve ser considerado dentro da relação entre um observador e um sujeito, ou seja, a identidade do corpo percebido depende da natureza do corpo da “pessoa” que está na origem do olhar, sendo relacional e dependente do contexto<sup>203</sup>. E a alimentação é o principal critério de classificação dos seres animados, porque mede o grau de identidade e diferença, ou seja, um regime alimentar marca tanto um momento de afiliação como de diferenciação entre dois grupos, duas espécies ou dois representantes de uma espécie (Viveiros de Castro; Taylor, 2019, p. 795).

Como, nessa cosmologia, a consciência é indivisível do corpo e, portanto, é colocada como a imagem do corpo, além da alimentação, uma série de regimes corporais podem ser empreendidos. A partir da mudança de amarras imediatas do corpo, a consciência pode-se alterar por meio da respiração, da percepção do ambiente sonoro e tátil, da ingestão de

---

<sup>203</sup> Essa perspectiva atuante na relativização das identidades é chamada de *perspectivismo ameríndio* (Castro, 2019, p. 770). No perspectivismo, há três identidades macro possíveis: predador, presa e congênere, que irão se completar a depender do quanto sou semelhante a outro (congênere) ou sou possível de comer ou ser comido (predador e presa). Nessa cosmologia, não há ponto de vista transcendente de qualquer natureza humana fixa, a identidade é mutável e se altera a depender de quem olha (Castro, 2019, p. 781).

substâncias que alteram a consciência e do uso da dor, em alguns casos (Viveiros de Castro; Taylor, 2019, p. 816).

Marcel Mauss (2003) nos lembra que, assim como toda técnica tem sua forma, todo corpo e sua significação consciente e prática também o tem, apesar do autor focar nos hábitos próprios de cada sociedade, ele já observava que as técnicas corporais de cada cultura diziam muito sobre seu sistema social, práticas e formas de significação. Como ele lembra: “o fato de andarmos calçados, transforma a posição de nossos pés, e sentimos isso bem ao andarmos descalços” (Mauss, 2003, p. 406).

A ausência, a falta e por vezes, a invisibilização de saberes corporificados nas ditas sociedades capitalistas industriais, diz muito sobre como essa sociedade aprende ou desaprende a andar. Na anedota escrita por Gonzalo Fernández de Oviedo em “História das Índias”, é contado que após a “descoberta” da América, enquanto espanhóis se debruçavam sobre a investigação se os indígenas teriam ou não alma, os próprios indígenas se dedicavam a afogar os brancos a fim de averiguar se seus cadáveres eram ou não sujeitos à putrefação. Essa história nos leva a novas constatações: para os ameríndios, a diversidade dos seres se situa no nível do corpo, enquanto para os europeus, no nível da alma, em que a posse da alma nos leva a um lugar credibilizado, distanciado do corpo e digno de ser humano. A alma existe na concepção dos ameríndios, tanto humanos, quanto animais e espíritos as tem. O que se coloca nessa diferença, para além do corpo, é que na metafísica dos indígenas amazônicos, identidade entre humanos e não humanos não remete a qualquer natureza fixa e imutável, mas sim ao compartilhamento da cultura (Castro; Taylor, 2019, p. 818).

A existência da alma nos mais diversos seres é tão complexa que, no caso dos indígenas amazônicos, de um lado: comer *com* alguém e comer *como* alguém, podem marcar ou produzir relações de parentesco, assim como gerar fortes reações de identificação ou distanciamento e sentimento de vingança; e ainda de outro lado: comer alguém, pode produzir um processo de transformação que conduz a uma identificação entre o predador e a presa. Este último lado nos interessa destrinchar para investigar como esse processo entende as relações entre corpo e alma. Se o estatuto de pessoa não é restrito ao humano, como, para os indígenas amazônicos, ficaria a caça de animais que são pessoas? Basicamente, é preciso preparar a caça como comida, em outras palavras, reduzir um *animal-sujeito* a um *objeto-inerte* (Fausto, 2002, p. 16).

O que ocorre nesse processo é uma evidenciação hierárquica entre os animais e os animais que são pessoas. Os Kaxinawá, por exemplo, distinguem os animais a partir do *yuxin* (alma).

Animais sem yuxin são inofensivos, não possuem ação transformativa e, portanto, não podem agir como pessoas; animais com yuxin são perigosos, podem retaliar caso sejam atacados e ainda causarem doenças nos humanos; e os puros yuxin são tão perigosos que são incomíveis. A alma detém um papel muito importante aqui e, mesmo sendo um fator direcionador de práticas, o cuidado com o corpo e a alma são determinantes para a transformação da caça comestível – que pode agir como sujeito – em comida. Antes do consumo, é preciso, então, reduzir a capacidade de agência e transformação do animal. Entre os Piaroa, por exemplo, o xamã precisa transubstanciar a carne em planta para torná-la comestível (Fausto, 2002, p. 17)

Mas é preciso mais que xamanizar o animal morto, é preciso do cozimento para neutralizar sua condição subjetiva. Assim, a forma de comer pode levar a duas vias: comer cozido é alimentar-se, simplesmente; e comer cru é apropriar-se das capacidades anímicas da vítima. É nesse ponto que chegamos à noção de canibalismo como toda devoração, de forma literal ou simbólica, do outro em sua condição crua como pessoa. E não é canibalismo aquele processo de consumo em que se passa pela dessubjetivação da presa, após ser reduzida a objeto (Fausto, 2002, p. 19). Curiosamente, se animais podem ser pessoas e humanos podem ser animais, a presa dessubjetivada pode ser tanto pessoa (humana) quanto animal, sem que isso se classifique como canibalismo. Nesse sentido, a própria antropofagia não é uma prática de canibalismo quando o consumo da carne é objetivado como comida<sup>204</sup>.

Lévi-Strauss nos apresenta alguns tipos de canibalismo, podendo ser: alimentar (atuante em período de penúria ou simples gosto pela carne humana); político (castigo ou vingança para inimigos); mágico (assimilação das virtudes do morto, ou, contrariamente, afastar suas almas); ritual (decorrente de cultos ou festas com objetivos determinados); e terapêutico (relacionado às prescrições médicas de cada cultura (Lévi-Strauss, 2006, p. 18). Aqui manteremos a concepção das cosmologias ameríndias de que o canibalismo é a devoração da pessoa em sua subjetivação, mas aproveitaremos para citar práticas que, nas sociedades capitalistas industriais, rememoram práticas canibais. O canibalismo terapêutico, por exemplo, pode ser interseccionado com o as práticas da medicina científica de injeções hormonais e transplante de órgãos, há aqui uma forte correlação entre o ‘devorar-se’ e o ‘apropriar-se’.

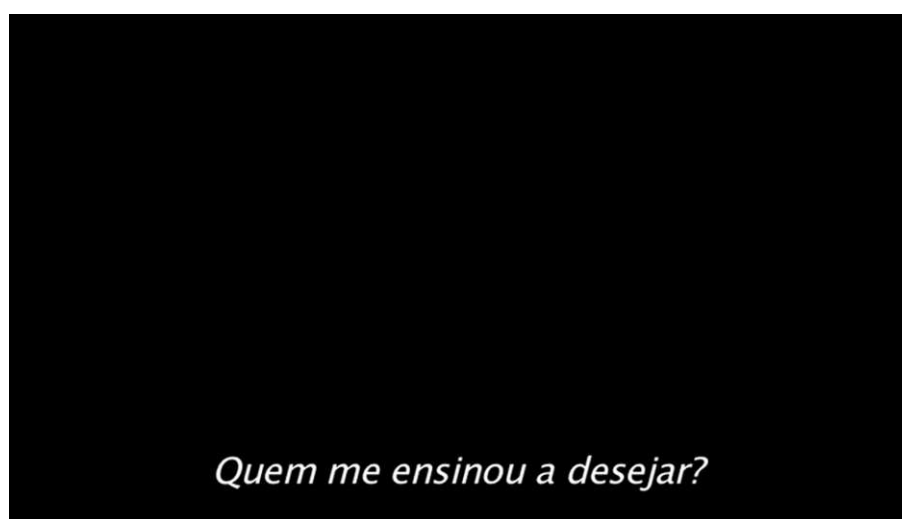
---

<sup>204</sup> Podemos citar o caso da antropofagia guerreira tupinambá, em que a carne humana dos inimigos era consumida pelo desejo da carne – por ser doce e saborosa – e pelo desejo de se vingar do inimigo já objetificado, morto e reduzido a tal condição. O corpo do inimigo, nesse caso, é tratado pelos comedores como objeto, sem capacidade agentiva, por isso não se configura como um ato de canibalismo (Fausto, 2002, p. 28).

Voltando à “Antropofagia Icamiaba”, o laboratório de criação foi inicialmente formado por quatro pessoas e foram criadas quatro autopornografias: “Onira Vira Rio” (2012), “Polifonia” (2012), “O Sexorcismo de Aily Habibi” (2012) e “Speaker” (2012)<sup>205</sup>. Os trabalhos passam pelas subjetividades de cada uma das artistas e desembocaram em filmes completamente singulares. Aqui, comentaremos rapidamente cada um e traremos em maior profundidade “Onira Vira Rio”, a autopornografia de Taís Lobo, com quem a pesquisa delineou contato.

“Polifonia”<sup>206</sup> (Figura 51) é uma produção da artista colombiana Luna Acosta, em que ela decidiu utilizar a tecnologia do “invisível”, trabalhando apenas com sons, entre eles: um texto que questiona e ativa um processo de desnaturalização dos contextos formativos, de si e dos próprios desejos. Ao final, Acosta recita: “Quem me ensinou a desejar? Quem me ensinou a ver? Voltar a enxergar? Questionar-se. Desnaturalizar-se. Desgarrar-se de si. Desamarrar-se. Reconhecer-se” (Acosta, Lobo, 2012).

**Figura 51** – “Polifonia” (2012)



Fonte: Projeto “Antropofagia Icamiaba” (2012)

“O Sexorcismo de Aily Habibi”<sup>207</sup> (Figura 52) é uma produção de Karen, em que Aily é seu heterônimo. Karen é uma artista colombiana que vive em Buenos Aires e constrói seu relato

<sup>205</sup> Todas as produções podem ser vistas na página do projeto “Antropofagia Icamiaba”. Disponível em: < <https://antropofagia-icamiaba.hotglue.me/> > Acesso em 25 de maio de 2024.

<sup>206</sup> Disponível em: < <https://www.dailymotion.com/video/xsn20c> > Acesso em 25 de maio de 2024.

<sup>207</sup> Disponível em: < [https://www.xvideos.com/video.iltftc8472/o\\_sexorcismo\\_de\\_aily\\_habibi](https://www.xvideos.com/video.iltftc8472/o_sexorcismo_de_aily_habibi) > Acesso em 25 de maio de 2024.

a partir da própria vivência no colégio de freiras. Karen mobiliza os arquétipos da “mãe do lar”, da “santa”, da “barbie” e da “puta”, que foram tão usados por sua educação para lhe manipular. Assim, Karen recicla e utiliza esses conceitos como forma de alcançar sua excomunhão (Habibi, Lobo, 2012).

Na Figura 52, Aily Habibi aparece deitada no chão de seu quarto, com as pernas abertas e se penetrando com um dildo em formato peniano. A região de seus seios e vulvas se encontra repleta de prendedores e a gravação de sua voz ao fundo ecoa: “dedicado a todas as igrejas carismáticas e evangélicas” (Habibi, Lobo, 2012, 05’45”).

**Figura 52** – "O Sexorcismo de Aily Habibi" (2012)



Fonte: Projeto “Antropofagia Icamiaba” (2012)

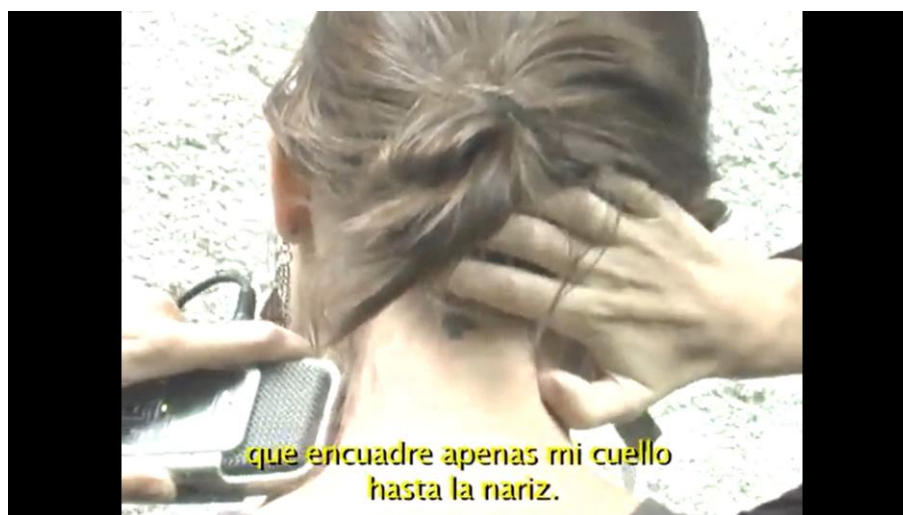
“*Speaker*”<sup>208</sup> (Figura 53) é uma produção de Luísa Nóbrega, artista brasileira que imprimiu em seu trabalho sua vivência como portadora de uma deficiência auditiva. Luísa problematiza a distância entre aquilo que gostaríamos de dizer e o que realmente falamos, entre aquilo que se diz e aquilo que se ouve, entre aquilo que se diz e aquilo que se compreende.

Nessa dinâmica, Luísa inicia narrando uma história que considera ser a mais erótica que já viu: a de uma mulher casada com um homem duvidoso que, caminhando os dois, à beira-mar, encontram uma cabeça de cavalo com enguias que saiam pelos olhos, narinas e ouvidos, quando o casal volta para casa têm uma transa singular. No decorrer do filme, Luísa brinca com um aparelho mecânico: o seu gravador de voz (Lobo, Nóbrega, 2012). A Figura 53 mostra Luísa

<sup>208</sup> Disponível em: < <https://www.dailymotion.com/video/xsn21b> > Acesso em 25 de maio de 2024.

em contato com seu pescoço e sua nuca, a partir da movimentação sensorial do gravador e dos seus dedos.

**Figura 53** – "*Speaker*" (2012)



Fonte: Projeto “Antropofagia Icamiaba” (2012)

Finalmente, “Onira Vira Rio”<sup>209</sup> (Figuras 54, 55 e 56). O resultado de um processo de Taís Lobo de corporizar o próprio conhecimento de si. Para tal caminho, a artista passou por uma fragmentação, desprogramação e desnaturalização intensa de uma sexualidade instituída e codificada em seu próprio corpo, conforme um sistema fármacopornográfico que produz também, subjetividades fármacopornográficas. Taís narra que o processo de filmagem se fundamentou em uma ação psicomágica<sup>210</sup>, que consistiu em: ligar uma câmera, deixá-la sob um tripé, reprojeter a imagem capturada em um pano branco. Em uma superfície na qual, posteriormente, a artista poderia intervir e masturbar-se, de forma a invocar o próprio erotismo (Lobo, 2014, p. 80).

A masturbação de Taís em frente ao pano branco, no qual é projetada a imagem capturada, é registrada pela Figura 54. Nela, o corpo de Taís se encontra em pé na frente da câmera, pode-se ver a região do busto até o quadril, uma de suas mãos está em contato com a vulva e a outra relaxada ao lado do corpo. Ao fundo, se vê o pano branco, a imagem transmitida pelo projetor e a mata.

<sup>209</sup> Disponível em: < <https://youtu.be/R1qxjv2Pa68?si=O9hKUY5yv501GU6> > Acesso em 25 de maio de 2024.

<sup>210</sup> Conceito do cineasta chileno Alejandro Jodorowsky.

**Figura 54** – "Onira vira Rio" (2012)



Fonte: Projeto "Antropofagia Icamiaba" (2012)

Taís explica que "Onira Vira Rio" não tinha roteiro, a artista passou alguns dias pensando no que poderia ser feito e sendo afetada por formulações dos próprios residentes. Então, o único objetivo de Taís, ao filmar, era experimentar um processo masturbatório que não fosse veiculado às imagens pornográficas industriais ou quaisquer lembranças sexuais que tivesse. Ela queria recorrer ao que estava à sua volta, como os elementos da própria natureza. Tal processo é retratado na Figura 55, em é possível visualizar Taís em estado masturbatório, no meio da mata.

**Figura 55** – "Onira vira Rio" (2012)



Fonte: Projeto “Antropofagia Icamiaba” (2012)

Taís ainda conta que foi um processo muito difícil, pelo frio que estava fazendo. Mas que foi meditativo, porque foi mudando e ampliando os sentidos do corpo – a visão, a audição, o gosto, o tato, a pele e os cheiros (Lobo, 2024<sup>211</sup>). Logo começou a chover e diversos elementos se juntaram à performance da artista, entre eles, imaginários e simbologias de sua vivência, como sua iniciação no Candomblé e na Umbanda.

Ao início do filme, é possível escutar o som do tambor, das matas, dos rios, da chuva e visualizar Taís correndo pela mata. O nome do trabalho também se referencia a sua orixá: Oyà Onira, a qual atua sob tons avermelhados, como os da terra. Antes de iniciar o processo masturbatório e chegar ao orgasmo que Taís chama de mágico ritualizado, ela pintou seu corpo de tintura vermelho da terra (Lobo, 2012), justamente para se associar à qualidade Onira. Em entrevista, a artista lembra dos Itãs, que falam que Oyá, antes de virar rio de água, é um rio de lava.

A pintura começa com a aplicação da tintura vermelha no corpo e finaliza com a dissolução da própria tintura do corpo, que retorna à terra. A técnica para que esse movimento da pintura se tornasse aparente ao olhar da câmera, foi feito por Mariana Katona, que estava trabalhando com pintura de cachoeiras através da técnica de posicionar um vidro translúcido em frente à câmera para depois desenhar a paisagem que via pelo vidro, causando o efeito da

---

<sup>211</sup> Entrevista feita a Taís Lobo em 17.10.2024.

sobreposição da pintura na imagem em movimento (Lobo, 2014, p. 81). O efeito dessa sobreposição pode ser visto na Figura 56.

**Figura 56** – "Onira vira Rio" (2012)



Fonte: Projeto “Antropofagia Icamiaba” (2012)

“Onira Vira Rio” é também, então, um *rito de aproximação* ao orixá e ao que Taís encontra de genuíno em seu corpo. Esse rito foi, concomitantemente, uma forma de se desprender de imagens pornográficas industriais que ela acreditava excitáveis, mas que, em suas palavras “tem que ter um uso consciente” (Lobo, 2024<sup>212</sup>). Por isso, o processo de “Onira Vira Rio”, foi também, um *processo clínico*.

O *clínico*, o qual Taís se refere, é o adentramento em processos estruturais que nos compõem – associados ao regime da colonialidade atuante em nossos corpos e todas as neuroses que isso gera. A clínica significada por Taís, então, se trata de um mergulho na singularização – como um processo de conseguir se desvincular do regime no qual se é subjetivado e encontrar as próprias subjetividades. Ela conta como foi essa descoberta de si:

Assim, não tem como você se singularizar e não ser agraciado. Com um processo de cura, de sanidade, de saúde mental. Não tem como. É um processo sem volta. É um processo que produz potência, né? Porque produz a ciência de si, né? E do que você está para fazer no mundo. E sem ser condicionado a fazer. Ou seja, é você realmente acessar o que você deve fazer por si. Então, eu acho que tem a ver com clínica por conta disso. Em termos individuais e em termos coletivos. Eu acho que gera processos de liberdade, né? De emancipação. Então, a clínica, a saúde mental, ela tem a ver com isso,

<sup>212</sup> Fala de Taís Lobo, entrevista feita em 17.10.2024.

né? Para mim. Com liberdade, com processos libertários. Com processos de autonomia. Autonomia de si, autonomia do outro, de cuidado. Eu acho que passa também pelo cuidado, por essa ideia do cuidado. Então, acho que é um pouco por aí (Lobo, 2024<sup>213</sup>).

A monografia de Taís Lobo é uma reflexão sobre todo esse processo que ela vivenciou. A orientadora da pesquisa, Mariana Baltar, foi quem trouxe a ideia de saber corporificado para que incorporasse à sua discussão. Mas Taís ainda acredita que, na época, polarizou um pouco o *Pathos* vs. *Logos*, porque, ao fim, estão todos conectados. O saber corporificado integra a mente, o corpo e o conhecimento empírico aplicado (Lobo, 2024<sup>214</sup>).

Um aspecto interessante do trabalho de Taís é o resgate da antropofagia, que nos rememora um processo distinto de subjetivação. Suely Rolnik, ao se concentrar nas micropolíticas dos afetos e das relações com o outro enquanto configuração social, ressalta uma forma de sociabilidade e relação afetiva que raramente aparece na tradição moderna ocidental. Trata-se do que ela chama de princípio de subjetivação heterogenético e/ou antropofágico, que resulta em uma subjetividade antropofágica. Em sua argumentação, o princípio a nós imposto é o princípio identitário. Como exemplo, podemos citar imagens performativas do momento em que se instaurou a relação colonial no Brasil, que retratam o conflito entre os povos que aqui viviam e os invasores europeus (Rolnik, 2013, s./p.).

No geral, tais imagens performativas, produzidas para a colonização ao nível das emoções, retratam rituais antropofágicos indígenas. Em uma dinâmica de estigmatizar e apresentar os indígenas enquanto “selvagens emocionais”, incapazes de racionalizar, mas capazes de arquitetar dominações cruéis. Tais imagens, que são gravuras, estão presentes até hoje no imaginário brasileiro e foram publicadas, em primeira mão, no livro “Hans Staden's True History: An Account of Cannibal Captivity in Brazil”. Do ano de 1557 e escrito pelo próprio Hans Staden's, um alemão que esteve no Brasil no século XVI e resolveu escrever sobre sua experiência. O livro teve 79 publicações e foi considerado o primeiro best-seller europeu, marcando também, o imaginário moderno-central (Rolnik, 2013, s./p.).

O ritual antropofágico que Rolnik se debruça, a partir de uma tentativa dos europeus de sistematizar uma “verdade” sobre esses rituais, é o advindo da prática dos indígenas tupinambás. A antropofagia do grupo consistia em devorar seus inimigos, mas somente aqueles que fossem bravos guerreiros. Dessa forma, se ritualizava uma relação com a alteridade a partir

---

<sup>213</sup> Fala de Taís Lobo, entrevista feita em 17.10.2024.

<sup>214</sup> Entrevista feita a Taís Lobo em 17.10.2024.

da seleção de seus outros de acordo com a potência vital que sua proximidade intensificaria e da afetação por estes outros desejados a ponto de absorvê-los no corpo (Rolnik, 2022, p. 134).

De acordo com Rolnik, nesse tipo de ritual antropofágico, quando o inimigo é executado, ele é cortado em pedaços e distribuído pela tribo de acordo com diversas sistemáticas: idade, funções, gênero, entre outros. O homem que executa o inimigo com o *ibirapema*<sup>215</sup>, é o único que não deve consumir a carne. Após a execução, ele deve se recolher por alguns meses, enquanto adquire novos desenhos – representações na pele – e novos nomes. Esses meses são ocupados pelo silêncio e pela introspecção, em que este homem que executou vai absorvendo e elaborando os efeitos desse confronto radical com o outro. Esse momento é um momento de trabalhar os efeitos da experiência com o outro na própria subjetividade, o que Rolnik chama de devir da sua própria subjetividade<sup>216</sup>. Trata-se então também, de um processo em que esse homem pode tornar sensível – acessível aos sentidos de seu corpo e à tribo – os efeitos do encontro com o outro (Rolnik, 2013, s./p.).

Dessa forma, enquanto a tribo repete os códigos do ritual, estruturados na distribuição da carne. Um outro processo ritual ocorre: o de elaboração e reinvenção da si após encontrar radicalmente um outro, em sua subjetividade. Quando esse processo se torna sensível, o sujeito se retira de seu recolhimento e retorna a tribo para compartilhar o vivido. Esse vivido, que é também o sensível compartilhado, é a elaboração do corpo morto do inimigo, agora em seu próprio corpo (Rolnik, 2013, s./p.).

É essa dimensão do corpo que elabora e torna sensível, que Suely Rolnik intitula enquanto “o corpo-que-sabe”. O qual, faz parte também, o princípio explicitado acima: antropofágico e ou heterogenético. Tal princípio é, de acordo com a autora, característico de grupos indígenas e/ou dominados colonialmente. E esse princípio está na contramão do princípio identitário, enquanto um princípio colonial de dominação, porque para que a gente funcione com a ideia de identidade, a dimensão corporal deve estar recalcada. Só é possível nos conceber enquanto imagem fixa, do corpo enquanto representação, recalcando a prática do corpo como movimento e conhecimento (Rolnik, 2013, s./p.).

---

<sup>215</sup> Espécie de bastão de madeira que deve atingir o inimigo em um só movimento (Rolnik, 2013, s./p.).

<sup>216</sup> Ecoando a concepção de subjetividade de Deleuze e Guattari, para Rolnik, a subjetividade não é dada, mas objeto de uma incansável produção – que transborda o indivíduo de infinitas formas. A partir da subjetividade, o que temos são processos de subjetivação, que se fazem possíveis nas conexões entre fluxos heterogêneos (Rolnik, 2000, p. 453).

Curiosamente, o princípio antropofágico e/ou heterogenético – que vem da gênese da diferença ao invés da homogeneização – regia a maioria das culturas que foram dominadas pela Europa Ocidental, por meio da colonização, a partir do século XV. Ou seja, regia, cada qual ao seu modo, as culturas africanas e as culturas de regiões europeias não ocidentais (setores da Península Ibérica habitadas por culturas árabes, judaica e cristã pré-catolicismo apostólico romano) (Rolnik, 2013, s./p.).

Tais culturas, tinham uma outra percepção sobre o corpo e os modos de conhecimento, que foram sendo suplantados pelos Estados modernos. A África é escravizada entre os séculos XV e XIX, os mesmos séculos em que a Inquisição atuou de forma intensa, consolidou o poder da Igreja Apostólica Romana e se sobressaiu ao cristianismo anterior. Curiosamente, uma boa parte dos portugueses que colonizaram o Brasil, eram judeus refugiados e exilados da inquisição. Os portugueses de origem judaica eram conhecidos como cristãos-novos e denominados “marranos” na historiografia judaica. Eles procuraram fugir do ambiente de terror que o Tribunal do Santo Ofício da Inquisição havia constituído em Portugal e Espanha. Após convertidos ao catolicismo, a colonização do Brasil era vista por muitos como um sonho de liberdade, o que estabeleceu, já em seu âmago, as contradições entre a dominação do outro e a dominação de si (Novinsky, 2009, p. 2).

Suely Rolnik (2013) traça esse resgate histórico para pensar em como o Brasil é fundado no massacre de diversas culturas, e não somente do ponto de vista macropolítico – em que povos foram escravizados, torturados e mortos – mas do ponto de vista da micropolítica. Essas culturas foram traumatizadas no coração de seu modo de ser: o saber do corpo. Justamente porque a chamada “civilização” recalca o corpo-que-sabe, para se fazer enquanto tal.

Porém, o princípio do corpo-que-sabe pode sempre, voltar a germinar. Ele está presente, mesmo que adormecido, no embate das pulsões, naquilo que é um impulso vital e de criação. Por isso a arte, desde as primeiras crises do modelo de razão do princípio identitário do final do século XIX, se rebela e começa a sonhar o seu religamento com a vida. Com grande aposta na experimentação e na ocupação dos limiares do corpo, para dele extrair potências desativadas. A arte após a década de 1960, marcada pela geração do pós-guerra, emerge com uma subjetividade desejanse de liberar a arte de um domínio especializado, resgatar o encontro da cultura com a vida e de reconquistar o acesso ao corpo como bússola de reinvenção de si (Rolnik, 1999, p. 4).

Especialmente no presente agrupamento, as tentativas das expressões artísticas de se religarem com a vida a partir da própria singularização e descoberta de si, ficam ainda mais evidentes. O trabalho de Taís, em termos teóricos, práticos e artísticos, se impulsiona pela experimentação do prazer e da própria subjetividade. É importante ressaltar que a própria utilização conceitual de Taís tem forte influência de Suely Rolnik, sua orientadora do mestrado, desenvolvido na área da Psicologia Clínica, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC – RJ), em 2022. Sua dissertação foi intitulada “A clínica da imagem: projeções do fundo-mundo para in-surgir na vida”, nela, Lobo investiga as relações entre cinema e inconsciente colonial, em que aponta para possibilidades de representações cinematográficas subversivas nos modos de subjetivação latino-americanos (Lobo, 2022, p. 7).

Em uma conversa com Taís no início dessa pesquisa, eu pedi a ela indicações de outras produções artísticas atuais que trabalhassem com processos pós-pornográficos. Ela me indicou o trabalho de Thaís de Almeida Prado, atuante nas Artes Cênicas, na Performance e no Cinema e de Éri Sarmet, que além de estar imerso academicamente e teoricamente acerca de processos fílmicos e performáticos pós-pornográficos, também tem produzido e dirigido filmes. Assim, os apresentaremos a seguir.

#### THAÍS DE ALMEIDA PRADO E A DESCONSTRUÇÃO PELA SUTILEZA

Afastando-se do eixo de coerência do gozo pelo gozo e se aproximando do gozo pela crítica e pelo deboche, temos as produções de Thaís de Almeida Prado, idealizadora dos “Filmes de Infiltração”, que desenvolve um trabalho proponente a lidar com as fronteiras entre cinema, teatro, artes visuais, dança, música e literatura, produzindo processos de narrativas em tempo real e aprofundamentos em criações videográficas, teatrais e literárias (Prado, 2019). Traremos aqui, dois de seus trabalhos pós-pornográficos: “Minha Parte” (2022) e “Império” (2023), que Thaís enviou.

Em entrevista com Thaís, a artista comenta que o tema da pornografia sempre esteve presente em sua criação artística, enquanto um lugar de libertação corporal e pessoal. Thaís iniciou sua formação na área do Teatro em 1995 e, naquele momento, diz ela, vivia-se uma série de tabus sociais em torno da sexualidade, especialmente a feminina. Então, desde esse

momento, ela buscava trazer a desmistificação do lugar do corpo, da nudez e da sexualidade feminina de forma *sutis*, no próprio trabalho (Prado, 2024<sup>217</sup>).

Sua primeira performance que trouxe tais temas de forma mais intensa, foi feita em 2009, com Paloma Oliveira, Lucas Gervila e Aécio Souza. Tratava-se de uma live de cinema que, enquanto Paloma, Lucas e Aécio faziam imagens de *video mapping*<sup>218</sup> por projeção, Thaís performava, ao final. A pesquisa por trás da performance vinha de uma incursão de Paloma na pesquisa de cinema pornô dos anos de 1920, do qual, parte das cenas projetadas incluíam essas cenas pornôs. Na época, Thaís também escrevia textos eróticos, então ela foi sonorizando esses textos, pesquisando e criando conjuntamente (Prado, 2024<sup>219</sup>).

A performance trabalhou a partir da ideia de *intransponibilidade*, ou seja, como os estados/elementos/características se tornam intransponíveis a ponto de ser difícil transformá-los. No nível prático, a performance tratou dessas projeções de pornografia dos anos de 1920, com leitura de cartas e textos eróticos, até que Thaís finaliza com seu próprio corpo, subindo no palco e propondo um *strip-tease* desconstruído. Ao fazê-lo, ela começa a beber leite e se suja por inteiro, até que vai tirando a roupa, mas vai ficando “melecada”, suspende o roteiro e enuncia: “ah gente, para tudo, tá tudo errado” (Prado, 2024<sup>220</sup>).

É a partir desse momento que ela passa a desconstruir o que seria um *strip-tease* clássico e sensual e brinca com outros elementos. Após o leite, ela joga granulado em si e fabula outras formulações corporais pela linguagem cômica, tais como a associação do leite e do granulado a um bombom. De acordo com Thaís, a desconstrução sempre depende do lugar em que eles vão apresentar. Quando apresentaram no Rio de Janeiro, por exemplo, ela levou areia de Ipanema para brincar com a figura de um “bife à milanesa”. Todo esse processo da desconstrução do “sensual” vai sendo esvaziado, pela via do deboche e do riso (Prado, 2024<sup>221</sup>).

O *strip-tease* proposto por Thaís relembra a sua preferência por intervenções performáticas que trazem temas políticos de forma *sutil*. Mesmo no *strip-tease* não-desconstruído – supostamente e unicamente sensual – há o convite à atenção. De acordo com a

---

<sup>217</sup> Entrevista feita a Thaís de Almeida Prado em 24.09.2024.

<sup>218</sup> *Video mapping* ou projeção mapeada, é a técnica de projetar um conteúdo audiovisual no espaço e trabalhar com as possibilidades de interação e agenciamentos entra a imagem projetada e a superfície de projeção (Mota, 2014, p. 52).

<sup>219</sup> Entrevista feita a Thaís de Almeida Prado em 24.09.2024.

<sup>220</sup> Fala de Thaís de Almeida Prado, entrevista feita em 24.09.2024.

<sup>221</sup> Entrevista feita a Thaís de Almeida Prado em 24.09.2024.

pesquisadora e artista burlesca<sup>222</sup> Giorgia Conceição (2018, s./p.), o ato de retirar peças de roupa sensualmente e mostrar gradativamente partes do corpo moralizadas, surge na virada do século XIX para o XX. Já nesse momento, a retirada das roupas era uma forma provocante e lúdica de chamar a tenção da plateia para então, burlá-la e conduzi-la para os temas e ações seguintes feitas pelos artistas (Saidel, 2024, p. 9). Nesse sentido, o strip-tease é uma “isca” extremamente efetiva que se consagrada como um jogo entre esconder, revelar, convidar, surpreender e encantar.

Entre retirada de roupas e exposição de corpos, o que está em jogo é não somente a nudez. Uma roupa nunca é só uma roupa e um corpo nunca é só um corpo. Mesmo quando despido, o corpo não está nu, a não ser fisicamente, ele segue carregado de dizeres, marcas dramáticas, estéticas, histórias e interdições (Alencar; Lordelo, 2023, p. 3). E quanto mais camadas a serem reveladas em todos esses sentidos, mais interessante e reveladora é a performance (Saidel, 2024, p. 9)

Em 2010, Thaís iniciou um projeto de longa-metragem. A ideia veio quando ela viu o filme de um diretor dinamarquês chamado Jorgen Leth, intitulado “O Homem Erótico” (2010), que se tratava do olhar do diretor sobre as mulheres e as suas percepções sobre o que é o desejo. A angústia de Thaís começa quando o filme retratava as mulheres em posições constrangedoras. É a partir dessa insatisfação que Thaís pensa em fazer a sua versão, de como ela vê o que é corpo e como esses corpos poderiam estar posicionados (Prado, 2024<sup>223</sup>).

O projeto de Thaís, foi ficando cada vez mais longo e se tornando uma ficção, porque, na dinâmica de criar as suas próprias versões, a artista começou a criar inversões a partir da desconstrução do *homem cisgênero*. O roteiro do filme ainda está em formação, mas ele aglutina boa parte da investigação de Thaís na desconstrução desse mesmo corpo masculino. E foi no meio dessa pesquisa, a partir da proposição que a artista se colocou, de fotografar *homens cisgêneros*, que nasce o “Minha Parte”. Em 2012, Thaís conheceu um cineasta alemão com desejos de pesquisa muito parecidos, ela lhe contou a ideia do projeto e os dois se propuseram a filmar juntos. Sem roteiro, ou ideias premeditadas, nenhum dos dois sabiam o que sairia desse processo (Prado, 2024<sup>224</sup>).

---

<sup>222</sup> O *strip-tease* é uma forte marca da arte burlesca, derivada do latim “*burula*”, o qual significa gracejo, burla e/ou piada. Atualmente o burlesco é entendido como subgênero do cômico e como gênero de espetáculo, criado no século XIX nos Estados Unidos. Mesclando corpo, erotismo, pornografia, dança e a transgressão de tabus morais, as artes burlescas visam a provocação por meio do ridículo, do riso, e da zombaria (Conceição, 2018, s./p.).

<sup>223</sup> Entrevista feita a Thaís de Almeida Prado em 24.09.2024.

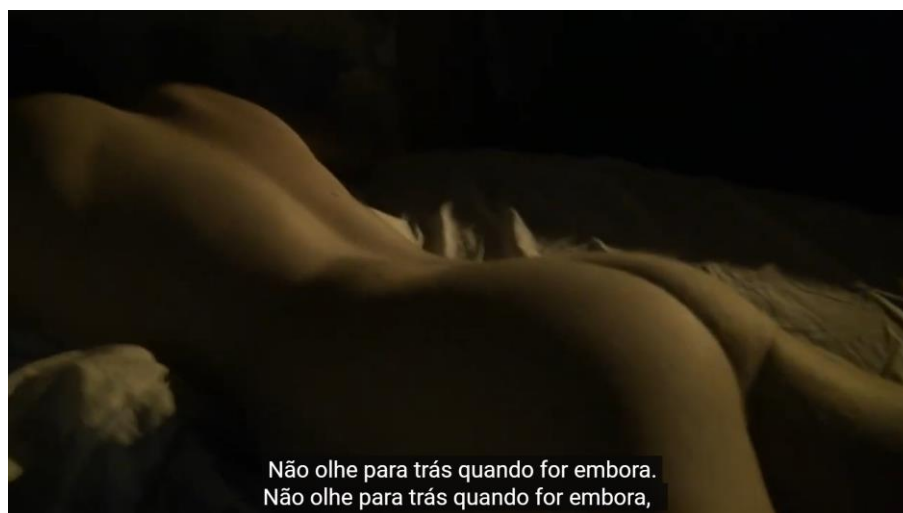
<sup>224</sup> Entrevista feita a Thaís de Almeida Prado em 24.09.2024.

“Minha Parte” (Figura 57) é um filme que se encontra no gozo pela crítica e pelo deboche, apesar do desvio romântico que marca o trabalho. Thaís registra que a base de sua narrativa é uma história que se inicia em 2012, quando dois cineastas se encontram para a produção de um filme por dois olhares: o olhar de um homem cisgênero e de uma pessoa que não sabia ser outra coisa na época. Ao final, o filme acabaria por ser sobre o olhar dela sobre ele e o olhar dele sobre ela. Os dois combinaram um quarto de motel barato e popular e iniciaram a pesquisa um sobre o corpo do outro, a tentativa falha desse diálogo fílmico era silenciada, percebia-se que a parte dela esboçava vida e a dele nunca era finalizada. Assim, o devir mulher observava o homem e, durante todo esse tempo, perguntava: o que significa “homem”? (Prado, 2022).

Com a tentativa de resposta nasce “Minha Parte”, como a parte de um olhar partido, que se perdeu e quase não foi visto. O filme registra o que se pode ver como um “homem”, em um quarto de motel, enquanto narra conceitos de um “dicionário antiquado”. Esses conceitos passam pelo que significaria “homem”, “corpo”, “desejo” e “paixão”, além da narrativa de outras vozes que não se restringem ao homem, à mulher ou à pessoa ali presentes, mas aos discursos e às recomendações sobre relacionamentos, afetos e trocas. O registro videográfico perpassa pela câmera que olha o homem, registrado como o outro, que está a ser observado e sentido, em interações corporais (Prado, 2022).

Na Figura 57, o corpo do homem é filmado enquanto a voz de Thaís ecoa: “não olhe para trás quando for embora”. Este trecho é contextualizado a partir da leitura de Thaís de uma revista que ela chama de “Revista para mulheres heterossexuais normativas apaixonadas”. Nela, se aglutinam regras para não se apaixonar. Dentre as diversas regras, além da enunciada acima e pela imagem (Figura 57), encontram-se recomendações tais como: “nunca durmam juntos após o sexo”, “não durmam abraçados”, “não tomem café da manhã juntos”, “não crie expectativas além do sexo”, “desapareça de vez em quando”, entre outras (Prado, 2022, 02’56”).

**Figura 57** – "Minha Parte" (2022)



Fonte: Acesso restrito – “Filmes de Infiltração” no *YouTube*, Prado (2022)

Ao conversar com Thaís sobre o processo, a artista conta que a proposta artística era essa gravação mútua, em que ela o filmava e ele a filmava. Posteriormente, a ideia era que se juntasse esses dois olhares em um só filme. O que ocorreu foi que Thaís fez a sua parte e ele fez a dele, juntaram-nas, mas ele nunca ficava satisfeito com a dele e comentava que na parte dela, ela teve sacadas muito legais e a dele estava muito diferente. Thaís insistia que esse era o encontro da proposta artística, mas sempre recebia uma desculpa e esperou a outra parte por 10 anos. Até que resolveu publicar somente a sua parte e retirar o nome do cineasta, deixando-o anônimo. Assim, “Minha Parte” nasceu em 2022 (Prado, 2024<sup>225</sup>).

Nesses entremeios dos passados 10 anos, Thaís seguiu pesquisando acerca da sua proposta de longa-metragem como outra versão possível ao filme de Jorgen Leth. O nome encontrado para o longa foi “Mulheres do Pau Brasil”, com uma série de roteiros em construção e cenas a serem gravadas. O filme “Império” (2023) surge nesse meio, como prólogo do longa. Ao passar por diversos laboratórios de roteiro e de festivais, Thaís recebeu o retorno de que o prólogo é um filme por si só. E é assim que ela faz do prólogo, um filme (Prado, 2024<sup>226</sup>).

O filme “Império” atinge o gozo pelo deboche ao registrar um processo de ereção ao contrário. Ao se iniciar o filme, o cenário se encontra vazio, filmando o que parece ser uma parede bege. Logo entra o primeiro pênis ereto, seguido do segundo e depois do terceiro. O foco se dá nos três órgãos anatomicamente enquadrados como masculinos, que vão aos poucos

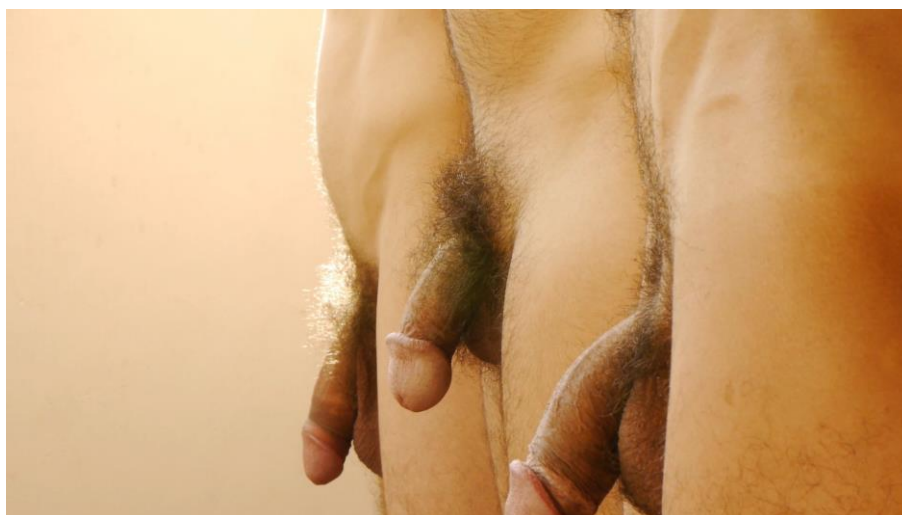
<sup>225</sup> Entrevista feita a Thaís de Almeida Prado em 24.09.2024.

<sup>226</sup> Entrevista feita a Thaís de Almeida Prado em 24.09.2024.

deixando a própria ereção e “murchando”, até “murcharem” por completo (Figura 58). Depois de esgotadas, as três ereções, os corpos possuidores dos pênis se retiram um a um, na mesma ordem em que entraram.

Thaís comenta, em sua sinopse, que ela pretende brincar com a imagem do corpo masculino como objeto, até chegar na própria desconstrução. No decorrer da narrativa, o objeto em questão está em queda, mas luta continuamente para se manter de pé (Prado, 2023), ao final, acaba por não resistir.

**Figura 58** – “Império” (2023)



Fonte: Acesso restrito – “Filmes de Infiltração” no *Vimeo*, Prado (2023)

Em seus trabalhos, mesmo se utilizando de linguagens de crítica e de deboche, Thaís comenta que prefere a *criticidade sutil* e não o enfrentamento direto. Muito inspirada na Hilda Hilst, a crítica pelo cômico e pela quebra de moralismos é algo que a encanta, porque é uma via convidativa. Quase que como enfeitiçadora. Para ela, a crítica sutil encanta o espectador e o convida a escutar e apreciar o momento artístico até o final.

Além do viés debochado e cômico, a linguagem de Thaís também é experimental. A trilha sonora, de “Império”, por exemplo, é composta por áudios que ela vai gravando aleatoriamente e guardando, até que ela vai experimentando e sobrepondo esses sons. No filme, por exemplo, é possível encontrar o som de cigarras, sapos e gatos. Enquanto a gravação no *set* se deu a partir do seguinte roteiro: era solicitado que os três corpos ali presentes tentassem ficar eretos o

máximo que conseguissem. Nessa dinâmica, Thaís comenta “se cair, caiu”. A brincadeira era, justamente, ver caindo. Esse era o declínio do império (Prado, 2024<sup>227</sup>).

## ÉRI SARMET E O CORPO-TERRITÓRIO

Éri Sarmet, pesquisador da pós-pornografia, roteirista e diretor, dirigiu e escreveu um curta-metragem que se aproxima intensamente da pós-pornografia como processo de experimentação pelos eixos de coerência do gozo pela crítica, pelo deboche e pelo próprio gozo. O curta em questão, chama-se “Latifúndio” (2017) (Figuras 59, 60, 61, 62 e 63) e possui a seguinte sinopse:

Área demarcada, regulada e vigiada do Estado, o corpo é a nossa primeira propriedade privada. Vasto, amplo, oferece múltiplas possibilidades de criação e construção, mas acaba reduzido a práticas sexuais e corporais monocultoras. E se nós invadíssemos o corpo? Para a reforma agrária sexual você precisará de carvão, ovos e tinta vermelha

Consegui acesso ao curta conversando diretamente com Éri, que acabou me mandando o arquivo com o filme por *e-mail*. Posteriormente, vi que a produção estava disponível, também, para assinantes da *Ediyporn*<sup>228</sup>. Em meio a assinaturas para possibilitar acesso a outras pós-pornografias, encontro como uma espécie de sinopse/legenda de Latifúndio, o seguinte fragmento, de Sarmet (2017):

O corpo não é uma materialidade idêntica a si própria ou meramente fática; é uma materialidade que carrega significado, se nada mais, e a maneira como o carrega é fundamentalmente dramática. Por dramático quero dizer que o corpo não é apenas matéria, mas uma contínua e incessante materialização de possibilidades<sup>229</sup>.

O fragmento em questão, apesar de não referenciado, é uma citação de Judith Butler em seu texto: “Actos performativos e constituição de gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista”. O curta, de modo geral, retoma diversos elementos elaborados por Butler, como o que já desenvolvemos aqui sobre performatividade de gênero. Logo de início, é feita a seguinte citação, enquanto se percorre um trajeto da tinta vermelha sob a pele de um dos/das atores/atrizes (Figura 59): “não nascemos homens ou mulheres, nem mesmo nascemos meninas

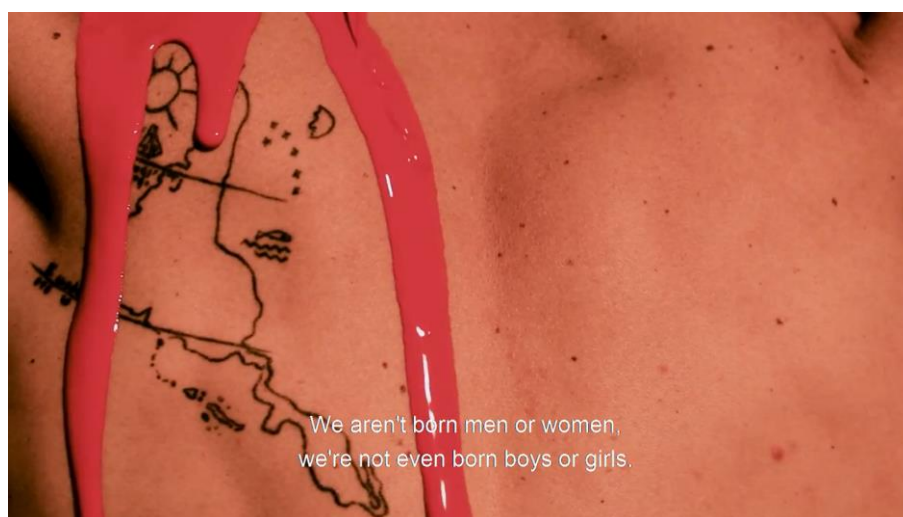
<sup>227</sup> Fala de Thaís de Almeida Prado, entrevista feita em 24.09.2024.

<sup>228</sup> Plataforma de pornô desviante. Disponível: < <https://www.ediyporn.com/sobre/> > Acesso em 23 de abril de 2024.

<sup>229</sup> Disponível em: < <https://www.ediyporn.com/exclusivos/latifundio/> > Acesso em 16 de janeiro de 2024.

ou meninos. Ao nascer, somos um entrelaçado de líquidos, sólidos e géis, recobertos por um órgão estranho cuja extensão e peso supera qualquer outro: a pele” (Sarmet, 2017).

**Figura 59** – “Latifúndio” (2017)



Fonte: Acesso pelo Drive, encaminhado por Éri Sarmet (2024)

Após a tinta, três corpos experimentam-se sob desenhos de carvão, até que as marcas arquitetadas do carvão se misturem na pele e virem borrões (Figura 60). No decorrer da produção, são vivenciados momentos marcadamente prazerosos com a experimentação de diversas práticas sexuais, o que dizemos com isso é que há certo afastamento da ideia de uma pós-pornografia que não vivencie o prazer.

**Figura 60** – "Latifúndio" (2017)



Fonte: Acesso pelo Drive, encaminhado por Éri Sarmet (2024)

O uso do deboche se faz presente nas cenas que se aproximam do cômico, como um cigarro acendido na vulva (Figura 61) e um ‘cu’ que dá risada, ao som de antigas referências da pós-pornografia, como o trabalho musical de “Solange tô aberta”, em específico a canção “Fuder Freud”<sup>230</sup>, que em sua letra pode-se escutar:

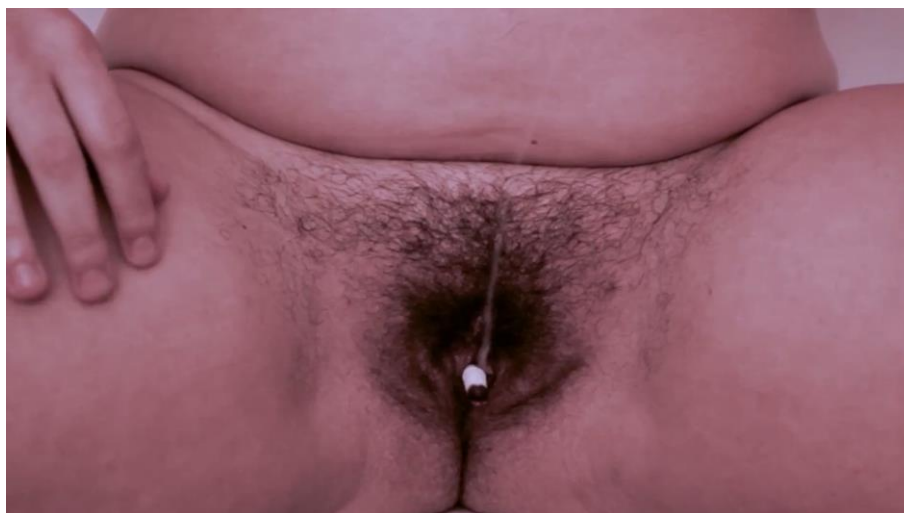
Lacan eu vou fuder o seu edi<sup>231</sup>  
 Jung, eu vou bater uma pra ti  
 Eu vou comer o cu do Freud

Freud não tira a pica da cabeça  
 Lacan não chupa uma buceta  
 Jung quer bater punheta

<sup>230</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Zhk1geqjSuo&t=33s> > Acesso em 11 de abril de 2024.

<sup>231</sup> Edi se referencia a cu, na linguagem do Pajubá.

**Figura 61** – "Latifúndio" (2017)

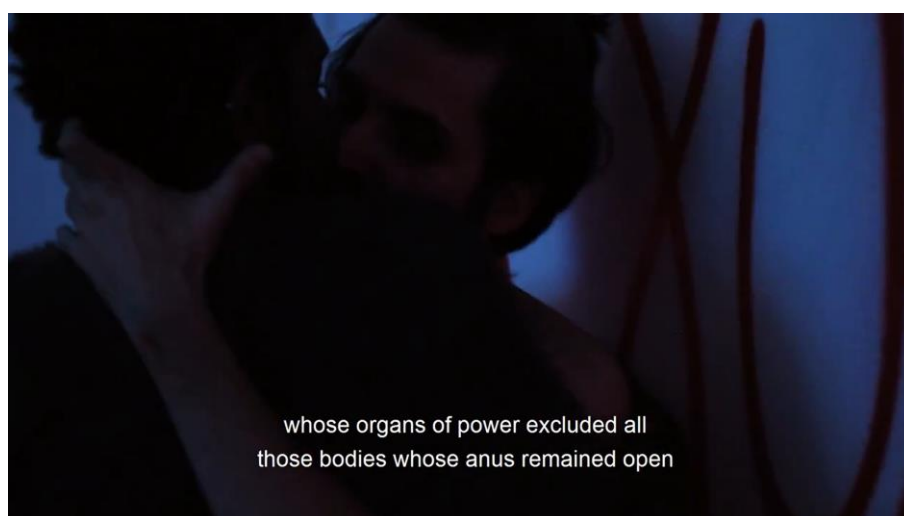


Fonte: Acesso pelo Drive, encaminhado por Éri Sarmet (2024)

A construção desse corpo reformado, híbrido e materializado passa pela crítica, pelo deboche, pela experimentação, pelo gozo e, finalmente, pela criação de uma sexualidade aberta. Ao final do curta, a voz de uma espécie de ser híbrido, talvez um ciborgue, relata justamente esse processo, enquanto duas pessoas se beijam (Figura 62).

Foi preciso fechar o ânus para sublimar o desejo pansexual, transformando-o em um vínculo de sociabilidade, como foi necessário cercar as terras comuns para marcar a propriedade privada. Os meninos de ânus castrados ergueram uma comunidade chamada de cidade, Estado, pátria, de cujos órgãos de poder excluíram todos aqueles corpos cujos ânus permaneceram abertos (Sarmet, 2017).

**Figura 62** – "Latifúndio" (2017)



Fonte: Acesso pelo Drive, encaminhado por Éri Sarmet (2024)

Apesar de não ter conseguido uma entrevista com Éri Sarmet, por meio das redes que a própria pesquisa foi traçando, foi possível conversar sobre a produção do curta com Raíssa Vitral, uma das atrizes que compõem o elenco de “Latifúndio”. Raíssa conta que o filme tinha um roteiro de produção, que envolvia toda essa ideia de criação de um corpo que descobre suas possibilidades e potencialidades por meio e após a *reforma agrária do sistema sexual*.

Raíssa também esclarece que todos os membros do Coletivo Coiote foram convidados e combinaram de participar do elenco do filme, mas, ao chegar no Rio de Janeiro, desfocaram do processo de produção do curta. Ao final, do coletivo, só participou Raíssa. Ela ainda explica que, apesar do roteiro, muitas cenas foram experimentadas e improvisadas, como as ações que o próprio corpo em performance demanda. A artista conta que levou uma prática que trabalha bastante em suas performances, a qual expulsa um ovo de galinha da própria vagina por meio de contrações pélvicas (Figura 63), tendo sido incorporada ao roteiro de Sarmet (Vitral, 2024<sup>232</sup>).

**Figura 63** – “Latifúndio” (2017)



Fonte: Acesso pelo Drive, encaminhado por Éri Sarmet (2024)

Na apresentação de uma comunicação oral no “Fazendo Gênero 13”, no Simpósio Temático proposto por Bárbara Gomes Pires e Lux Ferreira Lima, apresentei um trabalho relacionando similaridades e tensões entre a pornografia alternativa e a pós-pornografia. Lá, Bárbara comentou sobre o seu contato com Éri Sarmet e explicou que “Latifúndio” foi gravado

---

<sup>232</sup> Entrevista feita a Raíssa Vitral, em 19.10.2024.

em 2013, em um contexto próximo da polemização da ação do Coletivo Coiote na Marcha das Vadias. O curta foi montado e lançado anos depois, em 2017.

A importância da improvisação e da singularidade dos artistas em cena tem evidência, ao mesmo tempo em que há a imprescindibilidade de um roteiro. Raíssa comenta que para quem trabalha com cinema, os custos para produzir um filme são altos, mesmo que o trabalho com a pornografia permita e brinque com certo amadorismo. “Latifúndio”, por exemplo, foi o primeiro curta produzido por Sarmet como diretor. Também foi um filme exibido em dezenas de festivais nacionais e internacionais e recebeu os prêmios de “*Best Short*” no *Xposed International Queer Film Festival* e de melhor curta carioca no “Rio Festival de Gênero e Sexualidade no Cinema”, de 2018 (Sarmet, 2018, p. 563).

Ao ler a sinopse exposta no início de nossa apresentação acerca de “Latifúndio”, é possível evidenciar a relação entre a noção de corpo e território, somadas ao enquadramento na tatuagem da América Latina (Figura 59). Sarmet, já em sua dissertação “*Sin porno no hay posporno: corpo, excesso e ambivalência na América Latina*”, traz o seu campo de diálogo, o que evidencia não somente uma posição teórica, como prática. O “corpo” associado ao “território” denota entendimentos nos quais o corpo é apreendido como um espaço físico e geográfico de constante disputa em torno de significações sociais (Vasques, 2023, p. 89).

A noção de corpo-território é cunhada por comunidades de resistência da América Central para nomear as lutas antiextrativistas, lideradas por mulheres indígenas e afrodescendentes (Gago, 2020, p. 11). O próprio território é um conceito que pode ser entendido de forma ampliada, podendo ser em relação a um espaço vivido, como produtor do sentimento de pertencimento. Assim como território pode ser sinônimo de apropriação – uma subjetivação fechada sobre si mesma. O território pode abarcar uma série de comportamentos e de investimentos nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos, entre outros (Guattarri; Rolnik, 1996, p. 313).

Enquanto isso, o corpo-território expande a visibilidade de um processo dual: a partir de corpos experimentados como territórios e dos territórios vividos como corpos, revelando os conflitos que estão acontecendo no aqui e no agora. Pensar na junção desses dois termos, desloca o espaço do corpo como individual e declarador de propriedade privada, até porque não se separa um corpo individual do coletivo, do território e da paisagem, para um local de produção de afetos, recursos e possibilidades (Gago, 2020, p. 79).

Essa produção afetiva e coletiva é, também subjetiva, no sentido de que o território pode ser entendido como um lugar subjetivo para expressão de processos de singularidades e desejos, podendo provocar tanto a desterritorialização quanto a reterritorialização. A desterritorialização é o processo de se abrir e se engajar em linhas de fuga, que pretendam, em sua última instância, a própria destruição. E a reterritorialização é a tentativa de recomposição de um território engajado em se destruir.

Nesse sentido, a proposta de “Latifúndio” passa por entender a divisão socioespacial e a disciplinarização impostas aos corpos, aos sexos e suas expressões, em seus próprios territórios. Entre as possibilidades de controle do corpo, o sexo foi eleito o objeto de maior foco da disputa política. Por duas frentes, o sexo é constituinte de um dos eixos da disciplina do corpo, que pode ser disciplinado e canalizado para energias economicamente úteis e, concomitantemente, é instrumento possível de regulação de populações mundiais. O sexo dá acesso à vida do corpo e à vida da espécie, ele é a matriz das disciplinas e princípios de regulações (Foucault, 2021, p. 158).

Esse controle do corpo a partir do sexo caracteriza a forma moderna de regulação a partir do biopoder, o qual não somente disciplinou o corpo em seu nível subjetivo e coletivo, como invadiu seus territórios. Porque essa mesma modernidade evoca uma série de outros processos históricos de dominação que aconteceram conjuntamente à via subjetiva e coletiva, tais como a dominação por meio da colonização e escravização europeia de África, Ásia e América Latina (Oyěwùmí, 2004, p. 1). Oyèrónkẹ Oyěwùmí ainda nos lembra que, para que essa dominação fosse efetiva, instituições e categorias sociais deveriam manter a expansão e hegemonia euro-americana no mundo todo, o que possibilitou e segue possibilitando o desenvolvimento do capitalismo como sistema social e psíquico.

O discurso dessa mesma modernidade ocidental é operado a partir da hierarquização da diferença, em que a base é ocupada por corpos colocados enquanto ameaçadores à ordem social. Desse modo, a própria diferença é corporificada e esses mesmos corpos são os dissecados para serem apreendidos objetivamente e subjetivamente. O conceito de degeneração é eleito para explicar as diferenças científicas (biológicas) e morais (comportamentais), em que a sociedade não passa a ser habitada por corpos, em seu sentido genérico, mas corpos masculinos, femininos, judaicos, arianos, pretos, brancos, ricos, pobres, entre outros. A diferença vai sendo, cada vez mais, cruelmente marcada (Oyěwùmí, 2021, p. 28).

“Latifúndio” traz corpos marcados e estigmatizados em processos subjetivos de prazer, de modo a expandir o próprio território do corpo e ressignificar uma série de relações. Diante da posição do corpo disciplinado, que possui somente seus órgãos genitais sexualizados, por meio dos quais a relação sexual, pretensiosamente, deveria acontecer, Sarmet traz o ânus de volta ao corpo, como parte de um território vasto que pode ser experimentado e ressexualizado, por inteiro.

#### ANDRÉ MEDEIROS MARTINS E O NÓ DA PLURALIDADE

Próximo ao eixo do gozo pelo gozo, elencamos um projeto que foi reconhecido pelo circuito pós-pornográfico, mas que, pelo artista criador, não há o desejo de se autodenominar pós-pornográfico. Esse reconhecimento se deu por parte de Tadzio Veiga, um dos atores do espetáculo “História do Olho – um conto de fadas pornô *noir*”, que indicou André Medeiros Martins como uma possível ponte de conversa para a pesquisa.

O espetáculo foi inspirado no livro “História do Olho”, de Georges Bataille. E é, por si só, uma manifestação prática da relação entre pornografia, corpos erotizados, subversão e desejo. A obra original foi uma espécie de cura para Bataille, tratando-se de uma quase autobiografia – publicado sob pseudônimo na época – que mesclava o imaginário mobilizado na novela com circunstâncias da vida do autor. O escrito, mediado pelo próprio trabalho analítico que Bataille passou por um ano, deu vida ao fim de seu silêncio e à possibilidade de transcrever fantasias (Moraes, 2003, p. 9-10).

A narrativa da obra se desenvolve de forma direta e objetiva, trata-se de um relato despojado e curiosamente realista. Os personagens principais são três adolescentes: Simone, Marcela e o narrador participante. Recém-saídos da infância, os personagens parecem ainda habitar o universo perverso-polimorfo da sexualidade infantil e os adultos presentes parecem ficar em segundo plano, sempre distantes na narrativa. A atmosfera da obra ainda aparenta um conto de fadas, mas daqueles não convencionais, com praias desertas, castelos murados, parques solitários, mansões com jardins agrestes e florestas agitadas por temporais (Moraes, 2003, p. 15).

A objetividade da narrativa não cessa de contrastar com as ambiguidades e contradições da fantasia e das demandas do desejo. A fusão dos personagens e suas fantasias com o cosmos e a ausência de limites também são constantes e versam a incansável busca pela morte como o

horizonte do erotismo. Na perspectiva do próprio Bataille (1987), a partir do momento em que o ser nasce, ele se torna angustiado pela desconexão com a continuidade, ele encontra um abismo. Definitivamente, não há como pular esse abismo, há apenas como sentir, de forma transgressiva, sua vertigem. Desse modo, sentir a vertigem seria possível por meio da experimentação do erotismo, como forma de subversão dos limites da sexualidade, do alcance da continuidade e do fim da angústia. Ao final, a suspensão desses limites tem como encontro a morte (Bataille, 1987, p. 11).

Esse processo fica evidente em diversas descrições, como a do narrador em relação à Simone:

Simone é uma pessoa simples. É alta e bonita; nada tem de angustiado no olhar ou na voz. Mas é tão ávida por qualquer coisa que perturbe os sentidos, que o menor apelo confere ao seu rosto uma expressão que evoca o sangue, o pavor súbito, o crime, tudo o que arruína definitivamente a beatitude e a consciência tranquila (Bataille, 2003, p. 25).

Com grande influência de Marquês de Sade, para Bataille, o desejo é essa constante busca perturbada que se anula constantemente pela busca da continuidade. O desejo descontinua a ordem comum das coisas, dissolve formas constituídas e exerce uma fascinação fundamental pela morte (Bataille, 1987, p. 14).

Os processos de contradição entre a objetividade de Bataille e suas fantasias ficam mais evidentes quando o autor diz que, com a obra, escreve para apagar o próprio nome. No decorrer do processo de escrita, ocorre intensa despersonalização. Entre o texto original da novela (1928) e a versão corrigida por Bataille (editada em 1940 e publicada em 1945), a linguagem narrativa se torna mais objetiva, fria e indeterminada. O autor passa a evitar a primeira pessoa do narrador, usando a voz indefinida da terceira pessoa. Alheio ao próprio espírito, a consciência do narrador deixa de lhe perceber. Na medida em que perde interioridade psicológica, ganha interioridade orgânica, comandada pelo corpo – cada vez mais liberto de restrições morais.

Na suspensão das divisões e dos limites que distinguem as partes do corpo do rosto, restam apenas órgãos, expostos à própria carne. Característico de um corpo que renuncia à mediação com o espírito, resta apenas o olho. O olho aparece diversas vezes, na fábula, e por vezes de forma metafórica. Para Bataille, o olho é sedutor, tão atraente que está no limite do horror. Para o autor, o olho poderia ser aproximado do corte, cujo aspecto provoca reações tão agudas quanto contraditórias (Bataille, 2003, p. 99). O olho aparece, por vezes, como olhar da consciência, olhar que se dirige a outro, olhar que se dirige a si, o olho como desejo, o olho

como objeto, o olho como um monstro perseguidor, entre outros. O tema do olho é tão importante para Bataille, que o verbete do dicionário consagrado ao termo inclui dois outros textos redigidos por ele. Um é filológico, de Robert Desnos, trata-se da imagem e da noção do olho. E o outro é etnográfico, de Marcel Griaule, tratando da crença do mau-olhado (Bataille, 2003, p. 111).

As ambivalências do olho, incluem aquilo que ele articula entre alto e baixo, cabeça e ânus. Entre metáforas do olho com o ovo, o sol e o ânus, Bataille associa elementos concebidos como opostos, trabalhando entre o terrível e o risível, o resplandecente e o repulsivo, o pesado e o leve, o venturoso e o nefasto. Nesse sentido, o próprio olho do etnógrafo se inscreve nessa galeria de imagens do olho, vendo e sendo visto, a partir de uma série de matérias, contradições, recuos e avanços (Peixoto, 2011, p. 205).

Uma outra informação importante é que Bataille e Lacan dividiram alguns espaços, frequentaram o surrealismo e tinham muitos interesses teóricos em comum. No Seminário 13, Bataille e “História do Olho” são citados como uma trama bem-feita para recordarmos o encaixe, a equivalência e a conexão entre os objetos com o órgão sexual (Lacan, 1996, s./p.). Lacan trabalha o olho como um objeto estranho, trata-se do estranhamento do sujeito frente ao olho cortado e cego que aparece na trama. O olho, como objeto estranho, na narrativa, é capaz de produzir um encontro com o real na medida em que rompe com o familiar (Ferrari; Riguini, 2018, p. 130).

Na “História do Olho”, é possível ver a função do objeto ‘olhar’ na fantasia fundamental (articuladora da relação do sujeito com o Outro, como aquela que sustenta o desejo). Na história, o olhar sai de sua função ideal como janela da alma, olho de Deus, olho do pai, para se tornar objeto de trocas sexuais. Bataille transgride a função colocada como natural do olho, ele utiliza os excessos do corpo e do apetite de ver, para provocar. Mesmo em seu viés subversivo, o olhar é um objeto faltante, ele está sempre se movendo, mas nunca está onde deveria. Na trama, isso fica evidente pela violência e desintegração dos personagens. No momento em que a narrativa quebra a distância entre sexo e olhar, se encontra o ponto do máximo do horror (Ferrari; Riguini, 2018, p. 138).

Logo após a trama da fantasia, Bataille, nas “Reminiscências”, conta um pouco da sua história envolta de uma criação religiosa, tabus morais e horrores. O olho aparece muito cedo na vida do jovem, que ao estudar anatomia, descobre que os testículos dos animais e dos homens são de forma ovóide e tem o aspecto e a cor do globo ocular. Nascido de um pai sífilítico, que

ficou cego antes de concebê-lo como filho, quando Bataille tinha dois ou três anos, a mesma doença o tornou paralítico. O pai sempre foi uma grande adoração para Bataille, ele não urinava no banheiro, apenas na própria poltrona com um recipiente para esse fim, que ele não enxergava. Bataille conta que o mais constrangedor era o modo como ficava quando urinava, seus olhos ficavam quase brancos, essa é a imagem que o autor associa aos ovos e que, normalmente aparece junto com a urina, na narrativa. Depois da puberdade, a afeição pelo pai se tornou repulsa inconsciente, passando a sofrer menos com os gritos de dor. Em 1914, Bataille e a mãe deixaram o pai com a empregada, durante o avanço alemão. Quando voltaram, em 1915, encontraram o pai morto (Bataille, 2003, p. 98).

Bataille lidou com essa culpa no decorrer da vida e, são das ruminções dessa mesma vida que a fantasia “História do Olho” é gestada. Mas é também, desse ponto de partida, que o espetáculo “História do Olho – um conto de fadas pornô *noir*”, é gestado. Dirigido por Janaína Leite, como continuação de sua própria pesquisa em *Stabat Mater* (em latim: “estava a mãe”), originalmente o nome de um texto teórico de Julia Kristeva, que Janaina Leite se inspirou para um estudo mais amplo. Assim como vinha desenvolvendo em peça anterior “Conversas com meu pai”. *Stabat Mater* se torna espetáculo e estreia em 2019, sendo onde Leite propõe um formato de palestra-performance, acompanhada por sua mãe e Priapo, ator pornô buscado pelo *casting* do espetáculo. Tendo como base a estética do terror e da pornografia, a atriz investiga e tenta desconstruir as relações históricas entre feminino e masculino, mas não sem passar pelas dores e gozos que fixam essas posições (Mitsp, 2020).

Com grandes trabalhos na área das Artes da Cena e da pornografia, Janaina Leite trabalha o espetáculo de “História do Olho” a partir da mesma estrutura das reminiscências de Bataille, onde o autor conta as memórias que suscitaram o livro. Desse modo, o espetáculo se desenvolve também, a partir do campo das memórias e da relação com a pornografia da equipe de atores e performers do espetáculo. Para Leite, é em “História do Olho” que ela consegue trazer a materialidade e a experimentação corporal para a cena. Um processo que vinha sendo exercitado desde *Stabat Mater*.

Em uma entrevista dada ao MitSP, Leite explica que vem trabalhando o embate entre corpo e experiência *vs.* elaboração intelectual e formal desde 2008. A partir das noções de “simbólico” e “semiótico” que Julia Kristeva desenvolveu, Janaina Leite percebe que em todo processo de simbolização permanece uma “margem” – daquilo que não consegue ser abarcado pelo mesmo simbólico. Essa pressão à margem é, justamente, a pressão do “real” (o semiótico proposto por Kristeva). O real do corpo, da experiência do corpo, não é totalmente legível ou

passível de elaboração pela linguagem verbal. Como se entender não passasse pelo verbo, mas pela experiência corporal. Tendo em vista essa premissa, Leite passa a trabalhar essa tensão: a tentativa desesperada de tentar entender o corpo pela razão – sendo esta, uma ferramenta que não acessa diretamente as experiências corporais, a não ser que você passe por elas (Leite, 2020).

Em seus processos artísticos, Janaina Leite passa do real documental, próximo das ideias de memória, registro e narração para um real “abjeto” ou o “real do trauma”, de acordo com Lacan. Nesses dois conceitos, há a necessidade de encontrar uma forma de irromper, vaziar, emergir, mas não se deixar organizar pela narração ou pela teorização. De acordo com ela, seu trabalho “Conversas com meu pai” já anunciava isso, mas no plano literário. Posteriormente, no *Stabat Mater*, ela inicia com essa premissa: trazer a materialidade cênica e o corpo de forma a transbordar fronteiras (Leite, 2020).

Em outra entrevista concedida a Deus Ateu, depois de um tempo de maturação de *Stabat Mater*, Janaina Leite disse que se trata de uma peça muito conceitual. A tentativa foi, de fato, de criar uma peça que engendrasses dispositivos para encontrar o corpo, mas ela tem muito conteúdo a partir da abstração mental. Desse modo, o caminho para a experiência é muito esquematizado: a partir do dispositivo de criar uma cena de sexo explícito dirigida pela sua mãe e feita por um ator pornô profissional. Trata-se de um conceito, e foi ele quem guiou o *casting* do espetáculo, o qual agrupou profissionais renomados da pornografia (Leite, 2022).

No trabalho de Janaina Leite, neste processo que se inicia em 2008 e culmina no espetáculo solo “Conversas com meu pai” (2014) e segue se desenvolvendo até “História do Olho” (2022), evidencia-se um trabalho documental e autobiográfico, engajado em uma interdependência entre criação e vida. O disparador dessa jornada foram os fragmentos de conversas, pequenos bilhetes, guardanapos com frases, palavras, entre outros, que Leite recolheu após a traqueostomia do pai, pois ele passa a se comunicar unicamente por escrito (Leite, 2014, p. 154). A investigação de uma relação conturbada entre pai e filha começa em “Conversas com meu pai”, assim como a tensão indissolúvel que Leite segue trabalhando em “História do Olho”, entre experiência e representação.

Tensão esta que o próprio trabalho autobiográfico clama ao atuar entre as consagradas “verdades” e “ficções”, colocadas entre aspas, justamente porque a dramaturgia que se faz pelas memórias apresenta uma fronteira de difícil diferenciação entre lembrar e criar. As memórias são esse relacionamento com o passado que estão sempre em porvir, ao serem lembradas, elas

são também inventadas ou descobertas como ficções inconscientes, já que se trata de lembranças reais, importantes na realidade psíquica do sujeito (Freud, 1916-1917, p. 89). Podendo se caracterizar enquanto as chamadas fantasias e/ou ficções inconscientes de Freud e o sintoma de Lacan, no sentido de que esse sintoma atua como memória que mascara um processo resistente à consciência.

Ao mesmo tempo, o sintoma inclui o analisável, aquilo que se apresenta como uma máscara: dores, desejos, identificações, fantasias, recordações, fragmentos de experiências em sonho, entre outros. A ideia de máscara significa que o próprio desejo se apresenta de forma ambígua, por meio do sintoma, esse mesmo desejo aparece e cria mecanismos para encobrir sua expressão (Lacan, 1999, p. 337).

Para um dos grandes estudiosos da memória: Henri Bergson (2005), o próprio mecanismo cerebral é feito para recalcar quase toda totalidade do passado (o que inclui processos históricos estruturais e processos de experimentação de cada um) no inconsciente e introduzir na consciência somente aquilo que é da natureza que possa iluminar a situação presente e ajustar a ação seguinte, ou seja, resultar em um trabalho útil. O corpo vivo psíquico e material de agora se conhece pelo corpo que já foi, nossa personalidade e modo de ver o mundo são construídas a partir da nossa experiência acumulada, assim, somos o que fazemos e nos criamos continuamente. Nesse processo de continuamente se fazer, Bergson propõe o uso da razão interior, existente na concepção de ‘existir’ de cada ser (Bergson, 2005, p. 8).

Mas é preciso ressaltar, que essa razão não é aquela razão clássica advinda da atividade cerebral. É uma razão associada à memória, como uma atividade que manifesta um impulso vital, aquela que reaproxima a alma do corpo, como um plano de percepção que funciona como ponta movente do nosso passado em direção ao nosso futuro (Bergson, 1999, p. 284).

Nesse sentido, performances e relatos autobiográficos trabalham com tais sinuosidades da experiência, de modo que o que, de fato, aconteceu, se associa com outras formulações do campo do Real. Este Real, no sentido lacaniano, evoca o que está além da realização do processo de simbolização, aquilo que escapa à linguagem verbal e irrompe um processo estruturado. O Real se refere a um campo de experiências subjetivas, ele aparece também, por meio dos atos falhos, dos lapsos de memória e dos sonhos. Na arte contemporânea, se discute bastante a diferença entre obras que buscam representar a realidade racional e obras que tentam criar possibilidades para que o real irrompa. O caso de processos artísticos como os propostos por Janaina Leite se encontra na ideia de que nem tudo pode encontrar satisfação nos objetos da

realidade, há experiências que trazem um vazio, um não-nomeável, algo que se manifesta de maneira negativa (Leite, 2014, p. 160).

Tal negatividade, no sentido de se tratar não somente de uma representação, mas de expressão onde o acesso pela palavra não é possível. O Real é sempre descrito de maneira negativa, porque ele se entende e se oferece ao sujeito sob formas de negação. Lacan insiste que a experiência humana não é somente um campo de conduta guiado por imagens ordenadoras (Imaginário) e estruturas sociais e simbólicas (Simbólico), que visam assegurar as identidades. Mas também de uma força disruptiva: o Real, não acessado a partir da consciência imediata, mas acessado pelo gozo. (Safatle, 2021, p. 76-77).

Tal gozo está além das articulações entre prazer e desprazer, ele coloca o Eu, sempre diante de uma dissolução de si. A qual produz, concomitantemente, satisfação e terror (Safatle, 2021, p. 77). Esse estado de dissolução é possível de ser encontrado ao final da análise e de processos artísticos, especialmente de artes da presença, como aquelas que potencializam o espaço entre visível e invisível, latente e manifesto, corpo e palavra (Leite, 2014, p. 162).

Aqui voltamos para Bataille, com a produção da satisfação e do terror e o espetáculo “História do Olho”, por meio do qual encontramos não somente Janaina Leite, como André Medeiros Martins, como dois autores que se entrecruzam no decorrer da presente pesquisa. André Medeiros Martins é ator e trabalha com teatro desde o que ele chama de seu “primeiro ofício”. Há 15 anos ele começou a trabalhar com a ideia de corpo, nudez e sexualidade na fotografia. Mesmo que de forma amadora, essas fotografias foram se transformando em publicações expressas, exposições e videografia pornográfica. Em 2016, André se aprofundou na realização de vídeos pornográficos, até que esses vídeos foram se transformando em obras, ou, até mesmo, em longas-metragens (Martins, 2024<sup>233</sup>).

Até hoje, Medeiros possui dois longas-metragens que misturam sexo explícito com histórias ficcionais: “Alfredo não gosta de despedidas” (2018) e “Alfabeto Sexual” (2020). Há três anos (2021), no processo de desenvolvimento de “História do Olho”, André conseguiu unir o teatro e a pesquisa em pornografia, de forma que tudo se mistura e se confunde, concomitantemente. Porém, a parceria de André Medeiros com Janaina Leite é um pouco mais antiga. Em 2018, o núcleo de pesquisa “Feminino Abjeto”, de Janaina Leite, se expandiu para o “Feminino Abjeto 2”, com parceira de André Medeiros. Essa segunda ramificação do núcleo foi formada por 34 homens e duas pessoas não-binárias, tendo como proposta a ideia de como

---

<sup>233</sup> Entrevista feita a André Medeiros Martins em 25.10.2024.

o masculino se constrói como reatividade ao feminino. A investigação do projeto versou um esboço do que seria a gravação de um filme pornô em cena, suas limitações e seu acontecimento em meio à crise da imagem entre representação e sexo explícito.

A tentativa de André Medeiros tem sido, desde o início do trabalho com pornografia, a experimentação a partir da *crise da imagem na pornografia*. Para além da crítica dessa imagem, a angústia de André é a de saber quais experimentações são possíveis, para além do que já conhecemos. Ao comentar um pouco do processo de “Feminino Abjeto 2”, André conta que, na época, estava estudando e desenvolvendo um trabalho de terapia tântrica com um amigo, que a todo tempo falava: “isso não é sexo”. André entendia que o Tantra, ao ser uma filosofia, necessita não ser associado ao sexo. Porém, na tentativa de desvincular o que entendemos como sexo, André planejou a gravação de uma suruba, em que no meio, há uma massagem tântrica. O objetivo dessa experimentação era mostrar que um “sexo tradicional” e o tantra coabitam de maneira tranquila. Quem grava essa suruba planejada por André, também a seu convite, é Janaina Leite, que grava o processo a partir de uma figura mascarada – a qual também já vinha trabalhando em outras experimentações (Martins, 2024<sup>234</sup>).

Ao pesquisar sobre o trabalho de André, entrei em contato com dois projetos, que se desenvolveram em livros: “Flexões” (2011) e “Vulgar” (2020). O projeto Flexões se desenvolveu em um livro do mesmo nome: “Flexões – um estudo sobre sexualidade plural”, que para André Medeiros (2011), é um sistema que se retroalimenta, sem início, meio e, principalmente, fim. A partir de um conceito gramatical, que são as flexões verbais, expressas em tempo, modo e sujeito, criou-se um estudo dialógico entre fotografias, intervenções urbanas, debates e eventos (Martins, Zambom, 2011, s./ p.).

Para o projeto e o livro, André conta alguns de seus disparadores, que fazem parte, também, de sua história. A mãe de André era oficial de justiça da vara criminal, após a sua morte, André conseguiu comprar a sua primeira câmera profissional e viveu o seu luto iniciando ensaios de nu, em que registrou 80 pessoas em diálogo com seus corpos. Logo no início no livro, há um texto intitulado: “A nudez tem a ver com a morte da mãe”. Nele se discute que a fotografia de André está intrinsecamente ligada a uma necessidade vital da pele e da imagem do outro. De forma que a câmera é sua ferramenta, aquilo que possibilita guardar momentos e experiências que passam (Martins, Zambom, 2011, s./ p.).

---

<sup>234</sup> Entrevista feita a André Medeiros Martins em 25.10.2024.

A efemeridade e a concomitante presença da mãe formam uma base simbólica para André, a mãe está escondida do público, mas também, sempre presente. Dentre os símbolos que a morte acabou por revelar-lhe, a *nudez em experiência* passa a ser uma necessidade. Sem exatamente saber explicar o porquê, André vê na nudez algo de liberdade, de curiosidade de ver e sentir a pele. Mas a fotografia também lhe apresenta questões, dentre elas o limite entre o registro concreto e a narrativa ficcional (Martins, Zambom, 2011, s./ p.).

Porém, é por meio dessa mesma questão limitante que, ao invés de debruçar sobre a imagem concreta da mãe, André explora uma memória muito remota e sensorial que tem dela, como o contanto com a pele e a própria carne, que também vêm dela. No livro, André expôs a sua relação carnal com uma série de sujeitos, assim como dialogou com diversas outras existências, em fotografias e em textos (Martins, Zambom, 2011, s./ p.).

Ao conversar com André, o artista expôs que todos os trabalhos que faz tem um propósito central: manter o diálogo. O corpo e o registro do corpo nu sempre foram uma questão para André e registraram também um desejo: o de ver as pessoas em *estado de experiência*. O que estava em evidência, então, nunca foi a nudez em si, mas o processo de chegar à nudez, as circunstâncias em que se tira a roupa. Tanto que André nunca se interessou em fotografar pessoas profissionais na fotografia do nu, porque para estas, o processo já se tornou costumeiro. Interessa-lhe o atrito de um corpo que se despe em uma situação que não está acostumado. De acordo com ele: “depois de um tempo trabalhando com fotografia de nu, o sexo foi entrando nesse interesse do estado de experiência e nesse grande *nó*, como um conflito entre o cotidiano e a fuga” (Martins, 2024<sup>235</sup>).

O projeto “Vulgar”, que se desenvolveu em um livro do mesmo nome, é um conjunto de fotografias artísticas, representações de nudez, imagens que podem ser vistas como pornográficas, textos narrativos, reflexões políticas e pornografias escritas. Nele, há também textos sobre pornografia, pós-pornografia e erotismo. Alguns com autorias importantes que circulam a presente dissertação, tais como Bruna Kury, Janaina Leite e Vera Vasques (Carvalho, Martins, Neto, 2020, s./p.).

“Vulgar” foi também um livro de celebração de 10 anos de carreira e de busca existencial de André, juntamente com relatos, discussões e representações de 50 pessoas, as quais escolheram estar com ele e contribuir com esse processo, que é também coletivo. Em entrevista, André explica que esses dois livros estão associados aos seus dois longas-metragens, “Flexões”

---

<sup>235</sup> Fala de André Medeiros Martins, entrevista feita em 25.10.2024.

(2012) ao primeiro longa: “Alfredo não gosta de despedidas” (2018) e “Vulgar” (2020) ao segundo longa: “Alfabeto Sexual” (2020).

O primeiro filme: “Alfredo não gosta de despedidas”, se trata de um drama familiar, onde André retoma a história da mãe falecida com as primeiras imagens de sexo que encontrou. Dessa forma, ele vai atritando as duas narrativas e monta uma estrutura de romance, com conflitos familiares e com o seu ex-companheiro. Toda a narrativa é acompanhada por, não somente essas primeiras imagens de sexo de André, como cenas de sexo explícito gravadas com seu ex-companheiro. Por ter muitas imagens de familiares no filme, o que acarretaria problemas jurídicos para André, ele nunca disponibilizou o filme on-line, tendo passado somente por festivais.

No segundo filme: “Alfabeto Sexual”, André comenta que se liberta minimamente desse espaço familiar e com explicações psicanalíticas. Em grande diálogo com o próprio livro “Vulgar”, para André, esse segundo processo tem como ponto de partida a própria história, mas em diálogo com uma série de pessoas, escrevendo, falando, cruzando, interrompendo e somando. O filme em si trata do encontro e do apaixonamento de André com Hudson de Carvalho – o seu marido naquele momento. Trabalhado a partir de autopornificações e performances pornográficas em interação com cada uma das letras do alfabeto, de A à Z.

André conta que, quando chegam na letra “X”, fazem um vídeo de *X-Man*. André se pinta de azul por interior e Hudson fazia o professor Xavier (dos quadrinhos da série *X-Man*), sentado e se masturbando. Enquanto isso, André incorpora, de forma cômica, a figura do *X-Man*. Na época, André publicou fragmentos dessa experimentação nas plataformas e o vídeo foi muito utilizado como alvo de chacota e questionamento de sua utilidade. A grande questão que se colocava é que não se tratava de um material excitante ou artístico, então não tinha função de existir. Curiosamente, é um vídeo que André coloca quase como a representação da sua própria sexualidade. Mas que, por não ter um lugar específico ou um encaixe, as relações direcionadas a eles iam para o não-lugar, de não poder existir (Martins, 2024<sup>236</sup>).

A sexualidade enunciada por André é a sexualidade de um corpo que cria, a partir de um tempo que não é útil, que se opõe ao princípio de organização da sexualidade do próprio capitalismo. Para Antonin Artaud (2006), a organização produtiva capitalista opera no encarceramento do corpo, sempre, para determinado fim. De modo que a própria força do ser humano se encontra sempre fora e derrubada de si mesmo, porque esse ser já não vive mais o

---

<sup>236</sup> Entrevista feita a André Medeiros Martins em 25.10.2024.

“todo si mesmo”. Esse exterior: corpo derramado do lado de fora de nós, é um corpo criado em nós – responsável por extrair a força do nosso corpo de potência para o controle da vida em si (Hur; Soares, 2021, p. 15). Para Artaud, enquanto seguirmos esquecendo dos nossos corpos, iremos seguir acreditando que esse corpo derramado do lado de fora de nós é o nosso.

Esquecer-se do corpo é lembrar-se somente das suas funções, esse é o fio condutor da crítica de Artaud: os processos que nos submetem a uma função capturam nosso desejo, ou seja, um corpo que se torna uma função esquece do próprio desejo. Por isso, para desencarcerar o corpo é preciso um corpo sem órgãos. Em seu texto “Para acabar com o julgamento de Deus” (1983), Artaud decide posicionar o ator em uma mesa de autópsia para refazer sua anatomia, na defesa de que o humano é enfermo porque é mal construído, é preciso desnudar esse humano e raspar o que o corrói mortalmente: Deus e seus órgãos (Artaud, 1983, p. 161). Esses dois conjuntos são escolhidos por Artaud por terem a função de limitar, fixar e determinar o corpo humano. Confere-se a Deus o poder da verdade e aos órgãos o poder de funcionamento – o organismo que possui órgãos ajeita, estabelece, ordena e alinha o corpo em torno de um funcionamento estável (Hur; Soares, 2021, p. 19).

Dessa forma, o corpo sem órgãos seria um corpo sem função, sem extratos, mas com potência, que supera a força do encarceramento. No corpo sem órgãos, não existe falta a ser preenchida, não se pretende chegar a um determinado fim, o fim não existe, o que existe é um constante processo de construção e transformação do corpo (Hur; Soares, 2021, p. 21). O corpo sem órgãos é um corpo afetivo, intensivo, anarquista, que só se comporta pelos polos, zonas, limiares e gradientes. É também um corpo inútil, que luta contra o próprio organismo, é impossível e justamente por ser impossível que é um corpo contra o juízo (Lins, 1999, p. 44).

O corpo sem órgãos não tem objetivo: ele busca, mas busca não para se encontrar. Ele não se chega porque nunca se termina de chegar a ele, ele é o próprio limite e a sua suspensão. Por isso que esse corpo é a ausência de desejo e ao mesmo tempo a preponderância estonteante de desejo. Tal desejo existe na dinâmica do ‘querer’, instância ativa da ‘ação’, e é assim que o corpo verdadeiramente vivo é a vontade em ação, os movimentos desse corpo são a encarnação da vontade contra o despotismo da organização orgânica do corpo. Na vontade em ação, o corpo sem órgãos pode ser incansavelmente descoberto e experimentado, a construção desse corpo passa pelo reengendramento de si, pela busca sem objetivo e, finalmente, pela produção improdutiva de si (Lins, 1999, p. 51).

O que existe no corpo registrado e performado por André é o estado de experiência, que não possui objetivos pré-determinados a não ser estar e experimentar. Quando André expõe diversos fetiches a partir de um abecedário do sexo em 2020, de certa forma, ele enuncia a inclinação de seus trabalhos seguintes. Como é o caso do livro “Fetiches” (2024), resultado do próprio projeto “Fetiches”. O livro acaba de ser lançado, em novembro de 2024, com a proposta de exposição de 100 fetiches, que também vinham sendo compartilhados na página e nos canais de André Medeiros Martins. A partir de um processo de falar de si e depois de si com os outros, André comenta que neste terceiro processo dos “Fetiches”, já resta quase nada de si (Martins, 2024<sup>237</sup>).

E ao mesmo tempo parte de um lugar onde André entendeu as próprias necessidades e seu posicionamento em relação ao outro. Ele também explica que, no meio de todos esses trabalhos, vai entendendo o seu corpo como dissidente de práticas, no sentido de que não lhe apeteçam práticas sexuais tradicionais. O corpo de André é um corpo que se entende a partir da criação (Martins, 2024<sup>238</sup>).

Por isso que, no geral, o que tem mobilizado o trabalho de André, é a ideia de “*pluralidade*”. Em seu desenvolvimento, ele explica que a gente não é condicionado a entender que existem muitas possibilidades de existência, porque a gente sempre se coloca na experiência do outro como se fosse a nossa. Porém esse movimento não é necessário, basta observar. Os fetiches estão nesse espaço da *pluralidade* e do *risco*, porque ele caiu em diversas “bandeiras”, no sentido de “militâncias”. André ainda explica o seu descontentamento com a limitação social das possibilidades de existência e experiência, em suas palavras:

Durante décadas, gênero, sexo e sexualidade vêm sendo discutidos. “Aí eu, uma bicha, porque a minha avó, minha mãe, minha família tem que me aceitar, porque eu sou isso, gosto de transar com outros homens, gosto de”, e daí todas as discussões básicas, mais elementares, ser alvo de chacota, a outra pessoa não te entender e tipo, excluir você da realidade, todas as coisas básicas que há anos a gente tá tentando lutar para conquistar direitos, para conseguir. Aí chega alguém e fala, sei lá “eu gosto de balões, me relaciono com balões”, “nossa, você tem problema, nossa isso é ridículo”. Eu falo, a gente tá há décadas falando de uma luta, e daí quando chega outra diferente a gente reproduz exatamente o que a nossa avó, o que o nosso pai, o que a nossa mãe, o nosso amigo, fizeram, então pra mim o fetiche ele é quase esse outro limiar, que a gente entendeu enquanto gênero, mas enquanto esse outro, sem-fetiche (Martins, 2024<sup>239</sup>).

Nesse sentido, com a *pluralidade* sendo o *nó* do trabalho de André Medeiros, fica mais fácil vislumbrar a sua intersecção nas redes pós-pornô, sendo citado por sujeitos dessa rede,

<sup>237</sup> Entrevista feita a André Medeiros Martins em 25.10.2024.

<sup>238</sup> Entrevista feita a André Medeiros Martins em 25.10.2024.

<sup>239</sup> Fala de André Medeiros Martins, entrevista feita em 25.10.2024.

mas sem entender o seu trabalho enquanto pós-pornográfico. Em entrevista, eu comento que encontro o André a partir dessa categorização do “pós-pornográfico” e que, também Bruna Kury, em seu último curso “PornôPirata – intersecções entre arte contemporânea e pós-pornografia”, ministrado em 02 e 03 de outubro de 2024, fez o mesmo movimento<sup>240</sup>.

Em seu trabalho com a pornografia audiovisual, André diz “flertar” com a pós-pornografia, ao trazer um caráter *autoficcional* em suas criações. Apesar de se solidarizar com as propostas e os anseios do movimento, o artista acredita que enquadrar seu trabalho na categoria seria uma limitação. Ainda em sua explicação, ele cita uma das criadoras da *Ediyporn*<sup>241</sup>: Paulx, e concorda com ela, quando argumenta que não quer que seus filmes sejam sobre pós-pornografia, mas sobre pornografia – vista e feita de maneiras diferentes – e não restrita a um lugar que, também se tornou inacessível e distante do gosto popular. Nas palavras de André: “quero estar no meio da punheta das pessoas também, e no meio da punheta das pessoas vai surgir outras coisas além de só gozo” (Martins, 2024<sup>242</sup>).

Ao mesmo tempo, ele se identifica com esse corpo que tem subjetividade na pornografia, aspecto que será muito falado pela própria pós-pornografia. Em linhas gerais, André acredita que a pós-pornografia é uma necessidade histórica em determinados lugares e contextos, até como forma de frear certa onda conservadora (Martins, 2024<sup>243</sup>). Nesse sentido, sexo é facilmente colocado como o produtor da horribilidade, conseqüentemente também a pornografia, então ela atua como o elo mais frágil ao se falar dos malefícios de uma indústria, por exemplo. É a indústria pornográfica que aparece como a formadora de imaginários e indutora de vícios.

André ressalta que são horríveis diversas coisas na pornografia, mas assim como o são em qualquer lugar que existam relações de poder. Nesse movimento, a pós-pornografia, em sua concepção, vem também como um movimento de cuidado. No sentido de que existe um outro sexo que não é apenas genitalizado, que possibilita outras formas de prazer e descoberta. Mas mesmo consciente desses processos, o artista diz que é de seu desejo existir dentro da

---

<sup>240</sup> Bruna Kury dividiu o seu curso em dois dias, no primeiro apresentou trabalhos pós-pornográficos mais críticos e que não visam o prazer, tais como os dela. E no segundo dia, ela apresentou trabalhos pós-pornográficos que visam o prazer e que, muitas vezes, estão associados à comercialização da representação pornográfica. André é apresentando no segundo dia, como uma pessoa proponente de práticas dissidentes.

<sup>241</sup> Plataforma de pornô desviante que propõe lógicas de criação e consumo de pornografia inclusivas e arejadas (EDIYPORN, s./d.). Disponível: < <https://www.ediyporn.com/sobre/> > Acesso em 23 de abril de 2024.

<sup>242</sup> Fala de André Medeiros Martins, conversa por WhatsApp realizada em 08.01.2024.

<sup>243</sup> Entrevista feita a André Medeiros Martins em 25.10.2024.

pornografia e contar histórias masturbatórias que não sejam problematizadoras. Que sejam, simplesmente, gostosas (Martins, 2024<sup>244</sup>).

Como comentado acima, o projeto mais atual de André é a série “Fetiches”<sup>245</sup>, em que o artista trabalha com 100 fetiches diferentes, em uma dinâmica de entender a sexualidade como não óbvia e o sexo como uma criação. Citarei aqui, duas de suas produções, a primeira da série “Fetiches”, intitulada “Pornô com História” (2023)<sup>246</sup> (Figura 64). Nela, André trabalha com o fetiche da própria história vivenciada a partir da sua contação, narrando uma vivência com um dos artistas que fotografou e vivenciou experiências sexuais há muitos anos.

Em um contato mais recente, a pessoa em questão e André estavam constantemente fazendo *sexting* – uma espécie de sexo virtual em que se trocam áudios, vídeos e fotos em tempo real, de forma a imaginar um sexo presencial e narrar as ações imaginadas. Apesar da grande intensidade imaginativa, quando André encontrou com essa pessoa, presencialmente, não houve o desejo, por parte dessa pessoa, de uma prática sexual presencial. No decorrer de “Pornô com História”, André narra esses acontecimentos recriando a cena e a exposição de seu corpo, brincando com o que poderia ter acontecido, o que aconteceu e o que não aconteceu.

“Pornô com História” brinca com a distância entre o falado, o imaginado e o que realmente pode ser feito ou deseja ser feito. Na sinopse desse fetiche, André escreveu ao final: “há quem se interesse e se excite bem mais pelo enredo do que pelo sexo, ou pelo seu encontro” (Martins, 2023). Na dinâmica da fantasia – desejo, imaginação e criação se misturam, o que complexifica qualquer diferenciação e impossibilita a consolidação de fronteiras rígidas.

O curioso da série “Fetiches”, é que todas as produções que estão em seu site, estão também no *XVideos*. Na verdade, elas são postadas originalmente lá, mas a apresentação delas muda em cada um dos sites. O nome “Pornô com História” de seu site (Figura 64), por exemplo, muda para “PORNÔ COM HISTÓRIA – dotado gostoso recria uma cena vivida pelo barbudo” (Figura 65), e ainda possibilita uma série de interações, como o alto número de visualizações (22.524) e os comentários dos mais diversos possíveis.

Em ambas as Figuras: 64 e 65, André aparece deitado em um sofá, com as pernas abertas. Uma das suas mãos gesticula, ao mesmo tempo em que ele conta a história sobre o flerte e as

---

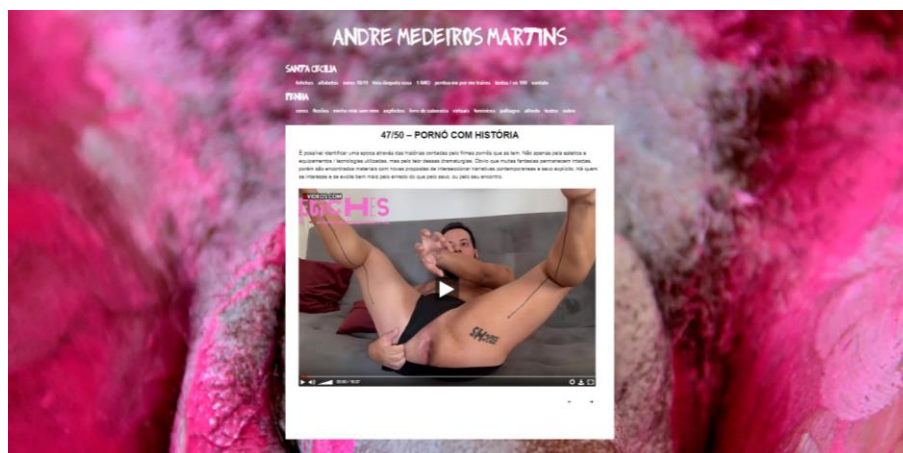
<sup>244</sup> Entrevista feita a André Medeiros Martins em 25.10.2024.

<sup>245</sup> Disponível em: < <https://andremedeiromartins.com/project-type/fetiches/> > Acesso em 23 de abril de 2024.

<sup>246</sup> Disponível em: < <https://andremedeiromartins.com/portfolio/47-50-porno-com-historia/> > Acesso em 23 de abril de 2024.

ações imaginadas entre dois corpos, que nunca aconteceram, de fato. Enquanto isso, a sua outra mão afasta o tecido da cueca que cobre a região perineal para deixar o seu ânus visível.

**Figura 64** – "Pornô com História" (2023)



Fonte: Site de André Medeiros Martins (2023)

**Figura 65** – "Pornô com História" (2023)



Fonte: Perfil de André Medeiros Martins (2023) no XVideos

André tem uma série de plataformas em que distribui os seus vídeos, do seu site ao XVideos, à PinkLabel.tv, à EdiyPorn, ao Twitter, ao seu canal do Telegram, entre outros. E o interessante dessa distribuição é que cada plataforma desenvolve um tipo de relação e interação com o material. O artista ainda diz que, dentre todos, o XVideos é o mais sedutor, porque a interação com a pessoa “André” não acontece a partir de um interesse pessoal, acontece a partir da conexão de um desejo. Em suas palavras: “certamente, há como você seguir um canal e/ou

uma pessoa no *XVideos*, mas o comum é que se busque pelo desejo primário, aquele primeiro desejo que vem no momento de tesão” (Martins, 2024<sup>247</sup>).

É justamente por isso que ele altera os títulos de seus vídeos no *XVideos*, para títulos mais chamativos e popularmente mobilizados. A interação na plataforma também é das mais diversas possíveis, sendo possível encontrar comentários como: “comecei punhetando e terminei chorando”.

Uma outra produção interessantíssima, com participação de André, é uma entrevista gravada e dirigida por Janaina Leite a Fernando Brutto, ator pornô que recebe um *fisting* anal (prática de penetração do punho pelo orifício anal) de André, enquanto responde às perguntas. Na Figura 66, Brutto se encontra deitado em uma cama, com as mãos segurando as pernas abertas, enquanto André penetra o seu punho, até a região do antebraço, em seu ânus.

**Figura 66** – "Entrevista Profunda" (2023)



Fonte: Leite (2023)

A entrevista se torna uma espécie de entrevista prática e o nome da produção é “Entrevista Profunda” (2023)<sup>248</sup> (Figura 66). Para Brutto, *fisting* é sobre performance e drama, é uma forma de conhecer e consagrar limites de dominação, entrega e confiança (Leite, 2023).

<sup>247</sup> Fala de André Medeiros Martins, entrevista feita em 25.10.2024.

<sup>248</sup> Disponível pelo *Xvideos*: < [André Medeiros entrevista Fernando Brutto enquanto mete o punho nele. Parte 1 - XVIDEOS.COM](#) > e pelo Ediyorn: < <https://www.ediyporn.com/exclusivos/entrevista-profunda/> > acessos em 23 de abril de 2023.

Na sua exposição no *XVideos*, um comentário de “Depreanaldepre” (2023) chama atenção: “eu adorei esse formato de entrevista com a prática. É sempre um jogo de conforto e limite, como o Brutto disse. E também é espaçado no tempo. Não tem como fazer caber uma prática dessas em 20 min corridos de filme, por mais que a indústria tradicional reforce essa ideia. Vcs são fodas!” (*XVideos*, 2023).

Sobre o processo de “Entrevista Profunda”, André comenta que fez um convite à Janaina Leite e pensaram em algo completamente experimental. A proposta era descobrir o que é a experiência de praticar e receber um *fisting* – enquanto uma experiência corporal e de fantasia – junto com a organização da palavra. Então foi uma investigação de como linguagens verbais e não-verbais não só podem, como coabitam em uma mesma experiência (Martins, 2024<sup>249</sup>).

O interessante dessas produções é que, mesmo sem se dizerem pós-pornográficas, conseguem levar à prática a subversão das funções e utilidades do corpo. A crítica não é o objetivo aparente, mas acaba por se fazer presente ao tentar documentar uma experiência libidinal genuína, de prazer visceral, em que a transgressão se faz possível.

Por isso que, quando trazemos o eixo do “gozo pelo gozo”, entendemos que o gozo nunca é somente gozo, porque o gozo por si só já é uma experiência de transgressão. O gozo é diferente do prazer, este pode ser calculado, maximizado ou evitado, já o gozo confunde as distinções, de forma que prazer e desprazer não são passíveis de existirem separadamente. O gozo é um conceito crítico da sociedade produtiva capitalista, do mundo do trabalho e das funções, porque ele é uma parte daquilo que a linguagem não é capaz sustentar. O gozo é aquilo que não serve para nada e circula na lógica negativa, justamente por sua inutilidade (Lacan, 1985, p. 11).

A concepção de gozo de Lacan vem de Georges Bataille, em que o autor vai entendendo prazer, gozo e erotismo a partir da sociedade capitalista do trabalho. De acordo com ele, essa sociedade só conhece o prazer das relações sexuais e sociais que foram tornadas produtivas, tudo que foge dessa produção e está no enquadramento da improdutividade é proibido, tal como o erotismo. O gozo é tudo aquilo capaz de suspender os limites entre os sujeitos.

A utilidade da modernidade capitalista tem como finalidade um prazer moderado, porque qualquer exacerbamento do mesmo já é colocado como patológico. Nessa dinâmica, toda atividade social acaba por se subordinar ao princípio de que, para ser válido, todo esforço particular deve ser redutível às necessidades fundamentais da produção e da conservação

---

<sup>249</sup> Entrevista feita a André Medeiros Martins em 25.10.2024.

(Bataille, 2014, p. 14; Bataille, 1987, p. 69). E é por isso que, a partir dessa perspectiva, a transgressão poderá ser vivenciada nos limites da inutilidade e da disfuncionalidade.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanto na história da pornografia audiovisual europeia e estadunidense quanto na brasileira, a consolidação de um mercado pornográfico *mainstream* – a famosa Era de Ouro da pornografia – fez emergir um contingente de práticas pornográficas alternativas. É a partir do ápice da pornografia, em cada um dos territórios políticos e geográficos, que emergem práticas que podemos chamar de pós-pornográficas, alternativas e/ou contrassexuais.

Concomitantemente, a emergência de um modelo de prazer hegemônico, que objetivava parecer único, foi enquadrada por muitos grupos como excludente, violenta e eminentemente perigosa para a vida de mulheres e grupos minorizados. Nesse momento, falamos não somente das feministas antipornografia, aquelas citadas como localizadas em um dos polos das guerras sexuais, como falamos desse outro polo, em que se encontram as feministas pró-sexo e as primeiras fermentações da pós-pornografia.

Ao tratar das guerras sexuais e lidar com polos colocados como opostos, acreditamos que para que haja “guerra”, seja preciso haver discordâncias extremas, como um conflito entre dois grupos que parece irreconciliável. Mas, no decorrer da pesquisa, fomos vendo que esses dois grupos – colocados como opostos – não são tão discordantes assim, afinal, ambos reconhecem que há problemas sérios na pornografia. Para feministas antipornografia, a pornografia produz objetificação sexual, em que mulheres são vistas como meros seres subordinados representados por corpos sexuados, isso seria, então, nada mais do que violência. Para feministas pró-sexo e produtores da pós-pornografia, no geral, a ideia de um “pós-pornô” é apresentar corpos antes objetificados, como sujeitos.

Encontra-se essa formulação no território pós-pornográfico estadunidense, quando Annie Sprinkle fala que a resposta ao pornô ruim não é o fim do pornô, mas mais pornô, como uma forma de entrar na disputa pelas representações entre o que se chamaria de objetos e de sujeitos (Williams, 2017). Também em território latino-americano, quando Laura Milano diz que a pós-pornografia não está preocupada com uma produção de mercadoria-objeto, mas de energias sexuais potentes (Milano, 2014, p. 11). E, por fim, também em território brasileiro, quando Bruna Kury diz que a pós-pornografia é contra a objetificação e submissão impostas pelo patriarcado (Kury, 2020).

Nesse sentido, é possível ver que as premissas políticas da pós-pornografia são similares às premissas da antipornografia feminista, até mesmo na linguagem e nos usos de termos como:

objetificação e submissão. A grande diferença está no horizonte político de cada uma, enquanto a pós-pornografia acredita na possibilidade de subverter essa posição de subjugação, a antipornografia feminista é descrente, de modo que somente a proibição dessas representações resolveria a problemática.

Essas similitudes tornaram evidente, no decorrer da pesquisa, que esses grupos não são tão opostos. Ainda mais: o impulso pós-pornográfico, por vezes, é tão agarrado à problemática negativa da pornografia (de objetificação e submissão dos corpos), que muitos trabalhos não são sobre prazer, mas sobre crítica. Em muitas produções, o próprio uso do verbo, como uma linguagem que busca “passar uma mensagem”, procura a referência a um poder subjugador, como forma de crítica.

De início, o presente trabalho tinha por objetivos compreender: como a pós-pornografia pode subverter o lugar do corpo, da sexualidade e do desejo na sociedade contemporânea; como um conhecimento a partir do corpo pode subverter o próprio lugar do corpo e dos binarismos, como os atuantes entre: homem/mulher, mente/corpo, puro/impuro e como ocorrem esses processos de desigualdades entre intelectualização e corporificação.

Evidentemente, de todos esses objetivos, essa pesquisa tendencialmente (e, ao mesmo tempo, sem perceber) focou no corpo, nos processos de corporificação e no corpo enquanto fonte de conhecimento. Foi no decorrer da pesquisa que fui entendendo que, para atender os meus objetivos de pesquisa, precisava friccionar a minha noção de subversão com a noção dos meus interlocutores de pesquisa. O que a etnografia mostrou foi que, nem todos os agentes do campo utilizam o termo “subversão”. Dos que o utilizaram, recorrentemente, nas entrevistas, podemos citar Bruna Kury e Taís Lobo.

O conceito de Bruna Kury de subversão está muito associado à subversão da norma social, dos registros de gênero, das noções sobre pureza/impureza e, especialmente, às possibilidades de transformação dos privilégios da “branquitude”, da “cisgeneridade”, do “patriarcado”, da “heterossexualidade” e do próprio “capitalismo”. Essa última associação tem relação, inclusive, com a sua defesa da noção de que os “privilégios” e as “marginalidades” devem interseccionar percepções, acessos, circulações e lutas.

A conceituação de subversão de Taís Lobo é associada às possibilidades de desconstrução das nossas noções e preferências pela “normatividade” e “normalidade”. Nesse sentido, para além da desconstrução, a pós-pornografia nos possibilita a experimentação de tudo o que “difere” dessas noções. A partir do “diferente”, que é também, o “dissidente”, há a possibilidade

de experimentação de identidades não-cisgêneras, sexualidades não-heterossexuais e modos de vidas diversos do imposto pelas sociedades industriais capitalistas.

No geral, cabe dizer que, mesmo no caso de artistas que não utilizaram, recorrentemente, o termo “subversão”, uma série de práticas subversivas são operadas. Amplamente associadas à subversão da norma social. Como a subversão dos papéis de gênero, forte característica dos trabalhos de Bruna Kury, Raíssa Vitral, Kalor Pacheco, Liv Massei, Juliana Dorneles, Taís Lobo e Thaís de Almeida Prado. A subversão de papéis étnico-raciais e de território, fortemente trabalhada por Bruna Kury, Kalor Pacheco e Éri Sarmet. A subversão das identidades de gênero e sexualidades, presente nos trabalhos de Bruna Kury, Jeffe Grochovski, Paulx Castello, Éri Sarmet e André Medeiros Martins. E, até mesmo, a subversão das noções de utilidade em torno de práticas sexuais, encontradas fortemente nos trabalhos de Juliana Dorneles e André Medeiros Martins.

Esta última subversão: a da utilidade de práticas sexuais, significa a possibilidade da inutilidade no âmbito da produção de prazer. Como expliquei, a pós-pornografia emerge como um movimento historicamente situado que tenta advogar pela legitimidade do próprio prazer, em um momento em que essa legitimidade está sendo colocada em risco. A partir desse contexto, por vezes, expressões pós-pornográficas defendem suas pautas a partir da contraposição à pornografia tradicional, quase a partir de um lugar de superioridade moral. Novamente, reforçando essa mesma pornografia como um espaço negativo, repleto unicamente de preconceitos e violências.

E é a partir dessas mesmas percepções acerca da pornografia negativizada e da pós-pornografia positivada, que essa mesma pós-pornografia se consolida com a noção de que deve estar sempre se contrapondo ao lado negativo (pornografia) e expondo as suas pautas, como ferramenta de luta política. Mas nesse processo de militância, muitas vezes o que se perde é o que a linguagem pornográfica consegue trazer, ao menos enquanto representação: o gozo.

Citamos os trabalhos de Juliana Dorneles e André Medeiros Martins acima, porque têm uma característica comum, as duas propostas se alinham aos processos de experimentação do gozo pelo gozo. Em ambas as produções, não havia um objetivo político ou que se objetivasse crítico, o objetivo era “experimentar”. Nesse “experimentar” das produções, já se encontrava o prazer e o gozo do processo artístico e sexual. Então, o que posso dizer é que a subversão da utilidade operada é uma subversão da crítica, da ausência do prazer e, de um modo de vida

capitalista em que a relação sexual é relegada a um espaço muito específico: de consumo, produção e reprodução da vida<sup>250</sup>.

Na constante fragmentação imposta pela modernidade capitalista, instâncias da vida foram compartimentadas para o seu melhor desempenho. De modo que foi se perdendo, constantemente e intensamente, a noção de que o corpo é uma potência criadora de prazer, de elaboração subjetiva e conhecimento amplos. Ou como aborda Suely Rolnik, o “corpo-que-sabe” vai sendo recalçado.

E a arte, desde a década de 60, traz um impulso de libertação dessas compartimentalizações das instâncias da vida e das áreas do conhecimento. O que incluía o resgate do encontro da cultura com a vida e a reconquista do corpo como bússola de si (Rolnik, 1999, p. 4). A partir dos anos 2000, a pós-pornografia e linguagens pornográficas alternativas emergem de modo diferente, mescladas com outros contextos de lutas políticas e estéticas em disputas. Mas, ainda enquanto arte, guardam este princípio desafiador de religamento do corpo com a vida e o conhecimento.

---

<sup>250</sup> Em “¿La muerte de la clínica?”, uma palestra de Preciado citada acima, o autor comenta que o paradigma do “sexo” no século XIX era a produção e a reprodução. O sexo era colocado em gestão para controlar a reprodutibilidade de uma sociedade. Preciado advoga que a noção para o nosso século precisa ser atualizada, e pensada a partir do paradigma do consumo do sexo (Preciado, 2013, 1h 00’45”). Nas sociedades capitalistas automatizadas o sexo está sempre disponível para consumo, mas de modo a manter um *modus operandi* de vida em circulação, aquele em que o sexo é o espaço de prazer neutralizador de forças políticas de transformação.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Nuno Cesar. **O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo**. Campinas: Mercado de Letras, 1996.
- ABREU, Nuno Cesar Pereira de. **Boca do Lixo: Cinema e Classes Populares. Tese (doutorado)**. Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, 2002.
- ACOSTA, Luna; LOBO, Taís. **Polifonia**. Produção de Antropofagia Icamiba. Argentina/Brasil, 2012, 2', Stereo.
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019.
- AMANTINO, Marcia; PRIORE, Mary Del (orgs.). **História do Corpo no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- ALENCAR, Jorge; LORDELO, Lia da Rocha. **Despindo o Tempo: fendas erótico-políticas no projeto cênico Strip Tempo – stipteases contemporâneos**. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 13, n. 2, 2023.
- ALEXANDRIAN, Sarane. **História da Literatura Erótica**. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1991.
- ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de; MELLO, Jamer Guterres de. **Oh bondage! Up yours! Sexualidades dissidentes e manifestações não normativas do desejo na obra de Hito Steyerl**. **Revista E-Compós**, v. 22, dez. 2019.
- ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de. ZACARIOTTI, Daniel. **Eu te fodo ou você me fode? Performance, pornotopia e reivindicação estética da violência em Baise-moi, de Virginie Despentes e Coralie Trinh Thi**. **Revista Galáxia**, v. 47, São Paulo, 2022.
- ALMEIDA, Silvio. Prefácio. In: HAIDER, Asad. **Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje**. Tradução de Leo Vinicius Liberato. São Paulo: Veneta, 2019.
- ALVES, H. JESUS, J. G. **Feminismo transgênero e movimento das mulheres transexuais**. **Cronos**, 2010.
- ALZUGARAY, Paula. **Teatro da Crueldade: diante da violência de gênero no Brasil, irrompe o Coletivo Coiote com artistas que criam a partir de situações extremas**. **Select: arte e cultura contemporânea**. Publicado em 08 de janeiro de 2019.
- ANDRADE, Ana Beatriz Pereira de; AQUINO, Henrique Perazzi de; LENZ, Flavio. **Beijo de rua, um jornal com voz das prostitutas**. **X Conferência Brasileira de Mídia Cidadã e V Conferência Sul-Americana de Mídia Cidadã**, UNESP, FAAC, Bauru – SP, 2015.
- APROSMIG. **Olha que Puta Ação!** Belo Horizonte, 2 de março de 2021. Instagram: @aprosmig. Disponível em: < [https://www.instagram.com/p/CL6oj4SpE\\_f/?igsh=ODMya2IxenpwdHc4](https://www.instagram.com/p/CL6oj4SpE_f/?igsh=ODMya2IxenpwdHc4) > Acesso em 21 de novembro de 2024.
- ARAÚJO, Caroline Wilt. **Hilda Hilst: subversão e transgressão**. **Anais do Fazendo Gênero 10: Desafios Atuais dos Feminismos**. Florianópolis, 2013.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ARTAUD, Antonin. Para acabar com o julgamento de Deus. In: ARTAUD. **Escritos de Antonin Artaud**. Tradução de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983.

AULOMBARD-ARNAUD, Noémie. *A Public Cervix Announcement*. Une performance pro-sexe et post-porn d'Annie Sprinkle (New York, 1990). **Clio [Online]**, 54 | 2021, Online since 02 January 2025, connection on 19 July 2024. URL: <http://journals.openedition.org/cli/20733>; DOI: <https://doi.org/10.4000/cli.20733>

BAGAGLI, Beatriz Pagliarini. Abordando estereótipos de gênero: entre a subversão e resistência nos discursos transfeministas e feministas radicais trans-excludentes, **Revista Leitura**, Maceió, 2021.

BATAILLE, Georges. **A parte maldita (Precedida de 'A noção de dispêndio')**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 2ª Edição. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. São Paulo e Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.

BATAILLE, Georges. **Georges Bataille: História do olho**. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1998.

BENÍTEZ, Maria Elvira Díaz. **Negros homossexuais: um estudo sobre hierarquias de raça, classe e gênero**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Rio de Janeiro: UFRJ, Museu Nacional, 2005.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

BEY, Hakim. **CAOS: Terrorismo Poético e Outros Crimes Exemplares**. São Paulo: Conrad, 2003.

BHFM. A primeira revista pornográfica do Brasil. **Um Rio de Histórias Podcast**, publicado em 31 de julho de 2017. Disponível em: < [A primeira revista pornográfica do Brasil - BHFM \(globo.com\)](https://globo.com) > Acesso em 19 de julho de 2024.

BILGE, Sirma; COLLINS, Patricia Hill. **Interseccionalidade**. Tradução Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2020.

BISPO, Laio (Depoimento dado em 2012). In: KITAMURA, Hirosuke. About. **Hirosuke Kitamura**. Disponível em: < <https://hirosukekitamura.com/pages/about> > Acesso em 21 de novembro de 2024.

BLANCA, Rosa Maria; GROSSI, Miriam Pillar. Linguagem como tecnologia, ou “como a escrita produz corpos”. **Fazendo Gênero 9: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos**, UFSC, Florianópolis, 2010.

BONADIA, Fernando. Desmortificar o corpo: Deleuze leitor de Espinosa. **Colunas Tortas**. Publicado em 17 de fevereiro de 2017. Disponível em: < <https://colunastortas.com.br/desmortificar-o-corpo/> > Acesso em 22 de janeiro de 2024.

- BONOMI, Carolina. Pornografia e masculinidades: velhos debates, novos atores? In: BREGANTINI, Dayse [et al] (ed.). Quem tem medo da pornografia? Uma história feita de tensões entre o prazer e a moral; a satisfação do gozo e a denúncia da dor. **Revista Cult**, ano 27, nº 305, 2024.
- BOURCIER, Marie-Hélène; LESSA, Patrícia; SOUSA FILHO, Alipio de. BILDUNGS-POST-PORN: notas sobre a proveniência do pós-pornô, para um futuro do feminismo da desobediência sexual. **Revista Bagoas**, nº 11, 2014.
- BOURCIER, Sam. **Queer Zones**. São Paulo: Crocodilo e N-1 Edições, 2022.
- BRAGA, Cleber. Fantasmografias, sexílios, cuirestéticoartivismos. **Periódicus**, n. 12, v. 1, p. 06-37, 2019.
- BRETAS, Aléxia. Feminismo King Kong: Paul B. Preciado e Virginie Despentes fazem amor. **Olhos d'água**, São José do Rio Preto, 11(2), 2019.
- BROWN, Wendy. **States of injury: Power and freedom in late modernity**. Princeton: Univ. Press, 1995.
- BUTLER, Judith. Criticamente subversiva. **Corpos que importam**. SP: n-1/Crocodilo Edições, 2019.
- BUTLER, Judith. Desdiagnosticando o gênero. **Physis Revista de Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, 19 (1), 2009.
- BUTLER, Judith. **Os sentidos do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 21ª Edição. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2021.
- BUTLER, Judith. RUBIN, Gayle. Tráfico Sexual: entrevista a Gayle Rubin. **Cadernos Pagu**, 2003.
- BUZAID, Alfredo. **Palestra na Escola Superior de Guerra** – Departamento de Imprensa. Revista Arquivo, nº 124, 1972.
- CAMPOS, Leonardo. Crítica – Dona Flor e seus dois maridos (1976). **Plano Crítico**. Publicado em 19 de dezembro de 2017. Disponível em: < [Crítica | Dona Flor e Seus Dois Maridos \(1976\) - Plano Crítico \(planocritico.com\)](#) > Acesso em 19 de julho de 2024.
- CARVALHO, Maria Cláudia; MARTINS, André. A obesidade como objeto complexo: uma abordagem filosófico-conceitual. **Ciência & Saúde Coletiva**, 9 (4), 2004.
- CASA NEM. **52 anos de Indianarae Siqueira**. Rio de Janeiro, 18 de maio de 2023. Instagram: @casanem\_. Disponível em: < <https://www.instagram.com/p/CsY0ygpAhDm/> > Acesso em 10 de julho de 2024.
- CASTELLO, Paulx. X. Buenos Aires, 2017, 12'14'', Sonoro, Cor, Digital.
- CASTRO, Eduardo B. Viveiros de. A Fabricação do corpo na sociedade xinguana. In: OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de (org.). **Sociedades Indígenas & Indigenismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1987.
- CASTRO, Thais Faria. Amor com a cidade: pornografando o espaço público com o feminino. **Revista Periódicus** 1(8), 2018.

Chaintreuil, Pierre. A classificação dos filmes na França: histórico das grandes evoluções do sistema 1945-2018. **Revista Concinnitas**, ano 19, nº 33, 2018.

CHANTAL, Jaquet. **A unidade do corpo e da mente: afetos, ações e paixões em Espinosa**. Tradução de Marcos Ferreira de Paulo e Luís César Guimarães Oliva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

CLASTRES, Pierre. Da tortura nas sociedades primitivas. In: CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o Estado**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

CLOWN, Pornô. **Amor com a Cidade**. Produção de Pornô Clown. Brasil, 2012, 10'52", Sonoro, Cor, Digital.

COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo da arte contemporânea?** Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2006.

COCINA, Carmen. “Seria bom utilizar o pornô com fins políticos”: Sua obra é exibida no MoMA: fotografia, cinema, instalações O canadense Bruce LaBruce, artista total, alerta para o patriarcado gay. **El País**. Publicado em 12 de junho de 2017. Disponível em: < [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/06/13/cultura/1497305530\\_725967.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/06/13/cultura/1497305530_725967.html) > Acesso em 03 de novembro de 2024.

COELHO, Clara da Cunha Barbato Veiga. **Pós-Pornografia em foco: um estudo sobre tensões políticas e usos do corpo**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Campinas – SP: UNICAMP, 2020.

COIOTE, Coletivo. **Pornorecicle**. 2020. Disponível em: < <https://vimeo.com/437703070> > Acesso em 08 de maio de 2024.

COISAS, A Origem das. A origem da Playboy. S./d. Disponível em: < <https://origemdascoisas.com/a-origem-da-playboy/> > Acesso em 19 de julho de 2024.

COLECIONADOR, Portal do. **003 Revista Ele Ela Edição nº 03 de outubro de 1969**. S./d. Disponível em: < [003 Revista Ele Ela Edicao N 03 Outubro 1969 \(portaldocolecionador.com.br\)](http://portaldocolecionador.com.br) > Acesso em 19 de julho de 2024.

CONCEIÇÃO, Giorgia Barbosa da. Qual é o lugar do burlesco no Brasil? **Horizonte da Cena**. Publicado em 12/06/2018. Disponível em: < <https://www.horizontedacena.com/qual-e-o-lugar-do-burlesco-no-brasil> > Acesso em 13 de novembro de 2024.

COSTA, Pedro; NOGUEIRA, Fernanda. Da pornochanchada ao pós-pornô-terrorismo no Brasil: d’As Cangaceiras Eróticas ao Coletivo. **Revista Rosa: Arte e Literatura Queer** (5), 2015.

COSTA, Valmir. Com repressão, não há tesão: a censura ao sexo no jornalismo de revistas no Brasil do século XIX ao Regime Militar (1964-79). **Caligrama**, São Paulo, online, 2(1), 2006.

COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Org.). **História do corpo: as mutações do olhar: o século XX (V. 3)**. Petrópolis: Vozes, 2008.

CRASHPADSERIES. **About**. CrashPadSeries.com. 2024. Disponível em: < <https://crashpadseries.com/queer-porn/crashpadseries/> > Acesso em 04 de julho de 2024.

DARNTON, Robert. **Sexo dá o que pensar**. Disponível em: < <https://artepensamento.ims.com.br/item/sexo-da-o-que-pensar/> > Acesso em 06 de fevereiro de 2024.

DAVIDA, Coletivo Puta. **Dia 17 de dezembro é o Dia Mundial de Combate à violência contra Trabalhadoras/es Sexuais**. Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 2021. Instagram: @coletivoputadavida. Disponível em: < [Coletivo Puta Davida | Dia 17 de dezembro é o Dia Mundial de Combate à violência contra Trabalhadoras/es Sexuais Um ano depois da criação do Movimento de... | Instagram](#) > Acesso em 19 de julho de 2024.

DAWSEY, John C. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas. **Campos** 7(2): 17-25, 2006.

DAWSEY, John C. Tonantzin: Victor Turner, Walter Benjamin e Antropologia da Experiência. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, vol. 03-06: 379-410, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Curso Vincennes sobre Spinoza**. Tradução de Francisco Traverso Fuchs. 24/01/1978. Disponível em: < [file:///C:/Users/miria/Downloads/Curso\\_de\\_DELEUZE\\_sobre\\_SPINOZA\\_Vincennes.pdf](file:///C:/Users/miria/Downloads/Curso_de_DELEUZE_sobre_SPINOZA_Vincennes.pdf) > Acesso em 14 de março de 2024.

DEL PRIORE, Mary. O amor em terras brasileiras: história do amor no Brasil. **Estudos Feministas** 14 (1), Florianópolis, p. 305-323, 2006.

DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus**. Tradução de Julia da Rosa Simões. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. São Paulo: n-1 Edições, 2016.

DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira. **Nas redes do sexo: os bastidores do pornô brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DONINI, Angela. Escavações para lidar com as ruínas e os soterramentos decorrentes do trauma colonial. **Ekstasis: Revista de Hermenêutica e Fenomenologia**, v. 8, n. 2, 2019.

DONINI, Angela; LOPES, Natânia; MARITZA, Naara; MURRAY, Laura; ROSA, Patrícia (orgs.). **Putá Livro**. Rio de Janeiro: Editora da Autora, 2022.

DOURADOS, Anos. Cantinho dos anos 70. Blog Anos Dourados. 2020. Disponível em: < [ANOS DOURADOS: IMAGENS & FATOS: ===== CANTINHO DOS ANOS 70 =====](#) > Acesso em 19 de julho de 2024.

DU BOIS, W. E. Burghardt. **Black Reconstruction**: an essay toward a history of the part which black folk played in the attempt to reconstruct democracy in America, 1860-1880. Digitalizado por Internet Archive, 2013.

DUPUIS-DÉRI, Francis. Black Blocs: abaixo às máscaras. **Revista Verve**, 30, 68-83, 2016.

DYER, Richard. Male gay porn: coming to terms. **Jump Cut: a review of contemporary média**, 2005.

DWORKIN, Andrea. **Pornography**: men possessing women. New York: Penguin Books USA, 1989.

EDIYPORN. Sobre. **Ediyporn**. S./d. Disponível em: < <https://www.ediyporn.com/sobre/> > Acesso em 23 de abril de 2024.

EDWARDS, David M. Politics and Pornography: a comparison of the findings of the President's Commission and the Meese Commission and the resulting response. **Wayback Machine**. 25 de agosto de 2009. Disponível em: < [Politics and Pornography \(archive.org\)](#) > Acesso em 26 de julho de 2023.

EGAÑA, Lucía. La pornografía como tecnología de género: del pornô convencional al post-porno. **Revista digital laFuga**. Dossier: cine y pornografía. Publicado em outubro de 2009. Disponível em: < <https://www.lafuga.cl/la-pornografia-como-tecnologia-de-genero/273> > Acesso em 03 de maio de 2024.

EGAÑA, Lúcia. Ficha de Lúcia Eganã. **CCCB: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona**. Atualizado em 25 de abril de 2023. Disponível em: < <https://www.cccb.org/es/participantes/ficha/lucia-egana/223148> > Acesso em 4 de maio de 2024.

EGAÑA, Lúcia. **Mi Sexualidad es una creación artística**. Barcelona, 2011, 46'20". Sonoro, Cor, Digital.

EL FAR, Alessandra. Crítica social e ideias médicas nos excessos do desejo: uma análise dos “romances para homens” de finais do século XIX e início do XX. **Cadernos Pagu** (28), 2007.

FABIAN, Johannes. **Time and the Other. How Anthropology Makes its Object**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2014.

FACHEL, Rosângela; GALAN, Virginia. G.; OTERO-ESCUADERO, Sofia. A pornografia como campo de indagação *queer/cuir* e transfeminista. **Revista Brasileira de Estudos da Homocultura**, 7(22), 2024.

FACCHINI, Regina. Entre umas e outras: Mulheres, (homo)sexualidades e diferenças na cidade de São Paulo. **Tese (Doutorado)**. Campinas – SP: UNICAMP, 2008.

FAMÍLIA, Portal Vida e. Manual de Bioética será distribuído durante a JMJ. **Portal Vida e Família**. Publicado em 27 de junho de 2013. Disponível em: < <https://vidaefamilia.org.br/manual-de-bioetica-sera-distribuido-durante-a-jmj/> > Acesso em 19 de setembro de 2024.

FARIA, Bruno. Currículo. **Bruno Faria.org**. Disponível em: < <https://www.brunofaria.org/curriculo> > Acesso em 21 de novembro de 2024.

FAUSTO, Carlos. Banquete de gente: Comensalidade e Canibalismo na Amazônia. **Mana 8 (2)**: 7-44, 2002.

FAURE, Olivier. O olhar dos médicos. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; Vigarello, Georges. **História do corpo: da revolução à grande guerra**. 4ª Edição. Petrópolis – RJ: Vozes, 2012.

FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser afetado”. **Cadernos de Campo**, nº 13, 2005.

FERNANDES, Clarice Cerqueira. Uma estratégia Obscena: o caderno rosa de Lori Lamby, de Hilda Hilst, em perspectiva. **REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários**, Vitória, s. 2, ano 7, n. 8, 2011.

FERNANDES, Maria Helena. **Corpo**. 4ª Edição. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011.

FERNÁNDEZ, Andrea García-Santesmases. *Yes, we Fuck! El Grito de la Alianza Queer-Crip*. **Revista Latino-americana de Geografia e Gênero**, Ponta Grossa, v. 7, n. 2, p. 226-242, 2016.

FERRARI, Ilka Franco; RIGUINI, Renata Damiano. O olhar da História do Olho: notas sobre um objeto lacaniano. **Revista Scripta**. Belo Horizonte, v. 22, n. 44, p. 129-140, 2018.

FERREIRA, Vinicius Kauê; GROSSI, Miriam Pillar. Teoria *queer*, políticas pós-pornô e privatização da sexualidade: uma conversa com Marie-Hélène Bourcier. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 22(3), 2014.

FERRO, Sérgio. **Artes plásticas e trabalho livre: de Dürer a Velázquez**. São Paulo: Editora 34, 2015.

FERRETTI, Maria Julia. Brincar, gozar e afrontar: performances monstruosas na pós-pornografia. **Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Cênicas)**. CECA – UEL, Universidade Estadual de Londrina, 2024.

FILMOW. Baise Moi. **Filmow Filmes**. 2009. Disponível em: < [Baise Moi - 2000 | Filmow](#) > Acesso em 19 de julho de 2024.

FONATRANS. **Aos 12 anos, Indianarae iniciou uma transição que se revelou desafiadora desde o início...** Piauí, 17 de fevereiro de 2024. Instagram: @fonatrans. Disponível em: < <https://www.instagram.com/p/C3d7pOWJxTd/> > Acesso em 10 de julho de 2024.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª Edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade: a vontade de saber**. 11ª Edição. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro | São Paulo: Editora Paz & Terra, 2021.

FOUCAULT, Michel. **Os Anormais: Curso no Collège de France (1974-1975)**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões**. 27ª Edição. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

FREUD, Sigmund. **Conferências introdutórias sobre psicanálise (Parte III)**. Volume XVI, 1916-1917.

FROST, Amber. THE PORNOGRAPHIC PROPAGANDA THAT WAS USED AGAINST MARIE ANTOINETTE. **Dangerous Mind**. 2015. Disponível em: < [The pornographic propaganda that was used against Marie Antoinette | Dangerous Minds](#) > Acesso em 19 de julho de 2024.

GAGNON, John H. **Uma Interpretação do Desejo: ensaios sobre o estudo da sexualidade**. Tradução de Lucia Ribeiro da Silva. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

GAGO, Verónica. **A potência feminista ou o desejo de transformar tudo**. Tradução; Igor Peres. São Paulo: Editora Elefante, 2020.

GALETTI, Camila Carolina Hildebrand. **Corpo e Feminismo: a Marcha das Vadias de Campinas – SP**. Dissertação (mestrado em Sociologia). Universidade de Brasília: Instituto de Ciências Sociais, departamento de Sociologia. Brasília, 2016.

GAVÉRIO, Marco Antônio. Medo de um planeta aleijado? – notas para possíveis aleijamentos da sexualidade. **Revista Áskesis**, v. 4, n. 1, p. 89-102, 2015.

- GELL, Alfred. **Arte e agência: uma teoria antropológica**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- GELL, Alfred. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. **Revista Concinnitas**, 2 (8), 20-63, 2020.
- GILMAN, Sander. **Difference and Pathology**. Stereotypes of Sexuality, Race and Madness. New York: Cornell University Press, 1985.
- GOLDMAN, Marcio. A construção ritual da pessoa: a possessão no Candomblé. **Revista Religião e Sociedade**, 12 (1), p. 22-54, 1985.
- GOLDMAN, Marcio. Uma categoria do pensamento antropológico: a noção de pessoa. **Revista de Antropologia**, São Paulo, Brasil, v. 39, n. 1, p. 83-109, 1996.
- GOMES PEÑA, Guillermo. Em defesa del arte del performance. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 199-226, 2005.
- GROCHOVSKI, Jeffe. **Tupinikuirs**. Brasil, 2016, 15'08", Sonoro, Cor, Digital.
- GREGORI, Maria Filomena. Relações de violência e erotismo. **Cadernos Pagu**, 2003.
- GSHOW. Documentário Assexybilidade estreia com exclusividade no Globoplay. **Globoplay**. Publicado em 03 de dezembro de 2024. Disponível em: < <https://gshow.globo.com/globoplay/noticia/documentario-assexybilidade-estreia-com-exclusividade-no-globoplay.ghtml> > Acesso em 29 de dezembro de 2024.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 4ª Edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2010.
- G1. Após postar vídeo com pornografia, Bolsonaro pergunta o que é 'golden shower'. **G1 Globo**. Publicado em 06 de março de 2019. São Paulo.
- HABIBI, Aily; LOBO, Taís. **El sexorcismo de Aily Habibi**. Produção de Antropofagia Icamia. Argentina/Brasil, 2012, 8', Stereo, Cor, DV.
- HAIDER, Asad. **Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje**. Tradução de Leo Vinicius Liberato. São Paulo: Veneta, 2019.
- HARAWAY, Donna J. KUNZRU, Hari. **Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Organização e tradução: Tomaz Tadeu. 2ª Edição. Editora Autêntica: Belo Horizonte, 2009.
- HARAWAY, Donna. "Gênero" para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. **Cadernos Pagu**, nº 22, 2004.
- HELENE, Diana. O movimento social das prostitutas e o direito à cidade para as mulheres. **Seminário Internacional Fazendo Gênero (Anais Eletrônicos)**. Florianópolis, 2017.
- HILST, Hilda. Hilda Hilst TV Cultura. [Entrevista concedida em 1990, por ocasião do lançamento de "O caderno Rosa de Lori Lamby"]. **Hilda Hilst TV Cultura, transcrição feita ao meio digital**, YouTube, 2011. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=5yeFhO4G2OQ> > Acesso em 17 de julho de 2024.
- HOOKS, bell. **Teoria feminista: da margem ao centro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

HUNT, Lynn (Org.). **A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade 1500 – 1800**. Tradução Carlos Szlak. São Paulo: Editora Hedra, 1999.

HUR, Domenico Uhng; SOARES, Flávia de Bastos Ascenço. A revolta do corpo em Artaud: crueldade, corpo sem órgãos. **Ayvu: Revista de Psicologia**, v. 8, 2021.

HUR, Domenico Uhng; SOARES, Flávia de Bastos Ascenço. O corpo encarcerado na obra de Antonin Artaud. **Mnemosine** (Artigos Parte Geral), v. 13, n. 1, p. 3-24, 2017.

HYDE, H. Montgomery. **A History of Pornography: H. Montgomery Hyde ‘Pornography too ne man is the laughter of genius to another’**. London: Four Square Edition, 1966.

ICAMIABA, Antropofagia. Manifesto – Antropofagia Icamiaaba. **Hotglue**. 2011. Disponível em: < [start \(hotglue.me\)](http://start.hotglue.me) > Acesso em 13 de junho de 2024.

IMDB. **As Cangaceiras Eróticas (1974)**. S./d. Disponível em: < [As Cangaceiras Eróticas \(1974\)](#) > Acesso em 13 de julho de 2024.

IMPRÓPRIO, Espaço. Festa de encerramento do Espaço Impróprio. In: **Veganismo Blogueiro**. São Paulo, 21 de abril de 2011. Disponível em: < <https://veganismoblogueiro.wordpress.com/2011/04/21/festa-de-encerramento-do-espaco-improprio/> > Acesso em 12 de julho de 2024.

JULIANO, Dolores. Feminismo y sectores marginales: logros y retrocesos de un diálogo difícil. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 47, 2016.

KENDRICK, Walter. **The Secret Museum. Pornography in modern culture**. Berkeley, University of California Press, 1996.

KITAMURA, Hirosuke. **Doce Obsessão Vol. 1**. Belo Horizonte – MG, 2016, 7’09, Sonoro, Cor, Digital.

KITAMURA, Hirosuke. **Doce Obsessão Vol. 2**. Belo Horizonte – MG, 2016, 7’10, Sonoro, Cor, Digital.

KITAMURA, Hirosuke. **Doce Obsessão Vol. 3**. Belo Horizonte – MG, 2016, 7’09, Sonoro, Cor, Digital.

KURY, Bruna. Coletivo Coiote na Cena *Queer* (BA) e Ocupa *Garden* (RN). In: **Bruna Kury Weebly**, 2014. Disponível em: < <https://drive.google.com/file/d/1T57nu2rEzXQFtZVU8sZ8pUf6EiymqtU0/view> > Acesso em 12 de abril de 2024.

KURY, Bruna. Fronteiras e estados de sítio: projeto cartográfico e itinerante de Sofia Bauchwitz. **WordPress**. Publicado em 01 de agosto de 2016. Disponível em: < <https://fronterasyestadosdesitio.wordpress.com/2016/08/01/brunx-kury/> > Acesso em 17 de dezembro de 2024.

KURY, Bruna. Herética entrevista Bruna Kury. [Entrevista concedida a Herética]. Herética Co. **Herética entrevista Bruna Kury**, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: < <https://vimeo.com/361145090> > Acesso em 08 de maio de 2024.

KURY, Bruna. Início. In: **Bruna Kury Weebly**. 2023. Disponível em: < <https://brunakury.weebly.com/> > Acesso em 08 de maio de 2024.

- KURY, Bruna. Performance Coletivo Coiote em Natal – RN. In: **Bruna Kury Weebly**. 2015. Disponível em: < [https://drive.google.com/file/d/1L\\_LZ8wjQwkrskIOM4jj9Bgc7rnWUO5m/view](https://drive.google.com/file/d/1L_LZ8wjQwkrskIOM4jj9Bgc7rnWUO5m/view) > Acesso em 12 de abril de 2024.
- KURY, Bruna. Performance Escorpiônica with Ventura Profana at Despina. In: **Bruna Kury Weebly**. 2017. Disponível em: < [https://drive.google.com/file/d/12-550JF5LEUagC7GfQDCt\\_G71u9ut1ds/view](https://drive.google.com/file/d/12-550JF5LEUagC7GfQDCt_G71u9ut1ds/view) > Acesso em 19 de julho de 2024.
- KURY, Bruna. Performance Fora Cunha na Igreja Universal em João Pessoa – PB. In: **Bruna Kury Weebly**. 2015. Disponível em: < <https://drive.google.com/file/d/1si8UcmIbj6dnoa0o0vj-G3PRqDpy3Q17/view> > Acesso em 12 de abril de 2024.
- KURY, Bruna. Performance with Diana Pornoterrorista at Festival Anormal. In: **Bruna Kury Weebly**, 2017. Disponível em: < [https://drive.google.com/file/d/1CArvSaDM\\_2OZMFwzph1\\_-F7yZNqoB-jX/view](https://drive.google.com/file/d/1CArvSaDM_2OZMFwzph1_-F7yZNqoB-jX/view) > Acesso em 19 de julho de 2024.
- KURY, Bruna. Projeto PornôPirata. **Google Drive**. 2017. Acesso restrito.
- KURY, Bruna. PornôPirata: intersecções entre arte contemporânea e pós-pornografia. **Brava Cursos**. Curso ministrado em 24 de junho de 2024.
- KURY, Bruna. PornôPirata: intersecções entre arte contemporânea e pós-pornografia. **Brava Cursos**. Curso ministrado em 02 e 03 de outubro de 2024.
- KURY, Bruna. PornôPirata. **Tropicuir: arquivo transviado**. S./d. Disponível em: < <https://www.tropicuir.org/pos-pornografia-pirata/> > Acesso em 08 de maio de 2024
- LACAN, Jacques. **O Seminário Livro 5: as formações do inconsciente (1957-1958)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1999.
- LACAN, Jacques. **O Seminário Livro 20: mais, ainda (1972 – 1973)**. Versão brasileira de M. D. Magno. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985.
- LAPEIZ, Sandra M. MORAES, Eliane Robert. **O que é pornografia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- LARA, Talitha Couto Moreira. Fronteiras na cidade: caminhadas pela Rua Guaicurus em Belo Horizonte. **III Simpósio de Ciências Sociais: Cidade e Democracia**. Belo Horizonte – PUC Minas Gerais, 2014.
- LAURETIS, Teresa de. The technology of gender. In: **Technologies of gender**. California: Indiana University Press, 1987.
- LEILÕES, Carlucio Leite. **Revista FairPlay antiga n. 25 datada de março 1969**. 2023. Disponível em: < [Revista FairPlay antiga n. 25 datada de março 1969 \(carlucioleite.com.br\)](https://www.carlucioleite.com.br) > Acesso em 19 de julho de 2024.
- LEITE, Janaina Fontes. **Entrevista Profunda**. Produção de André Medeiros Martins, Fernando Brutto e Janaina Leite. São Paulo, 2023, 34'23", Sonoro, Cor, Digital.
- LEITE, Janaina. Pesquisadora em foco: entrevista com Janaina Leite. [Entrevista concedida a] Sílvia Fernandes, Luciana Eastwood Romagnolli e Daniele Avila Small. **MitSP: 7ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo**. Publicado em 2020. Disponível em: < <https://mitsp.org/2020/entrevista-com-janaina-leite/> > Acesso em 23 de outubro de 2024.

LEITE, Janaina. Seja seu Sangue remido. [Entrevista concedida a] Marcio Tito e Daniela Coutinho. **Seja seu Sangue remido – Uma Entrevista com Janaina Leite – Por Marcio Tito & Daniela Coutinho**. Deus Ateu. Publicado em 8 de dezembro de 2022. Disponível em: < <https://deusateucombr.wordpress.com/2022/12/08/4811/> > Acesso em 28 de outubro de 2024.

LEITE, Janaina Fontes. Três tentativas de dizer o indizível - a experiência de criação de Conversas com meu pai. **Sala Preta**, São Paulo, Brasil, v. 14, n. 2, p. 153–163, 2014.

LEITE JÚNIOR, Jorge. A pornografia é um morto-vivo? **Crítica Cultural**, Palhoça, SC, v. 9, n. 2, p. 179-195, 2014.

LEITE JÚNIOR, Jorge. **Das Maravilhas e Prodígios Sexuais: a pornografia “bizarra” como entretenimento**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2006.

LEITE JÚNIOR, Jorge. Labirintos conceituais científicos, nativos e mercadológicos: pornografia com pessoas que transitam entre os gêneros. **Cadernos Pagu**, n. 38, 2012.

LESBIAN ART AND ARTISTS. *Documenting a history of lesbian and queer visual culture. Annie Sprinkle: Anatomy of a Pin-Up Girl*. **Tumblr**. 2017 Disponível em: < [lesbian art and artists — Annie Sprinkle, Anatomy of a Pin Up Girl, 1991 \(tumblr.com\)](https://www.tumblr.com/lesbian-art-and-artists/12345678901234567890/annie-sprinkle-anatomy-of-a-pin-up-girl-1991) > Acesso em 19 de julho de 2024.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e Significado**. Tradução de António Marques Bessa. Lisboa – Portugal: Edições 70, 1978.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas – SP: Papyrus, 1989.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Somos todos canibais. **Revista Verve**, 9: 13-21, 2006.

LINS, Daniel. **Antonin Artaud: o Artesão do Corpo sem Órgãos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

LIRA, Bárbara Rebecka Gomes de. O jornal “Beijo da Rua” construindo novos valores para trabalhadoras sexuais no Brasil. **Revista Eletrônica Discente do Curso de História – UFAM**, volume 5, ano 1, 2021.

LEJEUNE, Jérôme Fondation. **Keys to Bioethics**. Brasília – DF: Comissão Nacional da Pastoral Familiar, 2013.

LEJEUNE, Jérôme Fondation. **Manual de Bioética para jovens**. Edição Portuguesa. Publicado pela Federação Portuguesa pela Vida. Braga – Portugal: Empresa Diário do Minho, 2017.

LOBO, Taís Ribeiro. **A Clínica da Imagem**: Projeções do fundo-mundo para in-surgir a vida. Dissertação (mestrado em Psicologia). PUC – RJ: São Paulo, 2022.

LOBO, Taís Ribeiro. Antropofagia Icamiaba; contra-sexualidade e contra-cinema: a auto-pornografia como ferramenta de subversão política. **Monografia** (Trabalho de Conclusão do curso de Cinema e Audiovisual, UFF (Universidade Federal Fluminense), Niterói, 2014.

LOBO, Taís. **Onira vira Rio**. Produção de Antropofagia Icamiaba. Brasil, 2012, 8’, Stereo, Cor, DV.

LOBO, Taís; NÓBREGA, Luísa. **Speaker**. Produção de Antropofagia Icamiaba. Brasil, 2012, 4’, Stereo, Cor, DV.

LONDERO, Rodolfo Rorato. **Pornografia e censura: Adelaide Carraro, Cassandra Rios e o sistema literário brasileiro nos anos 1970**. Londrina: Eduel, 2016.

LUNA, Naara. “Marcha das Vadias e a Jornada Mundial da Juventude: uma performance de protesto pela legalização do aborto”. In: ARAÚJO, M; CUNHA, C. Vital da (orgs.). **Religião e Conflito**. Curitiba: Primas, 2016.

LLOPIS, María. **El postporno era eso**. Barcelona: Melusina, 2010.

MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona. **Postporn Marathon**. 2003. Disponível em: < <https://www.macba.cat/en/exhibitions-activities/activities/postporn-marathon> > Acesso em 04 de maio de 2024.

MACHADO, Felipe Antonio. **Entre machões e viadinhos**: performances de masculinidades na pornografia gay brasileira. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Londrina: UEL, 2024.

MACKINNON, Catharine A. Feminismo, Marxismo, Método e o Estado: Uma agenda para teoria. **Revista Direito & Práxis**. Rio de Janeiro, n. 15, vol. 07, p. 798-837, 2016.

MALUF, Sônia Weidner; VEIGA, Ana Maria. Profanação e ressacralização feminista e *queer* no ativismo latino-americano. **Epistemological Others, Languages, Literatures, Exchanges and Societies Journal**, nº 10, 2019.

MARQUES, Gabriela Miranda. As artes de resistir: mulheres na cena anarcopunk (1990-2002). **Anais do XXVII Simpósio Nacional de História**, Natal – RN, 2013.

MARTINS, André Medeiros. **47/50 – Pornô com História**. São Paulo, 2023, 19'97”, Sonoro, Cor, Digital.

MARTINS, André Medeiros. Fetiches por André Medeiros Martins. **Site de André Medeiros Martins**. Disponível em: < <https://andremedeirosmartins.com/> > Acesso em 19 de julho de 2024.

MASSEI, Liv. **Catperson**. Studio Grr. Brasil, 2021, 07'45”, Sonoro, Cor, Digital.

MASSEI, Liv. **Desencanto**. Studio Grr. Brasil, 2024, 07'17”, Sonoro, Cor, Digital.

MASSEI, Liv. **Love Hurts**. Studio Grr. Brasil, 2017, 02'53”, Sonoro, Cor, Digital.

MASSEI, Liv. **You must be my doll**. Studio Grrr. Brasil, 2017, 3'13”, Sonoro, Cor, Digital.

MATTIUZZI, Michelle. Musa Michelle Mattiuzzi. In: **PIPA Prêmio Prize: a janela para a arte contemporânea brasileira**. Indicação ao Prêmio PIPA de 2017. Disponível em: < <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/michelle-mattiuzzi/> > Acesso em 12 de julho de 2024.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003a.

MAUSS, Marcel. Uma categoria do espírito humano: A noção de pessoa, a de "eu". In: MARCEL, Mauss. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: COSACNAIFY, 2003b.

MCAFEE, Noëlle. **Julia Kristeva**. New York and London: Routledge Taylor & Francis Group, 2004.

MCELROY, Wendy. **A woman's right to pornography**. St. Martin's Press, New York, 1997.

MCRUER, Robert. *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York: New York University Press, 2006.

Meijer, Irene Costa; Prins, Baukje. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. **Revista Estudos Feministas**, 2002.

MENDES, Leonardo. Livros para homens: sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX. **Cadernos do IL**, Porto Alegre, nº 53, 2017.

MENEZES, Renata de Castro. Santos, vadias e fetos: manipulações políticas de imagens religiosas no Brasil contemporâneo. **Ponto Urbe: Revista de Antropologia Urbana da USP**, 20, 2017.

MILANO, Laura. **Usina Posporno: disidencia sexual, arte y autogestión em la pospornografia**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Recursos Editoriales, 2014.

MINDÊLO, Olívia. Hirosuke Kitamura: entre corpos fantasmagóricos. **Revista Continente**. Texto publicado em 01 de fevereiro de 2019. Disponível em: < <https://revistacontinente.com.br/edicoes/218/hirosuke-kitamura> > Acesso em 21 de novembro de 2024.

MISKOLCI, Richard. Do Desvio às Diferenças. **Teoria & Pesquisa**, São Carlos, v. 47, n. 01, p. 9-42, 2005.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.

MITSP. 7ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. Stabat Mater, direção: Janaina Leite. **Mitsp.org**. Publicado em 2020. Disponível em: < <https://mitsp.org/2020/stabat-mater/> > Acesso em 23 de outubro de 2024.

MOIRA, Amara. **E se eu fosse pura**. São Paulo: Hoo Editora, 2018.

MOLLUSCA. Eduardo Kac y el Movimiento de Arte Porno: una entrevista por Rolando Carmona. Blog Medium. Publicado em 19 de fevereiro de 2023. Disponível em: < [Eduardo Kac y el Movimiento de Arte Porno | by Mollusca | Mollusca | Medium](#) > Acesso em 19 de julho de 2024.

MOMBAÇA, Jota. **About**. Jota Mombaça.com. s./d. Disponível em: < <https://www.jotamombaca.com/contact> > Acesso em 12 de julho de 2024.

MOMBAÇA, Jota. Rastros de uma Submetodologia Indisciplinada. **Revista Concinnitas**, Ano 17, número 28, 2016.

MORAES, Eliane Robert de (org.). **Antologia da Poesia Erótica Brasileira**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.

MORAES, Eliane Robert de (org.). **Antologia da Poesia Erótica Brasileira**. Lisboa: Edições Tinta-da-China, 2017.

MORAES, Eliane Robert de. Um olho sem rosto. In: BATAILLE, Georges. **Georges Bataille: História do olho**. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MORAN, R. **Paid for: my Journey through prostitution**. W. W. Norton & Company: New York, 2015.

MORGAN, R. “Theory and practice: Pornography and rape”. In: L. J. Lederer (Ed.). **Take back the night: women and pornography**. New York: William Morrow, 1980.

MOTA, Márcio Hofmann. **Video mapping / projeção mapeada: espaços e imaginários deslocáveis**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade de Brasília (UNB), Brasília, 2014.

MUSEU DO SEXO – Jornal Minas. Jornal Minas. Belo Horizonte: Rede Minas, 13 de outubro de 2016. 1 vídeo (3 minutos e 26 segundos). Disponível em: < [\(4\) MUSEU DO SEXO - Jornal Minas - YouTube](#) > Acesso em 26 de outubro de 2024.

NHM, Naturhistorisches museum wien. **Prehistory**. 2024. Disponível em: < [Naturhistorisches Museum Wien - Hall 11-13: Prehistory \(nhm-wien.ac.at\)](#) > Acesso em 19 de julho de 2024.

NOVAES, Adauto. De olhos vendados. In: NOVAES, Adauto (org.) [et al]. **O olhar**. 7ª Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NOVINSKY, Anita. O legado do judaísmo à civilização brasileira. In LEWIN, Helena. **Identidade e cidadania: como se expressa o judaísmo brasileiro**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2009.

NUNES, Hariagi Borba. “O corpo histórico: meu dildo goza terrorismo”; Pós-pornografia e Pornoterrorismo na contemporaneidade – uma analítica de ruptura. **Monografia (Licenciatura em História)**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016.

OKELY, Judith. “Anthropology and autobiography. Participatory experience and embodied knowledge”. In: OKELY, Judith; CALLAWAY, Helen (eds.). **Anthropology and autobiography**. Londrina e Nova York: Routledge, 1992.

OLIVAR, José Miguel Nieto. Prostituição feminina e direitos sexuais... diálogos possíveis? **Sexualidad, Salud y Sociedad** (Rio de Janeiro), 2012.

OLIVEIRA, João Manuel de; NOGUEIRA, Maria da Conceição; PINTO, Pedro. Debates feministas sobre pornografia heteronormativa: estéticas e ideologias da sexualização. **Psicologia: reflexão e crítica**, 2010.

OLIVEIRA, Luana H. C. de; CORRÊA, Amelia S. A arte relacional e a participação do público: aproximações poéticas do período 1960-1970 com a 27ª Bienal de São Paulo. **Mediações**, vol. 21, n. 02, 2016.

OYEWÙMÍ, Oyèrónkẹ. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

OYËWÙMÍ, Oyèrónké. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêtricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. Tradução de Juliana Araújo Lopes para uso didático de: OYËWÙMÍ, Oyèrónké. Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies. African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms. **CODESRIA Gender Series**. Volume 1, Dakar, CODESRIA, 2004.

PACHECO, Kalor. **Engolir Porra Nem1a**. Projeto #tecnologiaaservicodaorgia. Brasil, 2016, 09’27”, Sonoro, Cor, Digital.

PARREIRAS, Carolina. Altporn, corpos, categorias e cliques: notas etnográficas sobre pornografia online. **Cadernos Pagu** (38), 2012.

PEIXOTO, Fernanda Arêas. O olhar do etnógrafo. **Sociologia & Antropologia**, v 01.02, p. 195-215, 2011.

PENLEY, Constance; MILLER-YOUNG Mireille; SHIMIZU, Celine Parreñas; TAORMINO, Tristan (orgs.). **The Feminist Porn Book: the politics of producing pleasure**. New York: The Feminist Press, 2013.

PEREIRA, Andiara Ramos. Devir-Terror: O inconciliável e o diálogo nas ações estético-políticas do Coletivo Coiote. **Uniletras**, Ponta Grossa, v. 39, n. 2, p. 189-202, 2017.

PERES, Henry Frangel Madeira. Expropriação do trabalho sexual plataformizado: um estudo de caso na OnlyFans. **Monografia**. UFRJ Escola de Comunicação: Rio de Janeiro, 2022.

PHILLIPS, W. D. Smokers, Club Films and Blue Movies: a Cinematic Genealogy of the Stag Film. **Genre: Forms of Discourse and Culture**, University of Oklahoma, v. 51, nº 2, 2018.

PICORELLA. Sobre o filme Amor com a Cidade. **Amor com a Cidade**. Publicado em 19 de julho de 2012. Disponível em: < <https://amorcomacidade.wordpress.com/> > Acesso em 14 de fevereiro de 2024.

PINKLABEL. **About**. PinkLabel.tv. 2024. Disponível em: < <https://pinklabel.tv/on-demand/about/> > Acesso em 04 de julho de 2024.

PISCITELLI, Adriana. Feminismos e Prostituição no Brasil: Uma Leitura a Partir da Antropologia Feminista. **Cuadernos de Antropología Social**, n. 36, Universidad de Buenos Aires, Argentina, 2012.

PISCITELLI, Adriana; GREGORI, Maria F.; CARRARA, S. (Orgs.) **Sexualidade e Saberes: convicções e fronteiras**. Rio de Janeiro, Garamond, 2004.

PISCITELLI, Adriana. **Trânsitos: brasileiras nos mercados transnacionais do sexo**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.

PLATERO, Raquel (Lucas). *Críticas al capacitismo heteronormativo: Queer Crips*. In: SOLÁ, Miriam; URKO, Elena. **Transfeminismos, epistemes e flujos**. Tafalla: Txalarpa, 2013.

PORNO PORSI, El Proyecto. PorNo PorSi, DOC.UERPO. **Proyecto Porno Porsi**. Publicado em 25 de setembro de 2011. Disponível em: < <https://proyectopornoporsi.wordpress.com/> > Acesso em 11 de maio de 2022.

PORNO PORSI, El Proyecto. Fotos del festival en buenos aires – julio de 2011. **Proyecto Porno Porsi**. 2011. Disponível em: < [fotos del festival en buenos aires – julio de 2011 | PorNO PorSI \(wordpress.com\)](https://fotosdelfestivalenbuenosaires-juliode2011-porno-porsi.wordpress.com/) > Acesso em 19 de julho de 2024.

POST-OP. Plataforma de investigación de género y post-pornografía. **Web Post-Op**. 2014. Disponível em: < <https://postporno.blogspot.com/?zx=9a158b3df3cbbde1> > Acesso em 25 de setembro de 2024.

POST-OP. **Workshop lead by Elena Urko**. Espanha, 24 de março de 2020. Facebook: @post-op. Disponível em: < <https://www.facebook.com/ARTIVISTASPost.Op> > Acesso em 25 de setembro de 2024.

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

PRADO FILHO, Kleber; TRISOTTO, Sabrina. O corpo problematizado de uma perspectiva histórico-política. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 13, n. 1, 2008.

PRADO, Thaís de Almeida. **Filmes de Infiltração on Vimeo**. 2019. Disponível em: < <https://vimeo.com/filmesdeinfiltracao> > Acesso em 12 de abril de 2024.

PRADO, Thaís de Almeida. **Império**. Uma produção de Filmes de Infiltração. Brasil, 2023, 4', Sonoro, Cor, Digital.

PRADO, Thaís de Almeida. **Minha Parte**. Uma produção de Filmes de Infiltração. Brasil, 2022, 7'12", Sonoro, Cor, Digital.

PRECIADO, Paul B. Cartografias QUEER: o flâneur perverso, a lésbica topofóbica e a puta multcartográfica, ou como fazer uma cartografia “zorra” com Annie Sprinkle. **Revista Performatus**, ano 5, n. 17, Inhumas, jan. 2017.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual: práticas subversivas da identidade sexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, Paul B. Mujeres en los márgenes. Babelia: **El País**, 2007. Disponível em: < [https://elpais.com/diario/2007/01/13/babelia/1168648750\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/01/13/babelia/1168648750_850215.html) > Acesso em 27 de abril de 2022.

PRECIADO, B. Multidões *queer*: notas para uma política dos “anormais”. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 19 (1): 312, 2011.

PRECIADO, Paul B. **Pornotopia: Playboy e a invenção da sexualidade multimídia**. N-1 Edições: São Paulo, 2020.

PRECIADO, Paul B. **Texto Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PRECIADO, Paul B. **¿La muerte de la clínica?** Vídeo postado em 7 de abril de 2013. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=4aRrZZbFmBs> >. Acesso em 30 de outubro de 2024.

PRIOR, Raquel. La desculturación y la resistencia de perrear. **La Cadera de Eva**. Publicado em 09 de junho de 2023. Disponível em: < <https://lacaderadeeva.com/actualidad/la-desculturacion-y-la-resistencia-de-perrear/7734> > Acesso em 10 de agosto de 2024.

QUEIROZ, Álvaro. Sobre o conceito de catarse na poética de Aristóteles. **Entrelinhas – Revista de Psicanálise**, v. 1, n. 1, 2013.

RAGO, Margareth. O corpo exótico, espetáculo da diferença. **Labrys Estudos Feministas**, n. 13, 2008. Disponível em: < <https://www.labrys.net.br/labrys13/perspectivas/marga.htm#:~:text=O%20corpo%20ex%C3%B3tico%20foi%20constru%C3%ADdo,europ%C3%A9us%2C%20desde%20o%20s%C3%A9culo%20XIX.> > Acesso em 03 de dezembro de 2024.

RAGO, Margareth. Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930). Volumes I e II. **Tese (Doutorado)**. Campinas: Departamento de História da UNICAMP, 1990.

RAMOS, M. E. Pornografia, resistências e feminismos: estratégias políticas feministas de produções audiovisuais pornográficas. **Tese (Doutorado)** – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

- ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- RODRIGUES, Carla. **Coreografias do feminino**. Florianópolis – SC: Editora Mulheres, 2009.
- ROLNIK, Suely. Esquizoanálise e Antropofagia. In: Alliez, Éric. **Gilles Deleuze. Uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- ROLNIK, Suely. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. In: **The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel**. The Museum of Contemporary Art: Los Angeles, 1999
- ROLNIK, Suely. **O retorno do corpo-que-sabe**. Hemispheric Institute. Palestra em vídeo editada por Victor Bautista. Apresentação em Sesc Vila Mariana, em 12 de janeiro de 2013. Disponível: < <https://hemisphericinstitute.org/pt/enc13-keynote-lectures/item/2085-enc13-keynote-rolnik.html> > Acesso em 18 de novembro de 2024.
- ROLNIK, Suely. Subjetividade Antropofágica. **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 44, 2022.
- RUBIN, Gayle. Pensando sobre sexo: notas para uma teoria radical da política da sexualidade. Tradução de Felipe Bruno Martins Fernandes. **Repositório da UFSC**, 2003.
- SAFATLE, Vladimir. **Introdução a Jacques Lacan**. 4ª Edição. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2021.
- SAIDEL, Henrique. Burlesco e universidade: experiências criativas e formativas no curso de teatro da UFRGS. **Revista Cena**, Porto Alegre, v. 42, n. 1, 2024.
- SALLAS, Ana Luiza Fayet. O uso do tempo no discurso antropológico. **Anuário Antropológico** 8(1), 2018.
- SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- SANTOS, Érica Ramos Sarmet dos. **“Sin Porno No Hay PosPorno”**: corpo, excesso e ambivalência na América Latina. Dissertação (mestrado em Comunicação). Niterói – RJ: Universidade Federal Fluminense, 2015.
- SANTOS, Rick J. Apresentação crítica e atualizada desta edição. In: RIOS, Cassandra. **Uma mulher diferente**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- SARMET, Éri; BALTAR, Mariana. La fulminante: deboche, excesso e gênero no pós-pornô da América Latina. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v. 17, n. 30, p. 109-124, 2015.
- SARMET, Éri. **Latifúndio**. Brasil, 2017, 11’18”, Sonoro, Cor, Digital.
- SARMET, Éri. Pornografia da vulnerabilidade: estratégias feministas de subversão da normatividade pornográfica. **Revista Imagofagia**. N. 18, p. 545-563, 2018.
- SCHOLTE, Bob. Toward a Reflexive and Critical Anthropology. In: HYMES, Dell (ed.). **Reinventing Anthropology**. New York: Vintage Books, 1974.
- SCOTT, Joan Wallach. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, n.º 2, 1995.
- SELVÁTICA, Casa. **Selvática Ações Artísticas**. 2020. Disponível em: < <https://www.selvatica.art.br/> > Acesso em 12 de julho de 2024.

SILVA, Júlio Joaquim da Costa Rodrigues da. Wenceslau de Moraes e a Guerra Russo-Japonesa de 1904-1905. **Lusíada**. História, nº 5-6, 2009.

SILVA JÚNIOR, Sávio Augusto Lopes. A relação da literatura Beatnik com a música de Contracultura. **MusiMid: Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia**, 2010.

SILVA, Mirian Borges da. Do Feminismo Radical ao Feminismo Pró-Sexo: como a pornografia é vista? **Primeiros Estudos: Revista de Graduação em Ciências Sociais**, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 102 – 123, 2023.

SILVA, Mirian Borges da. Pornografias e prostituição entre a expressão e o recalçamento da sexualidade: um estudo a partir dos movimentos feministas. **Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Sociais)**. CLCH – UEL, Universidade Estadual de Londrina, 2022.

SIQUEIRA, Indianare. Prefácio. In: MOIRA, Amara. **E se eu fosse pura**. São Paulo: Hoo Editora, 2018.

SOARES, Ronaldo. Proibição de “Baise-moi” acende debate sobre pornografia na França. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 06 de julho de 2000. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u1769.shtml> > Acesso em 21 de setembro de 2023.

SOLÁ, Miriam; URKO, Elena. **Transfeminismos, epistemes e fluxos**. Tafalla: Txalarpa, 2013.

SONTAG, Susan. **A imaginação pornográfica**. Tradução Dolina Bush & Madame Fire Wasp. Coletivo Sabotagem: 1967.

SOUZA, Carla Delgado de. **Gilberto Mendes: Entre a vida e a arte**. Campinas – SP: Editora Unicamp, 2013.

SOUZA, Carla Delgado de; OLIVEIRA, Maurício Ferreira. De corpos e comidas, afetos e banquetes: uma análise da performance “banquetecomidacorpocorpocomida”. **Mediações - Revista de Ciências Sociais**, Londrina, v. 26, n. 2, p. 441–460, 2021.

SOUZA, Fabiana R. Nova Edição do Beijo da Rua – Copa do Mundo e Prostituição. **Grupo de Estudos Trabalho Sexual (GETS- UFSCar)**. 2012. Disponível em: < [Nova edição do Beijo da Rua – Copa do Mundo e Prostituição | Grupo de Estudos Trabalho Sexual \(GETS - UFSCar\) \(wordpress.com\)](https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u1769.shtml) > Acesso em 19 de julho de 2024.

SOUZA, Virgínia Laís de. Monstros: do *freak show* às leituras artísticas. **Revista DO CORPO: Ciências e Artes**, Caxias do Sul, v. 1, n. 3, 2013.

SPRINKLE, Annie; VERA, Veronica [et al.]. “O Manifesto Pós-Pornográfico Modernista (Estados Unidos, 1989)”. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017.

STAROBINSKI, Jean. “Brève histoire de la conscience du corps”. **Revue Française de Psychanalyse**, 45(2): 261-279, 1980.

STIKER, Henri-Jacques. Nova percepção do corpo enfermo. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; Vigarello, Georges. **História do corpo: da revolução à grande guerra**. 4ª Edição. Petrópolis – RJ: Vozes, 2012.

STRACK, Virgínia. O paradigma da dádiva e a possibilidade de sentido da arte como mercadoria: o caso THRILLER, de Michael Jackson. **Revista Teoria & Cultura**, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – UFJF, v. 8, n. 2, 2013.

TAYLOR, A. – C.; CASTRO, E. Viveiros de. Um corpo feito de olhares (Amazônia). **Revista de Antropologia** (São Paulo, Online), v. 62, n. 3: 769-818, USP, 2019.

TEOLI JÚNIOR, Daniel. The Dentist 1947/1948. **Internet Archive**. 2021. Disponível em: < <https://archive.org/details/the-dentist-d.-d.-teoli-jr.-a.-c.> > Acesso em 19 de julho de 2024.

TORRES, Diana J. **Pornoterrorismo**. Oaxaca de Juárez, Surplus em colaboração com Txalaparta, 2013.

TURNER, Victor W. Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience. In: BRUNER, Edward M.; TURNER, Victor W. **The Anthropology of Experience**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986.

TURNER, Víctor. **From Ritual do Theatre: the human seriousness of play**. New York: PAJ Publications, 1982.

TYLER, Imogen. **Against Abjection**. In: **Feminist Theory Journal**, v. 10, n. 1, 2009, p. 77-98.

USP-FFLCH. **PPGAS - SEXTA DO MÊS - 27/09/24**. Disponível em: < [PPGAS - SEXTA DO MÊS - 27/09/24](#) > Acesso em 30 de dezembro de 2024.

VASCONCELLOS, Jorge Luiz Rocha de; PIMENTEL, Mariana Rodrigues; Coletivo 28 de Maio. O que é uma ação estético-política? (um contramanifesto). **Vazantes – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes**, Fortaleza, v. 1, n. 1, p. 191-200, 2017

VÁRIOS. **Final Report of the Attorney General's Commission on Pornography**. Department of Justice. Government Printing Office. Washington – DC, 1986.

VASQUES, Vera Milhome. **Teoria e carne**: investigações sobre a pós-pornografia no cenário audiovisual brasileiro. Dissertação (Mestrado em Humanidades, Direitos e outras Legitimidades). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2023.

VASQUES, Vera. Pós-Pornô. In: CARVALHO, Hudson W.; MARTINS, André Medeiros; NETO, Betinho (org.). **Vulgar**. São Paulo: Ed. do Autor, 2020.

VEJA, Abril. Festival tem programação com temas ligados à sexualidade. Por **Da Redação**, em 29 de maio de 2012. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/cultura/festival-tem-programacao-com-temas-ligados-a-sexualidade/>> Acesso em 11 de maio de 2022.

VERGARA, Camile. Corpo transgressão: a violência traduzida nas performances do Coletivo Coiote, Bloco Livre Reciclato e Black Blocs. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 4, n. 2, 2015.

VÔMITA, Coletiva. Apresentação. Sem local, 3 de outubro de 2015. Página do Facebook: <https://www.facebook.com/coletivavomito>

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

WARNER, Michael. **The Trouble with Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life**. New York: Free Press, 1999.

WILLIAMS, Linda. **Hardcore: power, pleasure and the frenzy of the visible**. California: University of California Press, 1989.

WILLIAMS, Linda. Uma agente provocadora: a pornografia e a arte da performance de Annie Sprinkle. **E-Revista Performatus**, Inhumas, ano 5, n. 17, 2017.

XPLASTIC. **Página principal**. Copyright 2022. Disponível em: < <https://xplastic.com.br/> > Acesso em 14 de fevereiro de 2024.

YEHYA, Naief. **Pornografía, sexo mediatizado y pánico moral**. México: Plaza y Janes, 2004.

ZAPPA, Polyana. O feminino em Duchamp: Étant donnés e o erotismo na arte. **Kalíope**, São Paulo, ano 5, nº 10, 2009.

ZÉFIRO, Carlos. **O mundo de Carlos Zéfiro**. S./d. Disponível em: < [Homenagem a Carlos Zéfiro \(carloszefiro.com\)](https://www.carloszefiro.com/) > Acesso em 19 de julho de 2024.