

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HUMANIDADES, DIREITOS E OUTRAS
LEGITIMIDADES

VERA MILHOME VASQUES

Teoria e carne: investigações sobre a pós-pornografia
no cenário audiovisual brasileiro

Versão corrigida

São Paulo

2023

VERA MILHOME VASQUES

Teoria e carne: investigações sobre a pós-pornografia
no cenário audiovisual brasileiro

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Humanidades, Direitos e outras Legitimidades da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Ciências.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Cardoso

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

V335t Vasques, Vera
Teoria e carne: investigações sobre a
pós-pornografia no cenário audiovisual brasileiro /
Vera Vasques; orientador Mauricio Cardoso - São
Paulo, 2022.
119 f.

Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação
Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades da
Universidade de São Paulo. Área de concentração:
Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades.

1. Pornografia. 2. Filme pornográfico. 3. Sexo. 4.
Cinema. 5. Sexualidade. I. Cardoso, Mauricio, orient.
II. Título.

VASQUES, Vera Milhome. **Teoria e carne**: investigações sobre a pós-pornografia no cenário audiovisual brasileiro. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências.

Aprovada em: ____ / ____ / ____

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

A tarefa da escrita nunca é individual, ela é feita coletivamente a partir das trocas e encontros. Gostaria de agradecer profundamente àqueles que estiveram comigo durante esse percurso.

Ao Maurício Cardoso, por ser mais do que um orientador, um amigo com quem sempre posso contar. Sua dedicação, empatia e inteligência têm sido parte fundamental da minha formação acadêmica.

À minha mãe, pelos anos amorosos que tive a sorte de passar ao seu lado durante sua breve passagem por esse mundo.

Ao meu pai, grande responsável pelo meu interesse pela pesquisa.

À minha família, que sempre me apoia e vibra com minhas conquistas.

Ao grupo de estudos Marxismo e Cultura por tantas discussões inspiradoras e, principalmente, ao grupo de Análise Fílmica, que debateu inúmeras vezes os filmes que analiso nesta dissertação, contribuindo para várias ideias aqui presentes.

À Sandra Nunes, por sua generosidade que foi indispensável na construção desse trabalho e ao Leandro Saraiva, pela leitura cuidadosa e importantes contribuições durante a banca de qualificação.

Aos meus queridos amigos: Litho, que há mais de uma década aguenta minhas lamúrias e sempre me manda parar de inventar projetos e descansar um pouco; Janaina, que acompanha de perto meu percurso desde a graduação; e Eliana, uma das primeiras pessoas a dizer que o mestrado seria possível para mim.

À equipe do PopPorn que, desde 2011, compartilham comigo a vontade de fazer do mundo um lugar sexualmente mais feliz. Em especial à Suzy Capó, cuja criatividade nos colocou nessa jornada.

Por último, mas não menos importante, à minha companheira Camila, que é meu porto seguro em todos os âmbitos da vida. Sem ela, essa dissertação não teria sido possível. Ela não apenas aguentou pacientemente todas as dificuldades que envolvem o desenvolvimento de uma pesquisa acadêmica, como me deu todo suporte e amor, além de contribuir intelectualmente em cada pedaço da escrita.

RESUMO

VASQUES, Vera Milhome. **Teoria e carne**: investigações sobre a pós-pornografia no cenário audiovisual brasileiro. 2022. 119 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Este trabalho tem como objetivo investigar o cenário da pós-pornografia audiovisual brasileira. Para isso, são analisadas quatro obras: *Filme para poeta cego* (Direção: Gustavo Vinagre, 2012), *Alfredo não gosta de despedidas* (Direção: André Medeiros Martins, 2018), *Latifúndio* (Direção: Érica Sarmet, 2017) e o videoclipe *Ménage a coyote* (Coletivo Coiote e Anti-Projeto Anarco Fake, 2020). A pesquisa utiliza o método de análise fílmica, com forte inspiração nas obras de Ismail Xavier, para entender como o que está presente na forma fílmica dialoga com o mundo social. Também procura demonstrar que a questão do reconhecimento percorre todos os filmes analisados e que questões políticas envolvendo a necessidade de aceitação e existência estão presentes em todas as obras, ainda que pese a grande diferença entre elas. No Brasil e na América Latina, o conteúdo das obras pós-pornográficas é mais engajado em questões sociais e políticas do que muito do que é produzido nos países centrais do capitalismo.

Palavras-chave: Análise fílmica. Pornografia. Pós-pornografia. Sexo. Sexualidade.

ABSTRACT

VASQUES, Vera Milhome. **Theory and flesh:** investigations into the Brazilian audiovisual post-pornography scene. 2022. 119 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

This dissertation aims to investigate the Brazilian audiovisual post-pornography scene. For that purpose, the following pieces of cinematic art are herein analysed: *Filme para poeta cego* (directed by Gustavo Vinagre, 2012), *Alfredo não gosta de despedidas* (directed by André Medeiros Martins, 2018), *Latifúndio* (directed by Érica Sarmet, 2017), and the videoclip/short film *Ménage a coyote* (Coletivo Coiote e Anti-Projeto Anarco Fake, 2020). The research applies filmic analysis to understand how filmic form relates to the social world. It also discusses and demonstrate issues of recognition and acceptance (as well as those arising thereof) as shared elements by all four titles despite their clear dissimilarity. In Brazil and Latin America, the content of post-pornography tends to be more socially and politically engaged than much of what is produced in core countries.

Keywords: Film analysis. Pornography. Post-pornography. Sex. Sexuality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa do zine <i>Crônicas coio</i> te (2019).	27
Figura 2 – Capa do jornal <i>O Inimigo do Rei</i> (1980).....	29
Figura 3 – Página de manual ensinando áreas seguras do corpo para práticas de cenas com impacto.	45
Figura 4 – Moldura do filme.....	50
Figura 5 – Créditos finais.	51
Figura 6 – Sequência da entrevista com os atores.	54
Figura 7 – Último plano da sequência de entrevistas.	55
Figura 8 – Sequência do sadomasoquismo.....	58
Figura 9 – Plano na sala de interrogatório/tortura.	60
Figura 10 – Glauco “lendo” braile nas costas de Akira.....	61
Figura 11 – Primeira moldura: cena de abertura e cena final.....	67
Figura 12 – Segunda moldura: cena de abertura e cena final.....	67
Figura 13 – André conversando com o espectador por meio de legendas; em seu braço, a evidência de que gozou.....	78
Figura 14 – Cena em que os homens chegam na casa de André e deixam suas roupas no mancebo.....	83
Figura 15 – Tela de abertura de Latifúndio.	90
Figura 16 – <i>Performers</i> se entrelaçando.....	97
Figura 17 – Projeções de genitais.....	99
Figura 18 – Performance <i>As noivas</i> (2012).	105
Figura 19 – Performance <i>Igrejas bancárias manipulam corpos endividadx/culpadx/castradx por um cis-tema patologizante</i>	106
Figura 20 – Performance-projeto <i>Pornô recicle</i> (2018).	106
Figura 21 – Performance na Marcha das Vadias (2013).	107

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BDSM – *Bondage* e Disciplina, Dominação e Submissão, Sadismo e Masoquismo

DIY – *Do-it-yourself*

DVD – *Digital Video Disc*

LGBTQI – Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Travestis e Transgêneros, *Queer*, Intersexo

P.C. – Politicamente correto

PCB – Partido Comunista do Brasil

RACK – *Risk Aware Consensual Kink*

SSC – São, Seguro e Consensual

VHS – *Video Home System*

WAP – Women Against Pornography

SUMÁRIO

Introdução	11
I. Pornografia hegemônica	12
II. O nascimento da pós-pornografia	14
III. Contracultura: vanguardas, manifestos e debates em torno do surrealismo	20
III.I. Manifestos	21
III.II. Bataille, surrealismo e anarquismo	23
III.III. <i>Punk</i> e anarcopunk	26
IV. Capitalismo e individualização das práticas sexuais	30
V. Identidade e reconhecimento na pós-pornografia nacional	40
Capítulo 1. <i>Filme para poeta cego</i>: BDSM, fetichismo e afeto	42
1.1. <i>Filme para poeta cego</i>	48
1.2. Subjetividade e legitimação	62
Capítulo 2. Alfredo não gosta de despedidas: a mãe e a subjetividade na pornografia explícita	65
2.1. Três vezes Madalena (e um intruso)	67
2.2. “Não somos santas”	70
2.3. André com a mãe	72
2.4. André com o pai	74
2.5. A questão da mentira	77
2.6. André pornógrafo: pornificação de si	80
2.7. André com André	83
Capítulo 3. <i>Latifúndio e Ménage a coyote</i>: o corpo e o sexo como armas da transformação política	88
3.1. <i>Latifúndio</i>	89
3.1.1. “Chivo expiatorio”	94
3.1.2. “Fuder Freud”	98

3.1.3. “Eu durmo comigo”	100
3.2. <i>Ménage a coyote</i>	102
Considerações finais	109
Referências	111
Referências filmográficas	111
Referências bibliográficas.....	111

Introdução

Quando pensamos em pornografia, as imagens que nos vêm na mente provavelmente serão provenientes da indústria pornográfica *mainstream*. Já temos quase como um consenso os problemas desse tipo de pornografia, como a estrutura repetitiva, a objetificação da mulher, a forte misoginia etc. Porém, o alcance do mercado pornográfico é enorme, os números financeiros da indústria pornográfica se comparam, e muitas vezes ultrapassam, aos de alguns *blockbusters* da indústria cinematográfica. Ou seja, também é inegável que ele, atualmente, é a principal referência visual sobre sexo.

A pornografia *mainstream* não deveria ocupar a função de instruir as pessoas sobre as práticas sexuais, porém, com toda essa entrada na sociedade e a falta de outras referências contundentes, a pornografia hegemônica assume esse papel pedagógico e acaba por condicionar nossa imaginação sexual. Assim, podemos perceber o problema envolvido em deixar um poder tão grande nas mãos desse tipo de produção.

Em contraponto a esse tipo de pornografia, várias outras formas de resistência foram se organizando, como a pornografia feminista, a pornografia *queer* e a pós-pornografia. Esta última é uma mistura de arte, pornografia, militância e teoria. Ela visa denunciar e propor alternativas tanto para a pornografia hegemônica quanto para outras questões sociais, como o capitalismo, o colonialismo, o heteropatriarcado, enfim, diferentes formas de opressão que afetam os corpos.

Essa pesquisa se interessa por uma dessas vertentes críticas, a pós-pornografia. Para entender seus desdobramentos e questões, nos propomos a analisar obras audiovisuais brasileiras para entender como a pós-pornografia acontece no nosso contexto.

Deste modo, algumas perguntas mobilizaram a pesquisa. Qual a contribuição da pornografia para o debate sobre sexo? Há alguma distinção entre o pós-pornô produzido no Brasil e o pós-pornô produzido nos países centrais (Europa e EUA)? Existe uma estética própria? Alguma temática é mais recorrente que outras? Existe diferença em pensar sobre uma vida sexual emancipada em um país colonizado como o Brasil? Nossa produção pós-pornográfica reflete essas questões? Considerando que a intenção do pós-pornô é produzir novas relações e não apenas novas imagens, e que o importante não é o que se mostra, mas como se mostra, queremos investigar o que está em pauta nas produções pós-pornográficas brasileiras. Laura Milano afirma que a batalha da pós-pornografia é uma luta por representação, que visa romper com os estereótipos sexuais reforçados pela pornografia tradicional (MILANO,

2014). Assim, procuramos investigar o que a pós-pornografia nacional propõe – consciente ou inconscientemente – como horizonte de possibilidades.

Para empreender tal investigação, serão analisadas e interpretadas quatro obras audiovisuais: os filmes *Filme para poeta cego* (Gustavo Vinagre, 2012), *Alfredo não gosta de despedidas* (André Medeiros Martins, 2018), *Latifúndio* (Érica Sarmet, 2017) e o videoclipe *Ménage a coyote* (Coletivo Coiote e Anti-Projeto Anarco Fake, 2020). O objetivo é que a partir do exame minucioso desses filmes, seja possível revelar as implicações das escolhas de seus realizadores. Assim, procuramos nos procedimentos formais dos filmes analisados – imagem, som, montagem – respostas para questões políticas e sociais constitutivas das obras em questão.

A pós-pornografia tem em sua proposta ser uma fusão de lutas sociais que se utiliza do sexo e do corpo como instrumentos principais. Assim, partimos do pressuposto de que seus produtores possuem comprometimento com algum ou alguns discursos críticos. Porém, o intuito ao levar em conta os movimentos internos às obras é separar a intenção dos autores do sentido produzido nas obras. Entrevistas, manifestos e biografias dos realizadores são documentos importantes e devem ser levados em conta, porém, como aponta Ismail Xavier (2007), eles não detêm a verdade sobre a obra. Em alguns casos, é importante apontar a distância entre a intenção do realizador e a fatura final do filme.

No conjunto de filmes analisados, o modo de contar a história e a organização dos elementos filmicos muitas vezes expõem a contradição entre o desejo de uma ruptura radical e a necessidade de ser aceito na sociedade como condição de existência. Ou seja, o desejo de ser reconhecido. Não se trata de reivindicar uma necessidade de mudança de si para se adequar à sociedade da forma como ela é, mas de trazer visibilidade para outros modos de existência e assim ser reconhecido como parte possível dessa sociedade.

O movimento de reconhecer o que antes simplesmente não poderia ser visto tem um caráter transformador, uma vez que implica novas formas de relações, mas isso pode ocorrer de uma maneira reformista, como um vírus que ataca algumas estruturas por dentro, mas que, por outro lado, também pode manter outras intactas.

I. Pornografia hegemônica

Para que seja possível compreender o que está em jogo na pós-pornografia, é preciso entender melhor a história e as características do pornô *mainstream*, pois o pós-pornô surgiu a partir da necessidade de se dar uma resposta à pornografia hegemônica.

O gênero audiovisual pornográfico começou a tomar a forma estética atual a partir da chegada do VHS, na década de 1980. Apesar de alguma resistência dos diretores que se consagraram filmando em película na década anterior, esse formato se impôs e até os anos 1990 passou a ser o único utilizado em todas as produções ao redor do mundo. Um dos motivos foi a acessibilidade técnica do VHS que facilitou e barateou o custo da produção. Enquanto as filmagens com película demandavam altos custos e maior tempo de produção, com a mídia eletromagnética era possível filmar e editar mais de um filme por semana, processo que, posteriormente, ficou ainda mais dinâmico com a entrada da tecnologia digital e a distribuição virtual através da Internet.

A complexidade das obras foi reduzida drasticamente, se antes os diretores estavam em busca de melhorar a qualidade de seus filmes e alegavam que produziam arte com sexo, a partir da década de 1990, o sistema passou a ser de “linha de produção”: histórias minimalistas, personagens sem complexidade e a imposição da estrutura de repetição, que junto com a hiper genitalização do sexo, são ainda hoje características fundamentais da pornografia *mainstream* contemporânea (FREIXAS; BASSA, 2000, p.265). Alguns diretores migraram para a nova tecnologia, enquanto outros deixaram o ramo.

Até então, tanto a produção quanto o consumo eram compostos majoritariamente por homens de classes abastadas. Nos anos 1920 e 1930, apesar da pornografia não ser legalizada nos Estados Unidos, homens se reuniam em exhibições de *stag movies*, filmes curtos contendo nudez e sexo filmados em película. Essas projeções ficaram conhecidas como *smokers*. Esse nome faz alusão ao fato de as mulheres não fumarem e não estarem presentes nesses encontros (DI LAURO; RABKIN, 1976, p.54). Depois, vieram as exhibições no cinema, que, quando se tratava de filmes de sexo, também era em um espaço público predominantemente masculino. Nesses ambientes, as mulheres circulavam como *performers* ou prostitutas, não como consumidoras e, muito menos, como produtoras.

O final da década de 1970 e o início dos anos 1980 ficaram conhecidos como A Era de Ouro da Pornografia, os filmes *mainstream* eram produzidos com alto orçamento, em película, e exibidos em salas de cinema (*Garganta profunda* chegou, inclusive, a passar em sala de cinema convencional), procuravam ter *plots* mais complexos, atores treinados etc. Alguns exemplos desses filmes são: *Atrás da porta verde* (Artie Mitchell e Jim Mitchell, 1972), *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974) e *O diabo na carne de miss Jones* (Gerard Damiano, 1973).

Com a massificação do VHS, o consumo de filmes pornográficos passou para o ambiente privado. Agora, as pessoas não precisam mais ir ao cinema ou a encontros exclusivamente masculinos. Na intimidade do lar, as mulheres também puderam se tornar

público consumidor, apesar dos filmes ainda serem produzidos levando em conta um espectador masculino (ABREU, 1996, p.176). A partir da entrada do videocassete no mercado, o que mudou não foi só a relação de acesso aos filmes pornográficos, mas também a interação do público com eles, a nova tecnologia permite que o espectador possa avançar e repetir cada cena quantas vezes quiser, assim, é possível “pular” trechos com história e assistir apenas às cenas de sexo. Em seguida, o DVD acrescentou qualidade de imagem ao VHS. Mas aos poucos também foi perdendo espaço. Dessa vez, para a internet e suas novas possibilidades de acesso, conexão e produção (PARREIRAS, 2015).

Ao analisar o conjunto de convenções narrativas dos filmes pornográficos, Linda Williams tem como tese central o “frenesi do visível”, os filmes pornográficos são regidos pelo excesso de visibilidade, a necessidade e o desejo de mostrar (WILLIAMS, 1999). Para isso, são utilizados *close-ups* bem iluminados nos genitais e o sexo deve ser exposto em detalhes. Nesse sentido, a coreografia do ato sexual precisa ser orientada de forma que a câmera capture os genitais sem interferência, assim, o corpo é fragmentado, uma vez que apenas o plano detalhe interessa.

Williams, ao traçar as marcas do gênero, ressalta que o explícito precisa ser percebido como “real” e como evidência de que o prazer mostrado nos filmes de fato aconteceu. O *money shot* ou *cum shot*, cena em *close up* em que o ator ejacula fora do corpo do parceiro sexual, é indispensável. Seguindo esses critérios, um vasto repertório de ações sexuais deve estar presente, como um catálogo de posições, variado número de atores em cena etc. Tudo sempre culminando no clímax que é o gozo masculino. As cenas de performance sexual são marcadas pela seguinte ordem: preliminares (momento em que acontece o sexo oral), penetração (em alguns casos apenas vaginal, em outros, também anal) e, por fim, a ejaculação visível.

II. O nascimento da pós-pornografia

Nos últimos anos da década de 1970, feministas antipornografia começaram uma guerra contra o pornô nos Estados Unidos. Esse movimento lutava contra a proliferação de representações misóginas e violentas das mulheres, direcionando suas forças contra a pornografia, considerada a forma mais sexista de todas. Assim, nascem grupos como *Women Against Pornography* (WAP), guiado pelo lema de Robin Morgan: “Pornografia é a teoria, estupro é a prática”. Além de afirmar que a pornografia incentiva o estupro, o grupo também acreditava que as mulheres envolvidas na pornografia foram coagidas a isso e que os filmes

pornô são torturas e estupros documentados. Catharine MacKinnon, um dos principais nomes por trás da argumentação a favor da intervenção legislativa contra a livre circulação da pornografia, considera que a ela é um ato de poder, um material elaborado como forma de subordinação das mulheres, construindo-as como objeto sexual (GREGORI, 2016, p.35).

Em contrapartida, as feministas pró-sexo, grupo formado principalmente por militantes, artistas, teóricas e trabalhadoras sexuais, consideravam que o banimento da pornografia entregaria nas mãos do Estado, uma entidade originalmente patriarcal, o poder de regular a representação da sexualidade. Assim, se posicionaram contra a censura e a favor de ações políticas e de discurso crítico que construísse uma sexualidade positiva para as mulheres (PRECIADO, 2007). Um marco no debate entre as duas vertentes foi a conferência realizada por feministas pró-sexo no Bernard College, em Nova York, em 1982. As reflexões a favor da pornografia oriundas dessa conferência foram compiladas no livro *Pleasure and danger*, organizado por Carole Vance, em que teóricas como Ellen Carol DuBois, Linda Gordon, Alice Echols, Gayle Rubin e Amber Hollibaugh criticam os discursos que tratam a sexualidade como dominação e perigo, assim, se posicionam a favor da liberdade sexual, de escolha e de acesso ao prazer (GREGORI, 2016, p.35). Para tal, um pornô diferente do dominante deveria ser construído, sendo essas as bases para o surgimento da pornografia feminista. O embate entre as duas vertentes de feminismo ficou conhecida como “*sex wars*” e foi decisivo para o surgimento de vertentes militantes de pornografia, como o pós-pornô.

Nesse contexto, o feminismo pró-sexo entendeu que o melhor caminho para combater a narrativa da pornografia dominante seria utilizar os recursos da própria pornografia como ferramenta para intervir politicamente e construir um novo imaginário pornô, que se propõe a ser mais diversificado e inclusivo (MILANO, 2014, p.50). Como consequência deste processo, várias novas categorias de pornografia foram criadas, para citar alguns exemplos: “pornô para mulheres”, “pornô para casais”, pornografia *queer* e pós-pornô. A produção militante ficou bastante fragmentada, com vários nichos e categorias que podem ou não se interseccionar. O objetivo não é classificar cada uma delas, mas investigar as estratégias que elas colocam em curso.

Em 1983, Veronica Hart, atriz pornô que ficou conhecida por atuar em filmes pornográficos dos anos 1970, fundou, em Nova York, um grupo de apoio chamado Club 90, no qual as atrizes compartilhavam os problemas da profissão. Entre as integrantes estavam Candida Royalle, Annie Sprinkle e Veronica Vera, todas *porn stars* já conhecidas. Em 1984, o coletivo de performance artística feminista, Carnival Knowledge, convidou as integrantes do Club 90 para participar de uma série de performances batizadas de *The Second Coming*, para

refletir, dentre outras questões, se existe uma pornografia feminista. Nesse mesmo ano, Susie Bright, Nan Kinney, Myrna Elana e Deborah Sundahl lançaram a publicação *On Your Back*, a primeira revista pornográfica para lésbicas. No ano seguinte, Sundahl fundou a produtora e distribuidora Fatale Films, especializada em filmes pornô lésbicos (PENLEY *et al.*, 2013, p.11).

Entre as integrantes do Club 90, Annie Sprinkle e Veronica Vera possuem papéis centrais para a popularização da pós-pornografia. Vera, em 1989, escreve o *Manifesto Pós-Pornô Modernista*, que é assinado por atrizes e diretoras da indústria pornográfica, *performers* e artistas visuais:

Manifesto pós-pornô modernista

Que seja do conhecimento de todos ao ler estas palavras, ou ao testemunharem estes eventos, que uma nova tomada de consciência surgiu sobre a terra. Nós do Pós-Pornográfico Modernista encaramos o desafio da Era do Látex através do reconhecimento deste momento em nossa evolução sexual pessoal e na evolução sexual do planeta.

Nós compreendemos nossas genitais como parte sem separação dos nossos espíritos.

Nós utilizamos palavras explicitamente sexuais, imagens, performances para comunicar ideias e emoções.

Nós denunciemos censura sexual como antiarte e desumana.

Nós nos fortalecemos através desta atitude de otimismo sexual.

E com este amor pelos nossos seres sexuais nós nos divertimos, curamos o mundo e o suportamos.

- Veronica Vera

Junho de 1989 (SPRINKLE; VERA, 2017.)

O termo modernista, que depois será abandonado, na época funcionou como uma articulação entre a pornografia e a arte institucionalizada (SANTOS, 2015, p.53). O manifesto marca a posição pró-sexo no contexto da *sex wars*. Também faz alusão aos novos artefatos sexuais popularizados com a inclusão da borracha, como o dildo, que foi teorizado pelo filósofo *queer* Paul B. Preciado em seu *Manifesto contrassexual*, escrito em 2004. A prática da escrita de manifestos, tão característica dos movimentos de vanguarda, permanece recorrente entre os adeptos da pós-pornografia.

Mas foi Annie Sprinkle que, também em 1989, ao batizar sua performance de *Post Porn Modernist Show*, popularizou o nome (LLOPIS, 2010, p.22). Sprinkle escreveu, no livro *Hardcore from the heart*, que “A resposta para um pornô malfeito não é proibir o pornô, mas fazer filmes pornô melhores!” (*apud* DESPENTES, 2016, p.74), frase que virou lema para os

realizadores e atores de pós-pornô. Ela é considerada como a “mãe”¹ do movimento. Assim, as grandes influências para o nascimento da pós-pornografia foram o feminismo pró-sexo, as lutas e teorias do movimento *queer* e a cultura *punk* anticapitalista DIY (*do-it-yourself*) (MILANO, 2014, p.50). A partir da metade dos anos 2000, a pós-pornografia ganhou força em países europeus como Alemanha e Espanha. A cena pós-pornô espanhola foi determinante para a chegada do movimento a países da América Latina como Argentina, Chile, Colômbia, México e Brasil.

O objetivo central das obras pós-pornográficas (performances, literatura, vídeos, pinturas etc.) não está em sua função masturbatória, mas em se apropriar da representação explícita do sexo, do gênero pornografia, que é monopolizado pela indústria, a fim de produzir uma reflexão crítica sobre seus discursos. Dessa forma, o pós-pornô tensiona política, pornografia e arte, sendo a pós-pornografia a materialização das lutas LGBTQI e da reivindicação da prostituição dentro do feminismo, pois uma parcela das feministas se posiciona contra o trabalho sexual (LLOPIS, 2010, p.38). Ela funciona como uma intercessão de ativismos que, em muitos casos, vão além de temas relacionados à sexualidade e gênero, uma vez que outros discursos também atravessam o corpo, como as questões sobre colonialismo, neoliberalismo, classe etc. (RAMOS, 2015, p.160). Quando se fala que a função da pós-pornografia não é masturbatória, significa apenas que esse não é o fim em si mesmo, não que seja completamente impossível ou mesmo proibido que sua produção exerça esse papel.

A pós-pornografia não questiona apenas o conteúdo da pornografia dominante, mas também seu modo de produção, distribuição e consumo. Ela herda da cultura anarcopunk a modalidade faça-você-mesmo (*do-it-yourself*), fugindo assim da característica de produção em massa e questionando os bens de capital nas mãos de alguns poucos estúdios cinematográficos, donos do mercado pornô (MILANO, 2014, p.51). Sem depender de ninguém, produções autogeridas podem dar conta da sua própria pornografia, contar histórias, sem que isso dependa de interesses mercadológicos. Fazer-você-mesmo implica em um fazer coletivo: é através da coletividade que se forma um circuito pós-pornô, tanto para a produção das obras, quanto para sua circulação, que se dá de forma gratuita em festivais, mostras e encontros, promovendo uma cultura de intercâmbio e autonomia. Milano conclui: “faça você mesmo, faça com os outros”²

¹ Felipe Rivas San Martín aponta a performance em que Anne Sprinkle utiliza um espécuro vaginal para permitir que espectadores vejam seu útero como um momento emblemático de nascimento do pós-pornô, uma vez que faz alusão ao parto e à maternidade (RIVAS SAN MARTÍN, 2014, p.120).

² No original: “*haslo tú mismo, hazlo con otros*”. Tradução nossa.

(p.58). Exemplos de coletivos são: Post-Op³ (Barcelona), Porno Clown (São Paulo), Quimera Rosa (Barcelona), Coletivo Coiote (Brasil), Coletivo TransGaliza (Santiago de Compostela), O.R.G.I.A (Valência), Panteras Rosa (Lisboa), Trans-Tornados (Pereira, Colômbia), entre vários outros.

A teoria *queer*, em grande parte inspirada por uma leitura feminista de Foucault, embasa e inspira produções pós-pornográficas a partir das formulações de Judith Butler (2017), e sua teoria de que gênero é performance; Teresa de Lauretis, conceituando as tecnologias que constroem o gênero⁴; Gayle Rubin, com o conceito de “sistema sexo/gênero” e seu trabalho sobre sadomasoquismo e lesbiandade; e Preciado, com seu *Manifesto contrassexual*, são alguns exemplos. Preciado entende que “a identidade sexual não é a expressão instintiva da verdade pré-discursiva da carne, e sim um efeito de reinscrição das práticas de gênero no corpo” (PRECIADO, 2017, p.29), ou seja, a identidade sexual não é pré-determinada, depende de convenções sociais para que exista. Assim, produtores de pós-pornografia se engajam em um esforço criativo de repensar possibilidades práticas de inscrições diferentes de gênero e sexo. María Llopis provoca: “Teoria e carne, o que há de mais pós-pornográfico do que isso? O pós-pornô é isso...”⁵ (2010, p.11).

A pós-pornografia não possui uma estética pré-definida, ela é formada por experimentações diversas, inspiradas por diferentes lutas e teorias a fim de construir um novo imaginário pornográfico (POST-OP, 2014, p.194). Entre suas estratégias estão: a representação de corpos até então marginalizados ou objetificados pela pornografia dominante (SANTOS, 2015, p.12); o entendimento de que a genitalidade não é o único território do sexual; a inclusão de práticas que não visam necessariamente o estímulo genital, como o BDSM (*bondage* e disciplina, dominação e submissão, sadismo e masoquismo); e a intenção de desconstruir o que está naturalizado, como papéis de gênero e hierarquias sexuais. Não possuem comprometimento com a hiper visualidade, nem com a necessidade de a peça pornográfica ser excitatória.

Preciado ressalta que para transformar as tecnologias da escritura e instituições do sexo e do gênero, a estratégia não é substituir certos termos por outros, “nem mesmo de se desfazer das marcas de gênero ou das referências à heterossexualidade, mas sim de modificar as posições

³ O nome Post-Op vem de pós-operatório e é utilizado por pessoas transexuais para designar quem já passou pela cirurgia de readequação de gênero. Seu oposto é Pre-Op, que significa pré-operatório.

⁴ O termo “teoria *queer*” foi utilizado pela primeira vez por Teresa de Lauretis, em 1990, como tema de uma conferência que organizou na Universidade de Califórnia, Santa Cruz (LAURETIS, 2019, p.398).

⁵ No original: “Teoría y carne, que hay más postpornográfico que eso? El postporno es eso...”.

Tradução nossa.

de enunciação” (PRECIADO, 2017, p.27), logo, é comum que alguns códigos hegemônicos da pornografia tradicional e de gênero estejam presentes, mas com o intuito de subvertê-los. Nas pornografias engajadas, quem assume a direção das produções são as pessoas que costumam ser marginalizadas ou fetichizadas pela pornografia *mainstream*. O fato de a história não ser mais contada por homens cis e para homens cis muda completamente como o sexo é representado.

Em *Latifúndio*, por exemplo, há cenas que poderiam ser classificadas como heterossexuais, porém, nesse caso, quem é penetrado é o homem, prática considerada como inversão pela pornografia tradicional e muito pouco presente em filmes comerciais. As performances sexuais de *Latifúndio* não centradas no pênis, como é comum na pornografia hegemônica, existe sexo com penetração e foco nos genitais, mas já não está presente a ejaculação visível e o prazer masculino não encerra a cena. Ou seja, mesmo se prestarmos atenção apenas no conteúdo estritamente sexual – ignorando narração, música, montagem etc. – ainda assim, o sexo é representado de forma completamente diferente.

O pós-pornô recebeu esse nome em um contexto em que vários outros “pós” estavam em voga, conforme testemunha Sam Bourcier:

[...] estávamos cheias daquele pornô [heterossexual] e nós nos dissemos “é preciso fazer outro pornô”, sabendo que era complicado usar essa categoria. Por isso, nós falamos em pós-pornô, como se dizia pós-moderno e pós-colonial, mas hoje eu sou bem mais crítica em relação a esse “pós” (2014, p.917).

Portanto, esse sufixo passa a ser questionado, pois sugere uma superação da etapa anterior, como se houvesse ocorrido a substituição de um tipo de pornografia por outro, o que de fato não aconteceu, a hegemonia da pornografia tradicional está longe de ser abalada. Hoje, os realizadores contestam essas nomenclaturas e, em alguns casos, a categoria “pós-pornografia” é utilizada com certa desconfiança. Concordamos que esse termo pode ser problemático e não dá conta da variedade de uma produção pornográfica engajada, porém, ainda não surgiu nenhum outro termo que abarque todas essas contradições e que tenha se popularizado. Portanto, optamos por manter o pós-pornô pela facilidade de comunicação e compreensão, sem adotar uma conceituação muito rígida, ou seja, entendemos como pós-pornografia tudo o que possua algum conteúdo ou intenção crítica.

O pós-pornô pode atuar nas três frentes: produção, conteúdo e distribuição. Como características de seu modo de *produção* estão o estilo faça-você-mesmo, a atuação em coletivos e a direção realizada por integrantes de minorias marginalizadas pela pornografia

mainstream. Ou seja, não segue a mesma lógica de produção de mercado da pornografia hegemônica, seu trabalho costuma ser coletivo e sem as amarras da indústria que condiciona o conteúdo ao seu sucesso econômico. O *conteúdo* desloca o protagonismo dos genitais, negocia e retira binarismos como feminino/masculino, homem/mulher, ativo/passivo etc. Por fim, sua *distribuição* costuma ser gratuita, por meio de festivais, mostras de cinema e on-line.

As obras audiovisuais escolhidas para serem analisadas na pesquisa não necessariamente se identificam como pós-pornografia, mas abrangem elementos da pornografia nacional que possuem alguma forma de engajamento, não sendo um produto da indústria pornográfica apenas com fins masturbatórios. É importante ressaltar que não consideramos a pornografia produzida com intuito exclusivamente masturbatório como algo ruim, não se trata de hierarquizar a pornografia produzida com cunho político como melhor do que as outras. Os problemas apontados na pornografia hegemônica são da ordem de produção e representação, não o fato de terem a masturbação como objetivo ou por ignorarem a subjetividade em prol do ato sexual em si.

III. Contracultura: vanguardas, manifestos e debates em torno do surrealismo

A contestação de práticas culturais hegemônicas não se inicia com o movimento pós-pornô. Os movimentos de vanguarda adotaram práticas e conceitos que podem nos ajudar a compreender melhor algumas estratégias adotadas pela pós-pornografia, como a atuação em coletivos e a escrita de manifestos. O estado de revolta e contestação também são características em comum entre eles.

Os movimentos de vanguarda colocam a arte em um momento de autocrítica na sociedade burguesa, ou seja, não se trata da crítica a uma ou outra tendência artística, mas da crítica à arte enquanto instituição (BÜRGER, 2017, p.56). Peter Bürger conceitua como instituição arte o mecanismo produtor e distribuidor e as noções predominantes de arte em um período determinado, dinâmica que implica diretamente na sua recepção. Assim, a vanguarda se coloca em oposição às formas de distribuição às quais a arte está submetida e ao status que a arte possui na sociedade burguesa. O autor ressaltar que os protestos dos movimentos de vanguarda têm como objetivo reconduzir a arte à práxis vital, que foi perdida no esteticismo (BÜRGER, 2017, p.57), e desse modo, a condição de obra de arte passa por um processo de transformação que leva em conta o questionamento sobre qual é o papel social da arte.

O conceito de não arte ou antiarte é desenvolvido nesse processo de autocrítica da instituição arte e surge como questionamento à arte hegemônica voltada ao mercado, levando em conta que mesmo projetos artísticos elaborados sem esse propósito foram facilmente precificados, colocados em museus e galerias (PÁTARO, 2018). Assim, a antiarte recusa os aspectos mercadológicos da arte, mas seu conceito está sempre em tensão, pois não é incomum que projetos artísticos marginais e combativos sejam financeiramente bem-sucedidos.

III.I. Manifestos

A forma manifesto contém em sua constituição a articulação entre antiarte, como proposta estética crítica, e práxis, como gesto polêmico, desafiador (GELADO, 2006, p.39). Assim, Mangone e Warley definem o manifesto como literatura de combate, já que se constitui a partir da necessidade de intervenção social, um chamado para uma luta pública (*apud* GELADO, 2006, p.41). Ele tem como características funcionais o posicionamento político de seus signatários, a convocação à adesão ou desacordo por parte do público, o caráter performático do discurso, além de uma promessa por parte dos assinantes.

Gelado lista aspectos formais do manifesto, dos quais destacamos:

- i. A situação enunciativa de um emissor que espetaculariza seu local de enunciação; ii. A posta em jogo de um ato de legitimação; iii. A busca de uma identidade coletiva; iv. Uma estratégia de conquista; [...] v. a inclusão de neologismos (sobretudo de termos técnicos), ausente na atividade intelectual anterior (GELADO, 2006, p.42-43).

A pós-pornografia se utiliza amplamente da estratégia de escrita de manifestos e eles se apropriam dessas características. Vejamos um trecho do *Manifesto gordx*, assinado por Constanza Álvarez e Samuel Hidalgo que, ao convocar um anarquismo do corpo, recorre aos artifícios mencionados acima:

Nuestro kuerpo, el primer enemigo
 Es ahora, en el presente Gordx
 Porque no se nace gordx, se llega a serlo...
 Enunciamos, “algunas chicas son más grandes que otras”
 Somos lxs anarKorpóreos.
 Nosotrxs proclamamos;
 que ante todo, re-construiremos nuestras vidas desde lo que somos,
 lo que molesta,
 el desborde del(a) chanchx que si desea vivir
 somos golozxs y tentadxs, puro eros vuelto placer por la buena
 mesa y las bacanadas

nos gusta el calor que brinda la grasa en esos días de invierno
 Y ante una cultura del recato, la buena presencia y el ser ubicaditx
 Nosotrxs somos las trincheras del fascismo/dictadura de la piel
 Somos vida desbordada de placer oral
 Porque nos gusta comer y no queremos reprimarnos tales deseos(...)⁶
 (ÁVAREZ; HIDALGO, 2014).

Além desse, muitos outros manifestos foram escritos. Para citar alguns: Anne Sprinkle assina o *Ecosex manifesto*, que também marca uma identidade coletiva ao enunciar “*We are the ecosexuals*”; Sprinkle também apresenta o vídeo manifesto *Soft cock manifesto*, com caráter mais didático, onde a *performer* advoga o prazer possível no pênis em estado de repouso. O *Manifesto para a insurreição transfeminista* foi traduzido para vários idiomas, assinado por vários diretores, teóricos, coletivos e *performers*, como Diana J. Torres Pornoterrorista, Paul B. Preciado (que na época assinava como Beatriz Preciado), Miriam Solà, coletivo La Quimera Rosa, entre vários outros. O manifesto *Anarkaqueer feminist declaration against P.C.*⁷, *victims*⁸ & *queer police*, assinado pela argentina Laura Contrera, a espanhola Diana J. Torres Pornoterrorista e o mexicano Lechedevirgen Trimegisto, reivindica uma identidade “monstro” e foi escrito em um contexto de censura e perseguições na cena *queer* e feminista de Berlim.

O *Manifesto contrassexual*, escrito por Paul B. Preciado, merece destaque por ter sido adotado em várias produções pós-pornográficas realizadas após seu lançamento. No manifesto, Preciado explica:

O nome contrassexualidade provém indiretamente de Michel Foucault, para quem a forma mais eficaz de resistência à produção disciplinar da sexualidade em nossas sociedades liberais não é a luta contra proibição (como aquela proposta pelos movimentos de liberação sexual antirrepressivos dos anos setenta), e sim a contraproductividade, isto é, a produção de formas de prazer-saber alternativas à sexualidade moderna. As práticas contrassexuais que aqui serão propostas devem ser compreendidas como tecnologias de resistência, dito de outra maneira, como formas de contradisciplina sexual (2017, p.22)

A partir desse trecho é possível perceber que o manifesto articula áreas do saber acadêmico como filosofia, estudos de gênero e psicanálise para propor seu trabalho de desconstrução contrassexual. Preciado enumera propostas de práticas sexuais que se opõem a binômios como masculino/feminino, heterossexual/homossexual etc. Esse embasamento teórico do manifesto encontrou adesão do movimento pós-pornográfico, tanto nas produções audiovisuais, quanto performances e trabalhos textuais.

⁶ Optamos por não traduzir o manifesto para que não haja perda nos neologismos.

⁷ Politicamente Correto.

⁸ Os autores do manifesto consideram “Vítima” a pessoa que não assume a responsabilidade por sua própria vida ao adotar uma atitude passiva sobre ela.

A pós-pornografia brasileira também produziu manifestos, um exemplo é o *Manifesto antropofagia icamiaba*, de Taís Lobo, que, pelo título, faz clara referência ao *Manifesto antropofágico* de Oswald de Andrade, precursor do movimento antropofágico, presente na primeira fase do modernismo no Brasil. No *Manifesto antropofagia icamiaba*, Lobo defende que são os orifícios do corpo que engolem, logo, eles são os agentes comedores e “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” (LOBO, 2014, p.184), dessa forma, a autora transporta o ato antropofágico para o âmbito da sexualidade.

O Coletivo Coiote escreveu um ensaio-manifesto, defendendo as novas possibilidades provenientes do “pirateamento dos códigos da pornografia”:

[...] E finalmente, o sexo coletivo. O sexo com as coisas. O sexo com a natureza. O sexo na lama. Uma oficina para novas práticas sexuais entre corpos dissidentes se faz na prática. Nada a se criar, tudo a se descobrir. O sexo não binário. Uma mulher que introduz todo o punho no ânus de seu companheiro homem, seria essa uma relação heterossexual? O sexo lésbico entre uma mulher trans e uma mulher cis. E acima de tudo, o sexo como força motora de revolução e revolta. Sexologias rebeldes que escolhem lugares públicos para se explorar (PURI, 2019, p.42-43).

Ou seja, defendem uma dilatação do universo da pornografia para que várias formas de desejo sejam possíveis, além de defenderem o uso político e performático das práticas sexuais como instrumento de dissidência e revolta.

III.II. Bataille, surrealismo e anarquismo

Contemporâneo do surrealismo, Georges Bataille, traz importantes contribuições para nos ajudar a entender o erotismo como uma experiência que nos mobiliza e possui o poder de profunda subversão da existência.

Bataille começa o livro *O erotismo* com a frase “Do erotismo, é possível dizer que é a aprovação da vida até na morte” (2017, p.35), o que demonstra que o autor utiliza essa experiência ligada à morte para evidenciar o poder transformador da vida pelo erotismo. Para Bataille, a humanidade é formada por seres descontínuos, que são distintos uns dos outros, seres que nascem só, morrem só e experimentam a vida em sua individualidade, havendo um abismo entre um ser e outro. Os seres tentam se comunicar, mas mesmo nessa comunicação há algo fundamental que não pode ser superado: por serem descontínuos, se um deles morrer não é o outro que morre, (BATAILLE, 2017, p.36-37). Esse abismo insuperável entre os indivíduos,

em algum sentido, é a morte, que representa a continuidade dos seres. Moraes utiliza os termos do autor para explicar o que seria essa morte: “devolução dos seres descontínuos, sujeitos fechados em suas singularidades, para a massa indistinta do universo” (2008, p.308-309), ou seja, algo que encerra a descontinuidade, o isolamento da experiência. Mas o fascínio pela morte também vai de encontro com o pavor que temos da ideia de aniquilamento da nossa individualidade descontínua (BATAILLE, 2017, p.40).

A fundamentação do erotismo de Bataille está na angustiada busca dos seres por essa continuidade, uma vez que somos indivíduos que não lidam bem com a ideia de sermos descontínuos e de morreremos isoladamente. Nós nos fascinamos por, e buscamos por uma continuidade impossível (BATAILLE, 2017, p.37). Assim, nas palavras do autor: “Toda operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua” (2017, p.41). Nessa procura por continuidade, o autor identifica três formas de erotismo, o dos corpos, o do coração e o sagrado, mas o que está em questão em todos eles é a passagem do isolamento, da descontinuidade, para o sentimento de continuidade (2017, p.39).

Quando Sade coloca em seus romances que o ápice da excitação sexual é o assassinato, ele apenas leva até o limite esse movimento explicitado por Bataille. A vida descontínua não precisa acabar, mas sim, ser perturbada, desestabilizada, logo, não se trata de aniquilamento, mas de capacidade de transformação, de escapar, em alguma medida, da descontinuidade da individualidade. Assim, em uma passagem bastante citada, Bataille expressa o que está em jogo no erotismo: “Trata-se de introduzir, no interior de um mundo fundado sobre a descontinuidade, toda a continuidade de que esse mundo é capaz” (2017, p.42). Por ser inacessível, a continuidade só pode ser alcançada dentro de certos limites, mas será algo sempre agoniadamente procurado.

Em uma vida fundamentada no utilitarismo, onde até as relações entre as pessoas é baseada em cálculos e metas, e que ao final de cada ação avaliamos o valor que esse feito produziu, o fenômeno do erotismo descrito por Bataille pode parecer algo irracional, mas sua proposta passa por refletir como o sexo pode ter uma potência inimaginável dentro da nossa sociedade capitalista, que, além de injusta economicamente, organiza a vida de modo a excluir experiências que possuam mobilidade e força (SAFATLE, 2014, p.6).

O movimento surrealista se formou como uma “revolta do espírito”, que se mostra além de um movimento artístico ou literário, pois representa uma postura de vida (LIMA, 2008, p.224). Assim como na pós-pornografia, suas premissas de transformação de mundo são radicais, levando à uma busca permanente de práticas culturais e políticas subversivas, que recusam de forma intransigente a ordem social e moral (LÖWY, 2018, p.81).

No interior do grupo surrealista existiram muitas divergências, tanto estéticas quanto teóricas, mas uma referência decisiva era o Marquês de Sade, definido por Apollinaire como o “espírito mais livre que jamais existiu”. Para o grupo, Sade foi o primeiro a evidenciar que a potência do desejo está vinculada à violência (MORAES, 2008, p.874) e aceitaram o desafio de manipular as representações do mal, o que, para eles, teria alto valor revolucionário (MORAES, 2008, p.873).

Os escritos de Sade refletiam o que o movimento entendia por liberdade e a expressão de um desejo que vai até o extremo (MORAES, 2008, p.867-868). O valor dado pelos surrealistas para a liberdade era tanta que os levou a se aproximarem do anarquismo, e inclusive, Benjamin destaca que desde Bakunin, não houve na Europa um conceito tão radical de liberdade quanto o dos surrealistas (BENJAMIN, 2012, p.32), o autor também identifica que a agressividade da burguesia contra demonstrações de liberdade foi decisiva para mover o grupo surrealista de uma posição contemplativa para uma postura revolucionária de esquerda (BENJAMIN, 2012, p.29).

Os surrealistas colaboraram escrevendo semanalmente para o *Le Libertaire*, jornal da Federação Anarquista da França, durante o período aproximado de 15 meses entre os anos 1951 e 1953 (FERRUA, 1990, p.12). No texto coletivo “Declaração prévia”⁹, que inicia essa parceria, os surrealistas apontam como inimigos o sistema de opressão capitalista, o colonialismo (identificado como a democracia burguesa), qualquer forma de regime totalitário, o imperialismo, e por fim, toda forma de opressão (1990, p.40).

A luta contra as hierarquias e opressões é central para os anarquistas e também para os adeptos da pós-pornografia. Na “Declaração prévia”, os surrealistas definem que seu terreno de atuação é o campo da arte, onde trabalham por uma transformação das estruturas mentais, o que consideram complementar à luta por mudanças das estruturas sociais (1990, p.41). A frase libertária “Nem deus nem Mestre” é crucial tanto para os surrealistas quanto para os anarquistas

⁹ O texto é assinado por Jean-Louis Bédouin, Robert Benayoun, André Breton, Roland Brudieux, Adrien Dax, Guy Doumayrou, Jacqueline e Jean-Pierre Duprey, Jean Ferry, Georges Goldfayn, Alain Lebreton, Gerard Legrand, Jehan Mayoux, Benjamin Péret Bernard Roger, Anne Seghers, Jean Schuster, Clovis Trouille, e “seus camaradas estrangeiros atualmente em Paris” (LE LIBERTAIRE, 1990, p.40-41).

(LÖWY, 2018, p.86). Coletivos pós-pornográficos anarquistas como o Coletivo Coiote são fortemente adeptos da filosofia proclamada no *Segundo manifesto surrealista*: “não há o que, todos os meios devem ser empregados para destruir as ideias de família, país, religião” (LÖWY, 2018, p.86).

III.III. *Punk* e anarcopunk

Os escritos sobre pós-pornô destacam constantemente a inspiração que o movimento assimilou do *punk* (LLOPIS, 2010; MILANO, 2014; PRECIADO, 2007), de onde foram retiradas características como a cultura do faça-você-mesmo, a organização em coletivos, a autogestão e a luta antissistema (LLOPIS, 2010, p.38). Pretendemos assinalar que muito da politização do movimento *punk* se deu a partir de seu encontro com o anarquismo, de tal forma que o que inspira tantas práticas e produções pós-pornográficas não é apenas o movimento *punk*, mas, em especial, uma de suas correntes, a anarcopunk.

O *punk* é um movimento que tem início na década de 1970. Inicialmente, fica conhecido como uma proposta musical, a partir de bandas como Sex Pistols e Ramones, e estética, com visual agressivo, oriundo da classe operária em um contexto de empobrecimento (MARQUES, 2013, p.1). A cultura *punk* é caracterizada pela ideia do faça-você-mesmo, que convoca as pessoas a não esperarem por uma educação musical complexa para fazer música, não esperarem por gravadoras para lançar seus discos etc., ou seja, abraçar a precariedade e fazer.

A partir dos anos 1980, o *punk* se consolida como uma atitude crítica ao contexto político e na década de 90 se ramifica em grupos como anarcopunks, *cyberpunks*, *hardcores* etc. (GALLO, 2010, p.17). Assim, uma parte dos *punks* se desvincula da ideia de que o movimento engloba apenas uma revolução estética, rebelde, performática e sem conteúdo. Eles encontram no pensamento anarquista antiestatal, anticapitalista e de valorização das liberdades individuais a resposta para seu impulso revolucionário. Essa aproximação do *punk* com o anarquismo teria formado um pensamento inédito, nem nos moldes do anarquismo tradicional, nem nos moldes que a cultura *punk* vinha adotando até então, passando a ser um movimento que dialoga com causas sociais (TOKUNAGA, 2016, p.24), uma vertente que abraça lutas como a do movimento negro, LGBTQI, sem-teto etc. (MARQUES, 2013, p.2).

Além da estética *punk*, com roupas velhas, rebite, cabelos espetados etc., para fazer parte da cena anarcopunk, seus integrantes também precisam aderir ao ideário libertário, isto é, à luta contra as formas de opressão como capitalismo, machismo, racismo, homofobia, capacitismo etc. Mas é importante não perder de vista que, apesar do direcionamento combativo do

movimento, internamente, seus adeptos podem acabar reproduzindo algumas dessas opressões, contradição apontada pela vertente anarcofeminista *punk*, que denuncia os diversos casos de machismo e sexismo dentro do próprio movimento (MARQUES, 2013, p.11-2). Uma vertente mais crítica, como essa, é a adotada por integrantes de coletivos pós-pornô como o Coletivo Coiote, que denuncia esse tipo de discriminação e acrescenta o combate à transfobia e ao racismo.

Contando com produção e divulgação independentes, sem apoio de gravadoras e editoras, os *punks* (e anarcopunks) se organizam coletivamente, a fim de construir um espaço de fala. Dessa forma, recorriam à prática de se reunirem em shows, em sua maioria pequenos e periféricos, e produzirem zines¹⁰ para trocar informações musicais, textos convocando à luta, manifestos e até poemas. Os zines possuem baixa qualidade técnica, pois a ideia é que sejam baratos e acessíveis, são em preto e branco e montados a partir do processo de diagramação disponível no momento.

Os responsáveis por todo o processo podem ser indivíduos ou coletivos, que fazem desde a produção, passando pela cópia até a distribuição. Apesar de, atualmente, a internet ter se tornado uma importante ferramenta para disseminação da cultura anarcopunk, a prática de produção de zines não foi abandonada. Os coletivos pós-pornográficos também utilizam dessa estratégia. Vejamos como exemplo o zine *Crônicas coiote*, feito pelo coletivo pós-pornô Coiote:



Figura 1 – Capa do zine *Crônicas coiote* (2019).

Fonte: Arquivo pessoal.

¹⁰ Abreviatura de fanzine, que, por sua vez, vem da junção das palavras *fan* (fã) e *magazine* (revista).

Pela quantidade de símbolos nas laterais da capa, é possível identificar a intercessão de lutas que o coletivo adere (libertação animal, movimento lésbico, anarquismo, movimento negro, transgêneros, igualdade de gênero, anarcossindicalismo). A imagem da balaclava, no centro, refere-se ao princípio de chamar para ação prática presente no *punk*, estratégia que exige que o rosto seja coberto para que o militante não sofra consequências legais por suas manifestações políticas.

A encadernação foi feita utilizando papelão retirado de caixa de produtos de supermercado, sem que houvesse o esforço de esconder os logos das empresas. O miolo é ligado à capa por meio de uma costura feita à mão, utilizando barbante, costurado no momento da distribuição. O lançamento do zine aconteceu durante a “Mostra Revolta: Intersecções entre pós-pornografia, arte contemporânea e decolonialidade”, no dia 24 de agosto de 2019, em São Paulo.

O videoclipe *Ménage a coyote*, analisado no terceiro capítulo desta pesquisa, é assumidamente anarquista. As imagens do clipe são uma coletânea de performances realizadas pelo coletivo. São adeptos da ação direta como forma de mobilização política, em contraponto com outros métodos de ativismo, como eleição ou reivindicações por vias institucionais.

Um exemplo de prática anarcopunk que se aproxima da pós-pornografia aconteceu durante o período entre 1977 e 1988, quando circulou no Brasil o jornal anarquista *O Inimigo do Rei*. Inicialmente criado em Salvador, logo passou a ser distribuído também em São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre. A partir dos anos 1980, a integração de *punks* no corpo editorial influenciou uma mudança estética e o jornal passou a ter um aspecto mais parecido com zines, dispondo de matérias mais curtas e desenhos (SIMÕES, 2007, p.174). A edição de número 9, de janeiro/fevereiro de 1980, traz em sua capa o título “Prática sexual ampla, geral e irrestrita”.



Figura 2 – Capa do jornal *O Inimigo do Rei* (1980).

Fonte: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/26359>. Acesso em: 26 nov. 2019.

Antecipando questões abordadas pelos coletivos pós-pornográficos, a matéria traz passagens como: “Aos casais (tanto heterossexuais quanto homossexuais) deve-se dizer que devem praticar o ato sexual completo, sem barreiras: da felação à sodomia, passando por todas as variantes e posições”, mas coloca um limite também presente na militância atual: “A única relação que não é válida é aquela em que um dos parceiros (as) é subjugado à uma prática que não é de seu consentimento. Esta é criminosa porque sua raiz é fascista”. A matéria também explicita o conceito de que sexo é político ao pontuar que não é possível uma revolução que não se proponha libertar a sexualidade, pois isso seria apenas uma perpetuação do fascismo.

O jornal *O Inimigo do Rei*, assim como os zines *punks* e anarcopunks, segue a prática organizativa anarquista de autogestão, ou seja, as tarefas são divididas igualmente entre os participantes, que cuidam desde as atribuições intelectuais até as braçais, evitando qualquer hierarquia entre as funções. Grande parte das produções pós-pornográficas também herdou essa prática do anarquismo.

Essa capa do jornal pode ser considerada bastante progressista e avançada para a época, uma vez que o debate sobre sexo e formas dissidentes de relacionamento, como a não monogamia, ainda são tabus. O assunto sexo é empurrado para o ambiente privado e não deve ser discutido em ambientes públicos.

IV. Capitalismo e individualização das práticas sexuais

Na sociedade moderna, o sexo foi empurrado para a esfera privada, sendo um tabu qualquer diálogo coletivo franco sobre ele. Práticas sexuais dissidentes podem ser aceitas, desde que “feitas entre quatro paredes”, intensificando, assim, a opacidade inerente ao assunto. Identificamos a importância da pós-pornografia nesse âmbito, pois a única forma de acesso à visualidade do sexual ficou relegada à pornografia *mainstream* e sua gênese mercadológica que limita o debate ao que é economicamente lucrativo.

Foucault considera que a sociedade moderna é submetida a uma forma de poder disciplinar que regula os corpos, de maneira que cada indivíduo seja capaz de administrar seus impulsos de desejo. Nesse ponto, o autor se coloca contrário ao que chamou de “hipótese repressiva”, sustentando que o poder não atua reprimindo o discurso sobre o sexo, mas incentivando-o, ao mesmo tempo que define quem pode falar e o que deve ser dito, sendo assim, discorda das teorias elaboradas principalmente por Reich e Marcuse, sobre a civilização moderna ser inerentemente repressiva. Foucault descreve esse movimento de regulação como uma “polícia do sexo: isto é, necessidade de regular o sexo por meio de discursos úteis e públicos e não pelo rigor de uma proibição” (1988, p.31).

O autor aponta que a regulação apenas pode acontecer através do conhecimento, isto é, muito precisa ser falado sobre o sexo, mas apenas com o intuito de gestão. A partir disso, o ocidente cria uma ciência sexual (*scientia sexualis*), na qual as expressões de sexualidade passam a ser mensuradas, quantificadas, qualificadas e, principalmente, patologizadas. Foucault coloca o princípio do confessionário como central no acúmulo de conhecimento sobre sexo, sendo o confessionário católico um meio fundamental de controle da vida sexual da população religiosa (1988).

Em contrapartida, Silvia Federici, apesar de concordar que houve uma “explosão discursiva” sobre sexo, aponta que esta não se deu através do confessionário e sim nas câmaras de tortura da caça às bruxas. A autora lembra que Foucault não deu gênero ao indivíduo analisado em seu livro *História da sexualidade*, e que os séculos XVI e XVII inauguraram uma era de dura repressão sexual para as mulheres (FEDERICI, 2017, p.344). Para Federici, a abundância do discurso sobre sexo não surge como uma forma alternativa de repressão, mas a serviço dela. As narrativas de desempenhos sexuais extraídos das mulheres sob tortura colaboraram para a construção do mito da “mulher pervertida”, um dos primeiros passos para a transformação da sexualidade feminina em trabalho reprodutivo (2017, p.345), uma vez que

a atividade sexual deveria estar ligada à reprodução e sua existência fora desse propósito criaria a divisão entre mulheres “puras” e “impuras”.

Federici, ao analisar a importância da caça às bruxas nas sociedades pré-modernas para a implementação do capitalismo, ressalta sobre a necessidade de converter a *vis erótica* em *vis laborativa*, onde o ser supostamente ocioso que “sonhava a vida como um grande carnaval” (2017, p.284) deixaria de existir, dando lugar a um trabalhador incansável, capaz de controlar suas vontades e desejos. Bataille concorda que o mundo do trabalho é o universo do cálculo e da produtividade, sendo incompatível com uma prática sexual livre de regulações. O autor aponta: “[...] em oposição ao trabalho, a atividade sexual é uma violência; que, enquanto impulsão imediata, ela poderia atrapalhar o trabalho: uma comunidade laboriosa, no momento do trabalho, não pode permanecer a sua mercê” (2017, p.74). Sujeitos inseridos no capitalismo organizam suas vidas por meio de prazeres moderados e preservação de seus bens. A sociedade do trabalho é uma forma de autogoverno, apenas aqueles que são capazes de se autogovernar, isto é, de submeterem seus prazeres ao tempo da produção, são capazes de trabalhar (SAFATLE, 2014, p.14).

Portanto, uma proposta pornográfica realmente emancipadora precisa levar em conta o modo de vida capitalista, baseado no cálculo de maximização dos prazeres e redução dos desprazeres, no qual o sexo pode ser pensado e praticado de maneira doutrinada, com lugar e hora marcada, visando tão-somente algum lazer para que se esteja pronto para o trabalho no dia seguinte. Bataille aponta que a experiência erótica verdadeiramente mobilizadora é impossível de ser alcançada no sistema capitalista, com todos os seus cálculos e autogestão.

Quando Foucault fala sobre a ciência sexual colocada em operação no Ocidente, afirma que o domínio do sexo já não será posto utilizando categorias como “transgressão”, “repressão”, “pecado”, mas como um regime de normalização e patologização (FOUCAULT, 1988, p.116; SAFATLE, 2014, p.62). Foucault identifica quatro eixos que, a partir do século XVIII, se estabelecerão como centrais na produção da sexualidade, são eles: a histerização do corpo feminino, a pedagogização do sexo infantil, a socialização das condutas de procriação e a psiquiatrização dos prazeres perversos (1988, p.115-116). Assim, a sexualidade se organiza através da definição do feminino, da criança, da norma e do desvio (SAFATLE, 2014, p.65). A partir de investigação, divulgação de estudos, criação de manuais e discursos, o prazer erótico se converte em “sexualidade” e tem como consequência a distinção entre sexualidade “normal”

e sua versão patologizada. Foucault desconfia que o aparato discursivo e regulador sobre o sexo não opera apenas de forma a sujeitar uma classe e deixá-la mais dócil para uma forma exploratória de trabalho, ela o faz como autoafirmação de uma classe que se considera superior às outras (1988, p.134). Para a burguesia, mais importante do que regular o sexo de quem explorava, seria se consolidar como a classe que possui a sexualidade sadia (FOUCAULT, 1988, p.138). Giddens lembra que esses estudos e publicações extraoficiais sobre sexo não eram acessíveis a todos, uma vez que até a última parte do século XIX, grande parte da população não era alfabetizada. Giddens concorda com Foucault que a captura da sexualidade por áreas técnicas do conhecimento funciona como uma forma de censura, já que a literatura não estava disponível nem mesmo às camadas mais educadas da população, mas ressalta que essa censura atingia principalmente as mulheres, que se casavam, muitas vezes, sem ter qualquer conhecimento sobre sexo (1993, p.34).

Para analisar as transformações na intimidade a partir das sociedades modernas, Giddens utiliza o conceito de sexualidade plástica, que é a sexualidade livre das funções de reprodução e, por isso, descentralizada. O autor localiza as origens da sexualidade plástica no final do século XVIII, com uma tendência à diminuição drástica do tamanho da família e posteriormente com as formas de contracepção modernas. Tudo isso seria central para a possibilidade de reivindicação do prazer sexual, principalmente por parte das mulheres (GIDDENS, 1993, p.10). No final do século XVIII, ideias de amor romântico começam a tomar forma na Europa, esse tipo de amor incorpora elementos do até então já conhecido amor apaixonado¹¹, mas introduz a narrativa de uma vida individual. A emergência do amor romântico coincide com a forma narrativa da novela. A história contada agora passa a ser individualizada, inserindo “o eu e o outro em uma narrativa pessoal, sem ligação particular com os processos sociais mais amplos” (GIDDENS, 1993, p.50). O amor romântico tende a romper com impulsos sexuais apesar de os abarcar, mas de toda a forma, essas questões passam a ser desenvolvidas de forma individual.

Há, para Giddens, uma tensão entre a privatização das paixões e uma saturação de discursos sobre sexualidade no domínio público. Novas agendas políticas em torno de gênero

¹¹ Na Europa pré-moderna, a maioria dos casamentos eram consolidados a partir de questões ligadas à economia ou linhagem, o que não envolvia atração sexual. Mesmo as camadas mais pobres também utilizavam demandas econômicas como fator decisivo para definir os casamentos, como a organização do trabalho agrário. Assim, o amor apaixonado é marcado por uma ansiedade que leva os indivíduos a negligenciar seus afazeres cotidianos. Para grupos aristocráticos, a liberdade sexual era permitida, mas, em geral, essa liberdade era independente de casamento. Uniões permanentes oriundas de um amor apaixonado eram, de um modo geral, condenadas (GIDDENS, 1993, p.48-50).

e sexualidade são colocadas em curso, e a busca por autoidentidade passa por se definir sexualmente. Para o indivíduo moderno se reconhecer como sujeito, a forma como ele subjetiva uma sexualidade parece imprescindível (SAFATLE, 2014, p.69). Assim, é colocada em curso uma política do individual, que não deve ser vista apenas como um processo emancipatório, uma vez que se tornar indivíduo é assujeitar-se a uma série de disciplinas que organizam a identidade, hierarquizam o desejo e ditam como regular as paixões (SAFATLE, 2014, p.78). O que está em questão tem a ver com estilos de vida, uma busca por respostas para perguntas como “Quem eu sou?” e “Como devo me relacionar com o mundo?”. Muitas respostas são possíveis para esses questionamentos, mas, nas sociedades modernas, elas parecem atravessar a necessidade de se constituir uma identidade sexual (GIDDENS, 1993, p.215).

Logo, a identidade sexual é pública, faz parte de quem se é e de como se apresentar no mundo. Todavia, o ato sexual é privado, de modo que esse privado é constantemente moldado pela indústria cultural, que – abrangendo a indústria pornográfica – delimita como fazer sexo e com quem fazer sexo, ou seja, induzem um *script* sexual pré-definido e determina quais pessoas são desejáveis e quais são indesejáveis. Esse discurso vem com uma promessa libertária, pois a sociedade capitalista confunde abundância com liberdade.

A permissividade discursiva e mercadológica sexual da vida moderna não representa um caminho para a emancipação, mas sim uma manifestação do poder (GIDDENS, 1993, p.186). Safatle avalia que, se levarmos em conta a formulação freudiana de que a internalização da Lei a partir do superego demonstra como as dinâmicas de repressão se convertem em uma forma neurótica de satisfação pelo indivíduo, uma análise psicanaliticamente orientada pode absorver com facilidade a tese de um poder disciplinar que produz formas de sexualidade. Safatle aponta que, seguindo esse raciocínio, a hipótese repressiva seria apenas a descrição de um modo de internalização de práticas disciplinares (SAFATLE, 2014, p.66-67). Giddens afirma que “quem fala em modernidade, fala em superego”, ou seja, o preço que se paga para se usufruir dos ideais de civilização é a disciplina, a contenção dos impulsos (1993, p.27). As formas de controle, para que sejam eficazes, precisam ser internalizadas, devem partir do indivíduo como manifestação de sua própria vontade.

Os autores (Bataille, Federici, Giddens, Foucault) buscam na pré-modernidade diferentes modos de vida social argumentando, cada um a seu modo, sobre a organização da vida nas sociedades capitalistas regular ou reprimir experiências e sua tendência individualizadora. Foucault aponta que “o indivíduo [...] não é mais que o efeito do poder, na medida em que o poder é um procedimento de individualização”, assim, Safatle ressalta que, para Foucault, uma das principais capacidades do poder disciplinar seria justamente o da

individualização (SAFATLE, 2014, p.51). Esse movimento da modernidade empurrou o sexo, enquanto ato sexual, para a intimidade dos lares, ao passo que a sexualidade como comportamento dos indivíduos se tornou tema central para constituição de uma identidade (GIDDENS, 1993, p.215).

Uma indústria pornográfica, obviamente, só pôde se constituir após essa “explosão discursiva” sobre o sexo. Ela atua no âmbito público e sua produção, assim como outras formas de produção audiovisual, envolvem um trabalho coletivo, embora hierarquizado e orientado para sua função econômica. Assim, podemos assegurar que sua forma também possui o caráter disciplinador. As formas de pornografia críticas à hegemonia da pornografia *mainstream* também atuam nesse âmbito, propondo um contraponto, porém com bem menos alcance.

A indústria pornográfica mobiliza bilhões de dólares por ano e é inegável que seu acesso é facilitado; inclusive, não é incomum entrarmos em um site na internet e encontrarmos vários anúncios pornográficos na tela. Sua entrada se dá no universo da cultura *pop* – por exemplo, quando *porn stars* atuam em filmes da indústria cinematográfica –, em anúncios, músicas etc. Sendo assim, em nome de uma suposta liberação sexual, seus códigos estão sempre interferindo no âmbito privado, nos levando a crer, por exemplo, que toda forma de sexo objetivaria um orgasmo, que sempre é necessário uma estimulação genital para alcançar prazer. Dany-Robert Dufur nos lembra que “a pulsão pode tomar os caminhos mais inesperados para alcançar seus objetivos” e, por isso, a sexualidade humana é impossível de codificar (2013, p.48). A verdadeira liberdade sexual tem a ver com julgar ser viável criar uma pornografia pessoal com seus parceiros. Nisso vemos os perigos de um discurso supostamente liberal, mas que, no fim, formata nossa vida sexual. Quando pensamos em formas alternativas de pornografia, é importante deixar o campo de exploração o mais aberto possível, evitando as armadilhas de se engessar o discurso do sexual. Nesse sentido, seria um despropósito tentar criar regras para a produção pós-pornô, sejam elas estéticas ou de conteúdo.

Gayle Rubin critica que muitos estudos acadêmicos sobre sexo têm reproduzido um essencialismo sexual, isto é, uma crença entranhada nas sociedades ocidentais de que o sexo é uma força imutável da natureza que antecede a vida social. Áreas como a medicina, psicologia e psiquiatria lidam com o sexo como se ele fosse apenas uma particularidade de cada indivíduo, como se a construção da sexualidade não possuísse causadores sociais expressivos, nem estivesse inserida na experiência histórica (2017, p.77-78). A autora concorda com Foucault

sobre a condição social da sexualidade e reitera que os fatores biológicos não são os únicos determinantes para sua conformação, logo, ao se analisar a sexualidade, é necessário se ater aos contextos históricos e evitar grandes generalizações (2017, p.79-81).

Rubin identifica que o pensamento radical sobre sexo se concentra em torno dos instintos e suas opressões, essa linha de pensamento entende que existe uma libido natural e forças indeterminadas agindo para reprimi-la, mas se furta de conceituar as injustiças sexuais (2017, p.80). Com o objetivo de pensar acerca dessas injustiças, a autora identifica algumas formações ideológicas recorrentes dentro do discurso sexual, entre elas, a que Rubin considera mais importante é a “negatividade sexual”. Nas sociedades ocidentais, prevalece a concepção de que o sexo é algo sujo e envolto em pecado, algo que só deve ser praticado dentro do casamento com certo distanciamento do seu aspecto prazeroso. Grande parte da tradição cristã é adepta desse discurso, mas essas ideias já tomaram vida própria e são disseminadas para além da religião, “trata-se de uma cultura que sempre aborda o sexo com desconfiança”, o sexo seria sempre negativo, a não ser que exista uma desculpa para eximi-lo (2017, p.81-82).

Outra formação ideológica em torno do sexo é a de hierarquia sexual. As sociedades ocidentais modernas colocam os heterossexuais casados no topo da pirâmide, em seguida vêm os casais heterossexuais monogâmicos que não se casaram; logo abaixo, a maior parte dos heterossexuais. Já os casais homossexuais estáveis situam-se no limite da respeitabilidade (RUBIN, 2017, p.83). Weeks nomeia de institucionalização da heterossexualidade o empreendimento ocorrido no século XIX de definir características rigorosas para “pervertido”, colocando em pauta termos como “homossexualidade” e “heterossexualidade”. O autor aponta que a sexologia do final do século XIX se colocou duas tarefas: definir características básicas do que é feminilidade e masculinidade e catalogar as diversas práticas sexuais, colocando-as em uma rígida hierarquia entre o normal e o anormal. O intercuro genital passa a ser a prática primordial da heterossexualidade, qualquer outra seria posicionada como anormalidade ou aceita apenas como preliminar (2019, p.79-80).

Os indivíduos no topo da hierarquia sexual são contemplados com respeitabilidade, reconhecimento de sua saúde mental, apoio institucional etc. Já outras classes sexuais como trabalhadores sexuais, sadomasoquistas, transexuais, fetichistas etc. são desprezadas e sofrem vários tipos de perseguição como sanções econômicas, presunção de doença mental, perda de apoio institucional etc. (RUBIN, 2017, p.83). Para Rubin:

De acordo com esse sistema, a sexualidade “boa”, “normal” e “natural” seria idealmente heterossexual, conjugal, monogâmica, reprodutiva e não comercial. Ela se daria entre casais da mesma geração e em casa. Ela não

envolveria pornografia, objetos de fetiche, brinquedos sexuais de nenhum tipo ou quaisquer outros papéis que não fossem o masculino e o feminino (2017, p.85).

O sistema de poder erótico descrito por Rubin tende a perseguir grupos específicos, mas acaba por atingir a todos. A autora conclui convocando aqueles que se consideram do campo progressista a refletirem sobre seus preconceitos e tomarem consciência do funcionamento da hierarquia sexual e da dimensão política da vida erótica (RUBIN, 2017, p.128).

O debate sobre sexo na sociedade é permeado pela hierarquia sexual, sistemas de repressão ou regulação, e negatividade sexual. É envolto em regras, medos e demonização, não há um diálogo sobre a multiplicidade de práticas sexuais. Na sociedade moderna capitalista ocidental, as expressões visuais do sexo estão bastante atreladas à sua forma mercadológica, uma vez que a pornografia *mainstream* parece ter monopolizado esse campo. Ela cumpre tanto a função masturbatória quanto pedagógica, uma vez que é por meio dela que muitas pessoas possuem acesso visual ao ato sexual explícito. Linda Williams retoma Foucault e compreende a pornografia como uma técnica involuntária de confissão, que produz um saber sobre o sexo do sujeito (*apud* PRECIADO, 2017/2018, p.30), ou seja, acaba por se apresentar como o “sexo real”.

Apesar de áreas da ciência abordarem o tema sexo, para grande parte da sociedade esse assunto é visto como privado, algo a ser comentado apenas em um círculo social mais próximo. Há uma prerrogativa de que, na vida adulta, a sexualidade é exercida, mas até lá, como e o que se aprende sobre sexo permanece um terreno nebuloso. O sexo é construído socialmente e localizado na história, para pensá-lo, fatores culturais e plurais devem ser levados em consideração (LOURO, 2019, p.9-10). Tendo em vista o alcance midiático da pornografia, não é difícil identificar seu caráter pedagógico. Além de sua função masturbatória, ela cumpre o papel de referência visual que serve para mitigar a curiosidade sobre esse assunto considerado privado. Há uma grande preocupação em torno do sexo nas sociedades capitalistas modernas e a transformação do sexo em mercadoria é um sintoma evidente, sexo gera prazer e a promessa de prazer é um incentivo para sua comercialização (GIDDENS, 1993, p.194-195). Não será difícil encontrar análises de sexólogos, como Clarisse Thorn, que compreendem que a pornografia, ao ocupar o lugar de um silêncio sobre sexo, gera uma confusão sobre o que as pessoas de fato desejam em termos de práticas sexuais. A sexóloga reclama da falta de uma

educação sexual¹² que permita que a sociedade elabore melhor essa questão sem se prender a tabus e pânico moral (THORN, 2010).

A pós-pornografia identifica esse caráter pedagógico poderoso da pornografia hegemônica e se propõe a produzir um discurso crítico a essa indústria, a pensar e construir representações alternativas da sexualidade. Ela funciona como uma fusão das lutas das minorias, feminismos e luta anticapitalista. Preciado define que pós-pornografia é o nome dado às diferentes estratégias de crítica e intervenção na representação, que começam a partir das reivindicações feministas, homossexuais e *queer* (2017/2018, p.30).

Como apontado anteriormente, o que é praticado como ato sexual é considerado algo individual, privado. A construção da sexualidade parece ser essencial para se constituir como indivíduo, mas apenas como modo de vida, não necessariamente como prática sexual. Pensar, demonstrar ou vivenciar a sexualidade coletivamente não é algo corriqueiro na sociedade moderna capitalista, além de ser malvisto socialmente. A falta de referência é responsável pela ampla aceitação ao que a pornografia *mainstream* coloca como sexo, a ponto de sua narrativa ser entendida como o “sexo real” ou a única forma de se praticar o sexo. A adesão à pornografia como pedagogia do sexo parece ser completa, até a ordem em que os atos sexuais são apresentados, muitas vezes, é entendida como a forma correta de fazer sexo. Também é alta a adesão à hierarquia sexual que coloca a penetração como o ato principal, práticas como sexo oral como preliminares e o orgasmo masculino como clímax final. A pornografia hegemônica pode não ter sido a criadora dessa hierarquização, mas, sem dúvida, é uma das maiores responsáveis pela perpetuação desse imaginário.

Apenas os homens tiveram acesso a uma sexualidade mais coletivizada, através das reuniões dos *smokers*, da produção e acesso à pornografia unicamente pelos homens, da prática recorrente entre garotos de se masturbar na frente um dos outros, de frequentarem juntos ambientes de prostituição etc. A exclusão das mulheres ao longo do processo de formação da pornografia criou um lugar que sexualiza a relação entre homens heterossexuais (PRECIADO, 2017/2018, p.29-30), mas isso não significa que a sexualidade vivenciada entre os homens seja completamente livre de questões, como a imposição social de que o homem sempre precisa se mostrar viril. A produção e recepção da pornografia foram constituídas como um espaço masculino e branco, e a partir dessa restrição, as mulheres foram distanciadas das formas

¹² Quando se fala de educação sexual, é preciso não perder de vista as críticas tecidas por Foucault sobre a *scientia sexualis* como forma de regulação da sexualidade. Para iniciar investigações a respeito da abordagem do sexo na área da educação, consultar o artigo “Curiosidade, sexualidade e currículo” (BRITZMAN, 2019, p.105).

masturbatórias audiovisuais e da vivência coletiva do sexo, apenas acessadas pelas mulheres se for na qualidade de trabalhadoras sexuais. Quando se busca informação visual sobre como, de fato, as pessoas transam, a resposta encontrada é, em grande parte, um discurso unilateral e não um debate coletivo. Muitas vezes, o que é feito com o sexo como prática, mesmo na militância *queer* e feminista, é individualizar a experiência.

Quando feministas antipornografia defendem que qualquer representação do sexo seria uma forma de exploração da mulher para o prazer patriarcal, não estão erradas em apontar os problemas já citados acima sobre a pornografia hegemônica, mas quando esse espaço de produção de imaginários sexuais é abandonado, resta a qualquer corpo excluído das narrativas pornográficas pensar sua sexualidade de forma individualizada, sendo sua única representação, pelo menos na área da comunicação, construída por homens, brancos, cis etc. Lembrando que a pornografia *mainstream* também possui esse caráter de “história única” por ser um produto do capitalismo, que, ao produzir mercadorias para consumo em massa, converte experiências que podem ser diversas e ricas, como as sexuais, em algo elementar e repetitivo.

O sexo não é escondido na sociedade moderna, ele é um tópico constantemente presente, mas, levando em conta os apontamentos de Foucault, a atenção que lhe é dada não parece ter como objetivo a eliminação das práticas consideradas subversivas, mas sim a organização do indivíduo (GIDDENS, 1993, p.28). Gayle Rubin faz uma descrição mais detalhada sobre leis e atuações institucionais e midiáticas nos Estados Unidos e na Inglaterra entre os anos 1950 e 1981 que visam atuar em cima da manutenção de um pânico moral. A autora constata que a direita conhece o imenso apelo popular que sua oposição à educação sexual, à homossexualidade, ao trabalho sexual, ao aborto, ao sexo antes do casamento etc. possui e, sempre que precisam, aumentam a intensidade dessa perseguição. Um dos exemplos citados por Rubin foi a eleição norte-americana de 1977, quando as pautas sexuais garantiram uma votação expressiva para a direita, milhares de adeptos e um financiamento significativo. O resultado disso foi a derrota da Emenda pela Igualdade de Direitos, aprovação de novas restrições ao aborto e redução drástica de verbas destinadas a programas de educação sexual e planejamento familiar (RUBIN, 2017, p.75). Processos semelhantes a esse ocorrido em 1977 podem ser vistos em vários lugares do mundo e em várias épocas, como na eleição para presidência no Brasil em 2018. Rubin conclui seu raciocínio sobre a instrumentalização do pânico moral criado em torno do sexo defendendo a necessidade de se desenvolver perspectivas radicais sobre sexo. Para a autora, é importante saber o que está em jogo, para que seja possível tomar decisões embasadas sobre quais políticas apoiar e quais se opor (RUBIN, 2017, p.76). A

criação e manutenção do pânico moral em torno do sexo também é um fator que impossibilita trocas mais tranquilas sobre a pluralidade de práticas sexuais.

A pós-pornografia pode funcionar como um espaço de diálogo coletivo sobre o ato sexual, partindo do pressuposto de que a pornografia em sua forma mercadológica é a maneira mais fácil de acesso à visualidade do sexo. Quando se procura material sexual excitatório ou para sanar alguma curiosidade, não é fácil encontrar conteúdo que procure contemplar a sexualidade de modo plural. Considerando que a noção do que é normal atravessa a todos nós, perguntas como “A forma que eu faço sexo é normal?”, “É normal gostar de determinada prática sexual?”, “Meu corpo e genital são normais?”, são recorrentes entre as pessoas. Dessa forma, não é incomum que se busque na pornografia ou em outra forma de discurso midiático respostas para dirimir essas questões. Nesse aspecto, o debate acaba sendo unilateral, guiado apenas pelo que é hegemônico.

Os filmes analisados podem ser caracterizados como uma pornificação de si, conceito trabalhado por Mariana Baltar que envolve a reivindicação do direito de se ver como agente do desejo, ou seja, se pornificar. Baltar acredita que a pornificação de si é elemento central da pornografia contemporânea, principalmente quando se trata de agendas *queer* e feministas (BALTAR, 2015, p.139). A partir da pornificação de si, é possível se posicionar em uma disputa por visibilidade e reconhecimento. Cada indivíduo acrescenta ao debate o que entende como uma pornografia que o contemple. Como o pós-pornô também é algo criado coletivamente, tanto em sua produção, divulgação e até recepção, acreditamos que ele pode ser entendido como uma construção comunitária de um imaginário pornográfico.

Para exemplificar o que seria um pensar coletivo sobre sexo, Bourcier relembra que viveu um período em que as lésbicas ao seu redor se questionavam sobre a prática da penetração, se ela seria válida ou não, se, de alguma forma, poderia ser a reprodução de um padrão falocentrado e heteronormativo. Após algumas sessões coletivas de apresentação de diversos tipos de penetração, incluindo a penetração com dildo, essa prática passou a ser muito utilizada. Por fim, o dildo foi ressignificado, deixando de ser visto como uma cópia do pênis para ter um novo sentido político e cultural, esse sentido é desenvolvido no Capítulo 3. A autora advoga que esse movimento seria impossível sem um pensar coletivo sobre sexo. Bourcier critica a privatização da sexualidade e pede por mais teóricos, como Preciado e Rubin, que abordem a prática sexual e não apenas tratem da sexualidade no âmbito da performance, do discurso e do modo de vida (2014, p.921).

V. Identidade e reconhecimento na pós-pornografia nacional

O princípio formal identificado nos quatro filmes presentes nessa pesquisa é a questão do reconhecimento e da identidade. Mesmo que cada um deles utilize estratégias diferentes, em todos há, em sua fatura, um reforço positivo da identidade, em ser quem é. Todos os filmes analisados contêm uma montagem aparente, que não segue uma linearidade, expressando assim as manifestações de uma identidade fragmentada e seu esforço por reconhecimento. Essa identidade pode ser entendida como a do sujeito pós-moderno, com toda sua fragmentação e deslocamentos (HALL, 2019).

A sociedade tolera uma multiplicidade de comportamentos e de práticas sexuais, incluindo práticas dissidentes. A questão fundamental decorre quando esses grupos são retirados da condição de invisibilidade, ou seja, quando essas pessoas exigem reconhecimento e quando esses comportamentos demandam condição de existência e aceitação social. Quando isso acontece, vemos o caráter realmente autoritário da ordem social.

A partir das condições de socialização, alguns grupos não alcançam o status de existência. A sociedade não os inclui como uma forma viável de vida e suas práticas devem ser feitas em caráter privado, ou seja, tudo funciona como se eles simplesmente não existissem. Os filmes tematizam pessoas que estão envolvidas em práticas sexuais dissidentes, mas não apenas isso, são pessoas que buscam reconhecimento e visibilidade.

Nos quatro filmes há uma resignificação da violência: em *Filme para poeta cego*, Glauco Mattoso transforma a violência vivida na infância em fonte de gozo; em *Alfredo não gosta de despedidas*, André procura se entender e se aceitar, apesar da violência da homofobia e do alcoolismo do pai, se inserindo de forma corajosa no universo da pornografia; *Latifúndio* trata da violência colonial vivida na América Latina, assim como a violência que atinge os corpos colonizados e castrados de seus desejos, reivindicando uma forma mais emancipada e plural de vivenciar a sexualidade; por fim, o videoclipe *Ménage a coyote* devolve simbolicamente para a sociedade a violência sistêmica a partir de performances esteticamente agressivas que exigem uma forma de liberdade e de existência inegociáveis.

Axel Honneth identifica três dimensões interligadas de reconhecimento: *amor*, que está associado às experiências da dedicação afetiva, levando o indivíduo a ter autoconfiança; *direito*, em que o indivíduo é reconhecido em uma esfera jurídica, com autonomia individual e imputabilidade moral, resultando no autorrespeito; e *estima social*, no qual o indivíduo é reconhecido socialmente de forma solidária, levando a uma autoestima. Essas três formas de reconhecimento correspondem a três variedades de desrespeito: maus-tratos e violação;

privação de direitos e exclusão; e degradação e ofensa (2009, p.155-211). Para o autor, as duas últimas formas de desrespeito são responsáveis pelo surgimento de conflitos sociais e lutas por reconhecimento. Todos os filmes presentes na pesquisa abordam a questão do reconhecimento.

Entendemos a questão da existência e do reconhecimento como uma característica da pós-pornografia nacional em contraste com o que é produzido nos países centrais do capitalismo. Nos filmes, há uma urgência em tematizar as violências sofridas pelos indivíduos, seja na esfera privada, como a presença de homofobia na família (*Alfredo não gosta de despedidas*), seja no campo do social, como as violências do Estado contra seus cidadãos (*Ménage a coyote*), de modo que a possibilidade de existir enquanto minoria em um país cristão e conservador na periferia do capitalismo é uma questão urgente. A pós-pornografia feita na Europa e nos Estados Unidos possuem um caráter mais pedagógico, mostrando a pluralidade de corpos e de práticas sexuais de forma mais leve e divertida. Nas produções da América Latina, questões políticas estão mais presentes, assim como o uso do deboche e da blasfêmia para ressignificar signos de opressão.

No primeiro capítulo, analisamos o *Filme para poeta cego*, do Gustavo Vinagre. Esse documentário sobre o poeta Glauco Mattoso nos ajuda a definir conceitos sobre o BDSM, prática muito frequente na pós-pornografia. Trata-se de um filme menos explícito do que os demais, mas que nos auxilia a iniciar o debate. O movimento da análise demonstra como a questão da aceitação da própria identidade e seu modo de vida está presente no filme.

O segundo capítulo aborda o documentário *Alfredo não gosta de despedidas*, em que o diretor André Medeiros Martins elabora o luto por sua mãe enquanto se insere no universo da pornografia. A jornada pessoal de André aprofunda as questões dos tabus que circundam o sexo e a aceitação de uma identidade sexual no âmbito familiar.

No terceiro capítulo interpretamos duas produções cujos realizadores identificam suas obras como pós-pornográficas: *Latifúndio*, curta-metragem de Érica Sarmet, e *Ménage a coyote*, videoclipe para a música homônima do Anti-Projeto Anarco Fake. Neste capítulo, veremos aspectos importantes da pós-pornografia, como a crítica à territorialização dos corpos, ou seja, a imposição de áreas que são proibidas, como o ânus masculino, e áreas que são permitidas, como os genitais. Com o *Ménage a coyote* trazemos o corpo e o sexo como arma política no ambiente público. A pós-pornografia também questiona o sexo como tópico apenas do ambiente privado, trazendo para a rua suas práticas e intervenções.

Capítulo 1. *Filme para poeta cego*: BDSM, fetichismo e afeto

Filme para poeta cego (2012), do diretor Gustavo Vinagre, é um curta-metragem de 26 minutos, que tem como personagem principal o poeta, cego, podólatra e sadomasoquista Glauco Mattoso. O filme foi rodado inteiramente no apartamento do poeta e intercala cenas nas quais Glauco faz comentários autobiográficos – sobre os abusos sofridos, a cegueira, os seus métodos de escrever poesia e as suas predileções sexuais – com cenas em que ele entrevista atores para selecionar um deles para interpretá-lo no filme. Como nenhum dos atores parece preencher os requisitos, Glauco decide que o diretor, Gustavo Vinagre, irá interpretá-lo em uma cena de sadomasoquismo. Além dos dois há outro personagem presente no filme: Akira Nichimura, companheiro do poeta, que descreve os acontecimentos simultaneamente para situar Glauco no ambiente. Os dois compartilham o gosto pelo universo do fetichismo e BDSM (bondage e disciplina, dominação e submissão, sadismo e masoquismo).

Glauco Mattoso foi o pseudônimo escolhido por Pedro José Ferreira da Silva porque faz uma brincadeira com o adjetivo glaucomatoso, como é chamada a pessoa que sofre de glaucoma, doença que Glauco tem desde a infância e o levou à cegueira nos anos 1990, quando já estava na casa dos 40 anos. É poeta, ensaísta, letrista e tradutor. Na década de 1970, se alinhou a movimentos de contracultura e ao grupo Somos, de defesa dos direitos LGBTQI, fundado em 1978, considerado o primeiro desse tipo no Brasil. Sua obra é marcada pela transgressão, pela liberdade formal e pela incorporação da pornografia (MATTOSO, 2020). Um de seus livros mais conhecidos é *Manual do pedólatra amador* (1986), onde narra suas preferências sexuais e, principalmente, seu fetiche por pés.

Filme para poeta cego é permeado pelo universo BDSM, um acrônimo que caracteriza uma série de práticas de cunho sexual em torno dos conceitos de *bondage* e disciplina, dominação e submissão, sadismo e masoquismo. As letras funcionam, assim, em duplas: BD, *bondage* e disciplina, sendo *bondage* uma prática de amarração e imobilização do parceiro (ou parceira) onde normalmente se utiliza cordas ou algemas; DS, dominação e submissão, significa uma relação de poder e essa prática não requer, necessariamente, contato físico; e SM, sadismo e masoquismo ou sadomasoquismo. Apesar de não terem uma letra específica no acrônimo, todas as práticas fetichistas, como a podolatria, estão incluídas nesse escopo, ou seja, BDSM é um termo guarda-chuva que engloba várias subdivisões de práticas e subculturas sexuais, que possuem em comum a recusa a uma sexualidade identificada como “normal”. Toda sexualidade considerada de alguma forma como aceitável (seja com intuito de procriação ou atos proibidos

por alguma religião) é vista pelos praticantes do BDSM como tediosa, chamada jocosamente de “baunilha”, expressão que também identifica as pessoas que praticam o sexo convencional (LEITE JR., 2006, p.250).

Um dos primeiros grupos a se organizar a partir da identidade sadomasoquista foi o dos militares gays norte-americanos na segunda metade do século XX. A subversão da disciplina autoritária do militarismo serviu de forte inspiração para o grupo. Na década de 1960, elementos da cultura fetichista e discussões sobre as chamadas perversões sexuais viraram moda, mas foi mesmo na década seguinte que a cultura sadomasoquista começou a ganhar força e alguma visibilidade. O maior responsável por essa mudança foi o movimento *punk*. Uma das primeiras boutiques sadomasoquistas dos Estados Unidos foi aberta por Vivienne Westwood, esposa do produtor responsável pela banda Sex Pistols, ícone do *punk* comercial (LEITE JR., 2006, p.249).

Assim, popularizou-se o uso de roupas de couro, algemas, *piercings*, tatuagens, e outros elementos que resultaram do diálogo entre o movimento *punk* e o sadomasoquismo. Os praticantes viram nesse movimento de popularização a chance de se legitimar e conquistar algum reconhecimento pela sociedade em geral. A partir da década de 1980, surgiram os primeiros clubes sadomasoquistas, que ajudaram a organizar e consolidar socialmente essa cultura (LEITE JR., 2006, p.250).

O BDSM surge, portanto, na segunda metade do século XX, no contexto da “revolução sexual”, da contracultura e de grupos como dos homossexuais, que se organizam politicamente em torno de uma identidade sexual (LEITE JR., 2006, p.248). Como aponta Weeks, foi um momento em que os pervertidos¹³ assumidos começaram a falar por si mesmos, por meio de manifestações de rua, jornais, panfletos, ambientes sexualizados e códigos, como roupas, acessórios, cores etc. (*apud* GIDDENS, 1993, p.197). Giddens lembra que o valor do pluralismo sexual não está em seu efeito de choque, já que, atualmente, quase nada é de fato chocante, mas em demonstrar que a sexualidade considerada normal é apenas mais uma escolha de estilo de vida, entre tantas outras (1993, p.197).

No Brasil, a formação de comunidades BDSM têm origem no agrupamento de pessoas com esse interesse em comum e do contato com comunidades formadas no exterior. As comunidades fetichistas brasileiras se unem em torno do desejo de criar alternativas que

¹³ Perversão aqui é utilizada no sentido elaborado por Freud, ou seja, qualquer prática sexual que não seja a união dos genitais masculino e feminino no ato de penetração (FREUD, 2018, p.40). O termo não possui juízo de valor. Mais adiante no texto, será apontada a noção que Stoller atribui à perversão, ou seja, o ato perverso com um caráter hostil.

legitimem suas práticas e que fujam da patologização (FACCHINI, 2013, p.9). A formação dessas comunidades não aconteceu a partir de embates políticos, como descreve Gayle Rubin sobre a cena norte-americana no contexto das *sex wars* (RUBIN, 2017). Aqui, diferentemente dos EUA, os movimentos feministas não trouxeram a pauta BDSM, enquanto o tradicional fundamentalismo cristão estava mais preocupado em combater os direitos dos homossexuais (FACCHINI, 2013, p.8-9) do que atacar diretamente os grupos de BDSM.

Assim, pouco a pouco as comunidades de praticantes BDSM construíram representações e discursos que procuravam afastar o estigma de uma sexualidade patológica ou doentia apoiadas no lema “são, seguro e consensual” (SSC), que passou a reger o comportamento dos adeptos. Dessa forma, a questão do consentimento se tornou central para as comunidades BDSM, as quais se respaldaram no conceito SSC, o que ficou subentendido que todas as modalidades de práticas e relacionamentos BDSM devem ser atividades consentidas e, em muitos casos, é justamente o consentimento que os diferenciam de atitudes que podem ser consideradas ilegais ou criminosas (ZILLI, 2007, p.62). Algumas normas são seguidas na tentativa de garantir essa segurança e consensualidade aos praticantes, evitando assim que as violências e abusos sejam reais e não encenados. Tais regras são difundidas por meio de textos, apostilas e sites com caráter de manual, explicando os conceitos, dialogando com a psicologia e ensinando formas de aplicar algumas práticas para reduzir seu risco. Esses materiais são facilmente encontrados em fóruns na internet, listas de e-mail e versões impressas vendidas em *sex shops*.

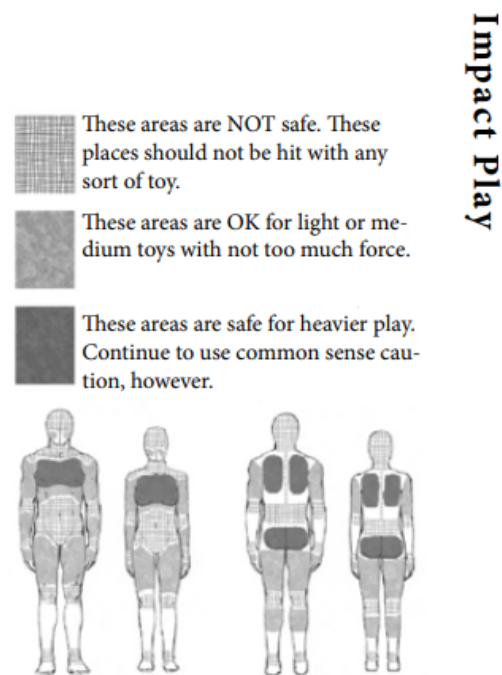


Figura 3 – Página de manual ensinando áreas seguras do corpo para práticas de cenas com impacto.
 Fonte: <https://nelaonline.org/wp-content/uploads/2018/06/NELA-SaferSex-SM-2013-F.pdf>.
 Acesso em: 20 dez. 2019.

As definições de consensualidade são constantemente negociadas e debatidas entre os praticantes. Ao entender que certas práticas possuem um grau de risco que, por mais que se busque segurança, ela não pode ser totalmente garantida, alguns praticantes acreditam que o conceito de RACK (*risk aware consensual kink*, ou perversão consensual ciente de risco) seja mais apurado do que o SSC, que, por sua vez, ainda é o mais difundido. Sobre risco e consensualidade, Gregori afirma que:

são práticas que implicam uma tríplice relação: a entrega da pessoa que se submete (e essa entrega, como a amorosa, indica uma confiança cultivada em relação ao parceiro); o cuidado da pessoa que domina (que [...] exige um aprendizado constante); e, finalmente, o controle da comunidade ao propiciar atividades pedagógicas e uma atenção singular diante de casos que venham a extrapolar o ‘são, seguro e consensual’ (GREGORI, 2016, p.179).

Assim, a relação de confiança e consensualidade entre os praticantes é, de alguma forma, mediada pela comunidade e aceita por seus adeptos, que se utilizam disso para formar uma identidade e para ter suas práticas, em alguma medida, legitimadas. Por se tratar de comunidades que buscam legitimidade social, suas lutas passam mais por se integrar à noção de “sadio” do que pelo combate à patologização de práticas sexuais de um modo geral (LEITE JR., 2006, p.248).

No entanto, é preciso destacar que fantasias eróticas em torno da não consensualidade são bastante recorrentes, levando a inúmeras discussões sobre como superar essa contradição. Essas regras e convenções nem sempre dão conta do desejo de viver um BDSM “real”, tópico debatido com frequência pelos praticantes. Embora exista um esforço para que nenhuma prática seja discriminada – desde que consensual – há inúmeros questionamentos sobre a quantidade de aparatos pedagógicos, como manuais e discussões em fóruns, a respeito das proibições e liberações, justamente em um ambiente que se propõe a ser tão libertário (MORAES, 2016, p.11).

A nomenclatura do BDSM, inspirada na cena norte-americana, dispõe de vários termos em inglês: *top* é aquele que exerce a dominação, independentemente da prática, e *bottom* o que a recebe. No caso de um *bondage*, por exemplo, quem faz a imobilização é o *top* e quem é amarrado é o *bottom*. *Switcher* é aquele que pode trocar de papel dependendo da “cena”, transitando entre *top* e *bottom*, quando achar apropriado. A essa terminologia, mais genérica, articulam-se outros termos, ligados a práticas específicas. Em uma “cena” de dominação e submissão (DS), por exemplo, os termos usados passam a ser dominador e submisso (também abreviado para sub) ou dominador e escravo. A interação sadomasoquista é chamada de “cena”, o que ajuda a reforçar seu caráter teatral e se afastar da ideia de violência real. Como em um teatro, a “cena” também precisa de plateia, por isso, muitas vezes elas acontecem em clubes ou eventos com espectadores. Um termo utilizado com frequência é *to play*, que significa encenar, brincar ou jogar. No conjunto, o uso desse vocabulário visa ressaltar a diferença entre um BDSM *play* de abusos e violências reais (LEITE JR., 2006, p.251).

O fetichismo é considerado uma perversão básica do BDSM e ajuda a formar subgrupos dentro dessa cultura. Um exemplo é o sadomasoquismo, que tem como característica o uso de chicotes, roupas de couro, coturnos e cordas; outras práticas podem possuir características diferentes. Para o fetichismo, o que importa realmente é a adoração, quase como um culto a um objeto ou parte do corpo (LEITE JR., 2006, p.252). No caso dos podólatras, como Glauco Mattoso, a parte do corpo como objeto de adoração é o pé.

A prática SM é muito ritualizada e preza por uma montagem cuidadosa da “cena”, o espetáculo estético leva em consideração os adereços, as roupas e o local onde a ação acontece, que pode ser chamado de masmorra ou *dungeon*. Os cenários são inspirados em mosteiros, masmorras medievais, hospitais, câmaras de tortura e ambientes militares, ou seja, locais que remetem à autoridade, onde alguém tem total controle sobre outra pessoa que se encontra indefesa diante da situação (LEITE JR., 2006, p.253). As práticas sexuais, os espancamentos, as humilhações, as perfurações etc. são realizadas como um *show* cuidadosamente montado.

Perlongher identifica que “os mecanismos sociais de poder, de opressão e de repressão, não seriam mais, em última instância, que caminhos que o gozo percorre para realizar-se” (*apud* MATTOSO, 1986, p.173), ou seja, os elementos restritivos são articulados não mais em nome da restrição, mas de alguma forma de prazer.

Uma palavra muito utilizada para designar a montagem da “cena” é liturgia, todos os elementos são articulados de forma ritualística, que lembram um culto ou prática religiosa. Assim, Leite Jr. aponta: “podemos concluir que o sadomasoquismo é cristão, ou seja, uma instituição e um conceito que só fazem sentido para a lógica ocidental e, principalmente, de base cristã” (2006, p.255), apesar de utilizarem algumas práticas de inspiração oriental, como a técnica de amarração e imobilização *shibari*, muitos dos elementos colocados em circulação pela cena BDSM é de inspiração cristã.

Alguns casais definem sua relação SM como 24/7, que significa 24 horas por dia, sete dias por semana, isto é, são dono(a)/escravo(a) ao mesmo tempo em que são companheiros(as). Nesse caso, a pessoa que está no papel de submissão presta contas ao seu *top* de tudo que faz durante o dia, recebe ordens e não faz nada sem permissão. Em contrapartida, a pessoa em posição de dominação precisa sempre pensar em tarefas e castigos para manter seu submisso, ou sub, interessado.

O BDSM está muito presente na pós-pornografia, pois, além de seus praticantes formarem um grupo erótico muito perseguido conforme a hierarquia sexual (RUBIN, 2017), sua prática não é focada nos genitais e os papéis de gênero presentes na sociedade não encontram tanto eco nas relações desse universo fetichista. Apesar do senso comum imaginar que a maioria dos dominadores seriam homens, ou, em um processo de subversão, que seriam as mulheres a ocupar essa posição, não existe preponderância de um gênero no papel de dominação ou de submissão. Inclusive, há, na comunidade, uma queixa sobre a falta de dominadores, pois o papel de dominação é mais difícil do que o de submissão. É a dominadora ou o dominador a pessoa responsável por ser criativo e sempre inventar novos castigos e por cuidar da segurança física e psicológica da pessoa no papel de submissão (GREGORI, 2016, p.168-170). Mesmo os conceitos sobre “identidade sexual” e “orientação sexual” nem sempre coincidem com as práticas do BDSM, é possível que uma pessoa que se identifique como homem cis-hétero faça uma cena com outro homem sem que isso implique em questões sobre sua orientação sexual para fora da cena (FACCHINI, 2008, p.288). Bourcier comenta que práticas sexuais e partes do corpo podem ser ressignificadas através do trabalho militante, político e mesmo teórico, mas para isso, a existência de subculturas (como a BDSM, lésbica,

gay etc.) ou coletividades é essencial para que se debata e reflita sobre as diversas práticas sexuais (2014, p.922).

1.1. *Filme para poeta cego*

Há dois grandes blocos que podem ser identificados no filme. O primeiro bloco parte da premissa de que Glauco Mattoso aceitou participar desse documentário sobre sua vida, mas impôs uma condição ao cineasta: Vinagre deveria encontrar alguém para interpretar Glauco Mattoso nas cenas de violências e abusos. Este primeiro bloco agrupa as cenas que tratam do percurso metalinguístico trilhado por Glauco Mattoso e Gustavo Vinagre para que o filme possa ser feito seguindo a condição imposta pelo poeta. O bloco é composto por um prólogo, onde Gustavo Vinagre pede que Glauco Mattoso explique as condições negociadas entre os dois; cenas em que Glauco Mattoso entrevista individualmente três atores que se candidataram a interpretar o poeta nas cenas de abuso; uma cena em que Glauco pergunta para o cineasta qual o formato do pé dele; e a cena em que Gustavo Vinagre passa por uma sessão de sadomasoquismo onde Glauco Mattoso e seu companheiro Akira dão ordens a um carrasco que castiga Vinagre. A interação entre o poeta e o cineasta está relacionada com a cultura BDSM e é regida por sua regra primordial: a noção de consentimento.

O segundo bloco consiste em cenas com relatos biográficos, onde Glauco narra suas experiências como poeta, como podólatra e como cego. Também conta sobre sua relação com Akira, as origens de sua inserção no universo fetichista e seu processo criativo para escrever. A parte biográfica do documentário é composta por seis cenas de relatos pessoais (cinco relatos de Glauco Mattoso e um de Akira) e quatro cenas que mostram interação de Glauco com Akira, onde os dois agem como se a câmera não estivesse presente.

Filme para poeta cego pode ser situado no modo participativo de documentário. Bill Nichols identifica seis modos possíveis que englobam conceitos que ajudam a diferenciar os tipos de documentários e as expectativas em torno de cada um deles (2016, p.166). No modo participativo, o documentarista está presente em cena e sua interação com os personagens contribui de maneira significativa para o impacto geral do filme. Assim, o documentarista se diferencia do modo observativo abrindo mão dos comentários em voz *over* em que apresenta e explica discretamente o que os outros dizem ou fazem, e passa a fazer parte do acontecimento, ou seja, retrata também como é viver aquelas situações (NICHOLS, 2016, p.189-190). Esse modo de documentário pode trazer à tona a subjetividade não apenas dos personagens, mas

também do documentarista. No caso de *Filme para poeta cego*, Gustavo Vinagre se envolve ativamente na representação da sexualidade e do BDSM. O filme também possui contornos híbridos entre ficção e documentário, principalmente por se utilizar do caráter de encenação que existe nas performances de BDSM.

A identificação desses dois blocos será útil para facilitar a referência entre as cenas, distinguindo-as por sua função no filme (cenas biográficas e o percurso descrito no primeiro bloco). Porém, a análise não terá esses dois blocos como eixo central, sua divisão levará em conta o aspecto da sexualidade, pois visa extrair do documentário o que ele tem para acrescentar nesse debate.

A moldura do filme consiste em duas cenas com enquadramento idêntico, uma no começo e outra no final. Na cena, Glauco é enquadrado de costas, em sua escrivaninha, um enfeite em formato de pé está preso à parede, à sua direita, e uma luminária à esquerda. Glauco mexe em seu computador que possui *softwares* adaptados para pessoas com deficiência visual. Todos os comentários em voz *over* do filme são feitos por uma voz metálica, gerada por meio do programa de Tecnologia Assistiva Edivox.

Tanto na cena de abertura quanto na de encerramento, é Glauco quem está acionando pelo teclado de seu computador o que é dito pela voz. Na abertura, a narração começa soletrando, como se Glauco estivesse procurando ou testando as letras no computador, esse momento demonstra o funcionamento da tecnologia assistiva. Depois de repetir letras aleatórias, a voz narra, em cadência robótica, um soneto composto pelo poeta:

Início do texto, Soneto Paradoxal,
o sadomasoquismo é um paradoxo
reflexo de outros tantos que há no mundo
soneto sobre tema vagabundo
profano revestido de ortodoxo
assim se concilia o eu e o nosso
o amor procriador e o sexo imundo
o orgasmo eterno dentro de um segundo
Sim, sou onipotente e tudo posso
ser cego e sonetar contrários são
pois a poesia é oráculo e profeta
cegueira, por seu turno, é maldição
contudo, a incoerência mais completa
é o cego se humilhar a olho são
lambendo o pé de quem não é poeta, barra, barra, barra.

Assim, o documentário já assinala como a experiência sexual de Glauco Mattoso é atravessada pela cegueira, tema frequente em seus livros e poemas. Além dos comentários em voz *over* serem feitos pela tecnologia assistiva, antes do início do filme, essa voz metálica avisa que esse

é um documentário audiodescrito para cegos. Essa audiodescrição não é completamente fiel, em alguns momentos funciona apenas como comentário em voz *over* e não descreve em detalhes as cenas.

A cena de encerramento repete o enquadramento da abertura, mas o conteúdo da narração muda, a voz metálica apenas repete o nome do filme, primeiro em um ritmo normal e depois com longa pausa entre as palavras: “Filme para poeta cego / Filme – para – poeta – cego”.



Figura 4 – Moldura do filme.

A identidade visual dos créditos finais mantém a referência ao universo das pessoas com deficiência visual e, assim, ajuda a compor uma ambientação neste universo. Os nomes dos personagens presentes no filme são escritos em cartelas juntamente com letras que imitam braile. As cartelas os descrevem da seguinte forma: “Glauco Mattoso, como cego, como sadomasoquista, como poeta, como podólatra, como ELE MESMO”. Na cartela de texto seguinte: “Akira Nichimura, como olhos, como *gueisha*, como esposo, como ELE MESMO”. Na última cartela: “Gustavo Vinagre, como diretor, como escravo, como roteirista, como fã, como ELE MESMO”. Dessa forma, o papel que cada um exerce durante o documentário é assinalado, seja por sua atribuição dentro do universo BDSM (“*gueisha*”, “escravo”, “sadomasoquista”), seja por sua função social/técnica (“poeta”, “esposo”, “fã”, “roteirista”). Quando a cartela destaca o “ELE MESMO”, ajuda a legitimar a identidade dos envolvidos. São eles mesmos ali, com suas práticas sexuais dissidentes, mas também com suas subjetividades, medos e afetos.

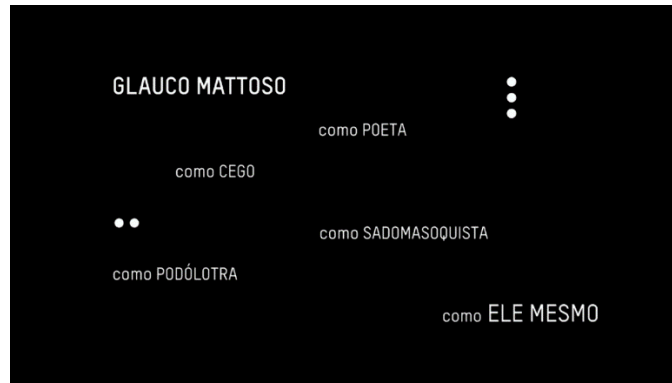


Figura 5 – Créditos finais.

Um plano conjunto focaliza Akira, ao fundo, mexendo no computador, e Glauco, mais à frente, sentado em uma mesa de seu escritório; ao seu lado, um enfeite em forma de pé. A decoração de sua casa sempre possui algum objeto que remete ao fetiche do poeta. O comentário em voz *over* narra: “diante do computador, Akira, nipo-brasileiro, descreve vídeos a Glauco”. Akira, cumprindo seu papel de olhos do poeta, procura vídeos na internet e os descreve em voz alta. Glauco direciona a pesquisa: “não tem aquela que alguém mija em cima do cego? Você não falou que tinha um *teenager*?”. Glauco pede para Akira procurar e salvar vídeos que mostrem cegos sofrendo diferentes tipos de abuso. Suas ordens são claras: “tudo o que você achar onde o cego realmente é zoado, onde ele passa pelo pior”. Esses vídeos são materiais de inspiração para os poemas compostos pelo poeta, que completa a ordem explicando que quanto mais o cego sofre, melhor funciona seu soneto. Essa pesquisa de vídeos não parece ter função masturbatória para Glauco e Akira, mas remete a um ponto que parece importante tanto na produção quanto no consumo da pornografia: a identificação. Todo ano, o site de vídeos pornográficos Pornhub publica os dados de tráfego do site¹⁴, apresentando quais categorias foram mais assistidas, quais palavras foram mais pesquisadas etc. Nos dados do ano de 2019, a palavra mais procurada pela maioria dos países foi o seu próprio gentílico. Por exemplo, no Japão, a palavra mais procurada foi *japanese*¹⁵; na França, *française* e, em segundo lugar, sua versão em inglês, *french*. Esse padrão se repete em vários outros países¹⁶, como Alemanha, Brasil, Índia, Tailândia, Rússia etc. Ou seja, faz diferença que, em alguma medida, a pessoa se reconheça na fantasia erótica e isso é levado em conta tanto na produção de pornografia

¹⁴ Disponível em: <https://www.pornhub.com/insights/2019-year-in-review>. Acesso em: 27 dez. 2019.

¹⁵ Apesar da língua local ser o japonês, a busca foi feita em inglês, logo, não é possível saber se há distinção de gênero na busca.

¹⁶ Países de língua inglesa como Estados Unidos, Canadá e Reino Unido fugiram desse padrão, nesses lugares a palavra mais procurada foi *lesbian*.

mainstream, quanto no pós-pornô e outras formas de pornografia militante, que procuram expandir essa premissa a pessoas até então ignoradas ou objetificadas.

Ainda em plano conjunto, Akira e Glauco continuam no escritório, mas agora Akira não está mais no computador, ambos estão sentados frente a frente na mesa em que Glauco estava. Akira lê em voz alta um soneto escrito pelo poeta, que corrige a métrica da leitura. O que nos chama atenção é o conteúdo do soneto:

Enquanto eu enxergava no cinema
achei pra minha tara um paraíso
agora que estou cego só repriso
na mente os grandes clássicos do tema
os *120 dias* é um emblema
O caso dos irmãos Naves, preciso
sadismo só dá mesmo pra sorriso
no filme que avacalha c'o sistema
Laranja tem o *close* que mais beira
o belo absoluto em sua escola
e a cena me persegue na cegueira
é quando Alex lambe aquela sola
Já fui o próprio ator minha carreira
é o prêmio com que o cego se consola.

Os filmes citados no soneto são: *Salò ou os 120 dias de Sodoma* (Pier Paolo Pasolini, 1975), adaptação livre de *Os 120 dias de Sodoma*, do Marquês de Sade. No filme, quatro fascistas libertinos obrigam nove adolescentes a servirem como escravos sexuais, sendo torturados de várias formas. *O caso dos irmãos Naves* (Luís Sérgio Person, 1967) é sobre o caso real de dois irmãos que foram presos e torturados injustamente durante a ditadura Vargas; e *Laranja mecânica* (Stanley Kubrick, 1971), onde o personagem delinquente Alex passa por um processo experimental de modificação de comportamento como forma de ressocialização. No soneto, Glauco ressalta a cena em que Alex é forçado a lambe o sapato social de um dos responsáveis por esse experimento. O poeta cita essa cena mais de uma vez durante o documentário. Como Glauco só perdeu completamente a visão na década de 1990, ele pôde enxergar essa cena e a tem como uma espécie de referência em seu fetichismo. Uma característica que permeia todos esses filmes é o caráter político.

A sequência em que Glauco entrevista atores como se fosse um *casting* se passa em uma sala decorada com uma estatueta em formato de pé. O poeta é focalizado em *contra-plongée*, sentado em uma poltrona de couro, de frente para câmera, no canto esquerdo do quadro. O entrevistado fica sentado em uma poltrona também, mas de costas, em posição de menor destaque. Em alguns momentos é difícil identificar qual ator está sendo entrevistado em cada

cena. Esse enquadramento em plano aberto é intercalado com *close ups* no rosto de Glauco. As entrevistas giram em torno do universo sadomasoquista e contêm cenas de conversa, de *spanking*¹⁷ – quando um dos atores se chicoteia no meio da sala – e de avaliação dos pés dos atores, nesse momento os pés são focalizados em *close up* e Glauco tateia-os cuidadosamente.

Durante as entrevistas, o tópico da cegueira é mencionado algumas vezes. Para um dos atores, o poeta pergunta: “Para você, a perda da visão seria uma coisa muito trágica?”, a resposta causa estranheza: “Não, seria uma coisa boa...”, e ainda complementa: “eu poderia ser atleta paralímpico, não sobrariam muitas coisas para eu fazer”. Outro ator se chicoteia em pé, no meio da sala, enquanto o poeta exige que ele bata de um jeito que faça barulho, pois é através do som que é possível saber se a pancada foi forte ou não. Quando o ator reclama de dor, Glauco desdenha, “tá bom, mas isso passa, a cegueira é que não passa”. Em outro momento, para um dos atores, Glauco explica: “[...] se você inferiorizou um cara vendando o olho é porque o cego, pra você, já é um prato cheio pra tirar uma casquinha”. Com essa repreensão, o poeta assume uma posição crítica em relação ao lugar de vulnerabilidade que a pessoa com deficiência visual é levada a ocupar na sociedade. Quando se trata da relação sadomasoquista, quem está no papel de sádico não pode agir de forma ingênua sobre esse tipo de questão, pois apesar do controle da cena ser do masoquista – que estabelece seus limites – é função do sádico estudar formas de manter o submisso seguro, tanto fisicamente, quanto psicologicamente.

Durante o momento de avaliação dos pés, Glauco Mattoso explica sobre dois tipos de pés: grego (ou egípcio) e romano. O grego é quando o dedão é bem mais curto do que o dedo do meio, esse tipo é bastante incomum. O romano, categoria mais comum, possui o dedão com o mesmo tamanho ou maior do que o dedo do meio. Glauco elucida sobre sua fixação por pés do tipo grego: Tampinha, o garoto que o humilhou, possuía essa característica. Se seu pé fosse comum, esse detalhe não teria chamado a atenção de Glauco, porém, como seu agressor tinha essa peculiaridade, o podólatra passou a procurar por pés gregos em todas as pessoas, mas como não achava, concluiu que teria algo místico em relação a esse pé. Glauco chega a se referir ao seu agressor como “meu Cinderelo”. Em outro momento, Glauco explica que, se encontrasse hoje os garotos que o humilharam, falaria que continua pensando naquilo e que, graças a eles, superou todo o tipo de abuso que poderia sofrer e conclui:

A civilização [...] é extremamente intolerante, continua sendo extremamente intolerante. Eu estou aí para dar esse tapa na cara dessa intolerância e, ao mesmo tempo, para isso, eu tenho que dar a cara para bater. Aí que está o

¹⁷ Prática de punição física que envolve bater no praticante. Pode ser com as mãos livres, chicotes, pedaços de madeira ou qualquer outro artefato.

significado do sadomasoquismo. Na medida em que eu admito que gosto de sofrer o abuso, eu estou jogando o abuso na cara dos abusadores.



Figura 6 – Sequência da entrevista com os atores.

Ao localizar a origem de seu fetiche em um trauma no passado, Glauco evoca um discurso da psicanálise que, como fetichista, está familiarizado. Stoller, ao analisar a perversão, afirma que sua característica principal é a hostilidade. O psicanalista avalia que a perversão é a forma erótica do ódio, uma fantasia que toma forma de vingança, um trauma de infância que se converte em um triunfo de adulto. Assim, o trauma é transformado em orgasmo, ou seja, em um prazer com caráter de vitória. Mas o perverso tem consciência de que essa vitória é apenas no plano da fantasia: como a realidade do trauma não é removida, o ato perverso (fetichista) precisa sempre ser repetido. É na repetição que a pessoa domina o velho trauma. Esse ato precisa acontecer entre a angústia e o enfado, ou seja, precisa ter um tipo controlado de perigo, mas não o suficiente para que a angústia predomine, cortando o prazer. Também não pode ser controlado o bastante a ponto de se tornar enfadonho. No sadismo é fácil identificar essa hostilidade e desejo de destruição do objeto de fetiche, mas no caso específico do masoquista, essa colocação pode não ser tão explícita, logo, é preciso lembrar que o masoquista nunca é uma verdadeira vítima, uma vez que ele jamais perde o controle da cena sexual que monta (STOLLER, 2015). Glauco Mattoso sabe a origem de seu fetiche, ao mesmo tempo que chama seu algoz de abusador, o considera “seu Cinderelo”, aquele que lhe abriu as portas para experimentar um outro tipo possível de erotismo. Assim, o poeta pode triunfar onde entende que o abusador deseja seu fracasso.

Ao final da sequência de entrevistas, ainda na mesma sala e com o mesmo enquadramento, Gustavo Vinagre se encontra ajoelhado ao lado da poltrona de Glauco. O chicote utilizado por um dos atores está no chão. Glauco pergunta para Gustavo: “como você definiria o seu pé?”. A voz *over* informa: “insatisfeito com os pretendentes, Glauco impõe outra condição para seguir o filme”. Essa condição é a de que Gustavo seja seu intérprete em uma cena de submissão.

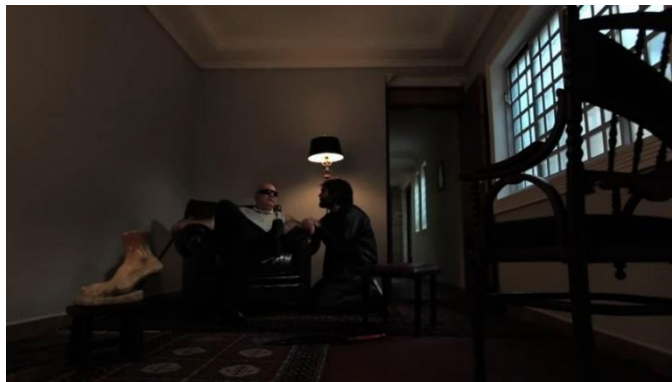


Figura 7 – Último plano da sequência de entrevistas.

O prólogo do primeiro bloco se inicia com o comentário em voz *over* descrevendo: “Em frente ao seu computador falante, Glauco é entrevistado pelo jovem diretor”. Um plano médio enquadra Glauco Mattoso sentado na escrivaninha e Gustavo Vinagre em sua frente, ambos de perfil. A tela do computador exibe o programa de acessibilidade para pessoas com deficiência visual. Gustavo pergunta se o filme é um consenso entre eles. Glauco responde afirmativamente, mas pontua que o conflito faz parte da natureza humana, logo, trata-se de um consenso que permite “certas contrariedades”. Para Glauco, esses conflitos são bem-vindos, uma vez que alimentam a trama teatral e cinematográfica. Vinagre pergunta, “e quais foram as condições que você deu para que a gente fizesse o filme mesmo?”. O poeta explica que pediu para que algum ator o representasse durante as cenas de abuso e violência, pois não deseja vivê-las novamente. Esse prólogo remete à negociação prévia entre o documentarista e Glauco, mas também se refere às negociações de contrato do universo BDSM. Todas as cenas sadomasoquistas precisam ser combinadas antes, cada pessoa envolvida estabelece seus limites e deixa claro suas vontades. Essa fase é chamada de “negociação” e a comunidade entende que esse momento precisa ser minucioso (LEITE JR., 2006, p.251). Esse diálogo entre Gustavo e Glauco faz referência ao princípio básico de consensualidade do BDSM, o SSC (são, seguro e consensual). Só depois dessa negociação é que Glauco vai entrevistar os atores e, ao decidir que nenhum serve, o diretor terá de assumir esse papel.

A sequência em que Vinagre assume o papel de Glauco na cena de sadomasoquismo ocorre na mesma sala em que o poeta entrevistou os atores. Ele está sentado na poltrona e Akira em um banquinho ao seu lado, focalizados em *contra-plongée*. Gustavo Vinagre está no canto esquerdo, enquanto um homem vestido de preto está no canto direito, quase saindo do quadro, ambos estão em pé. O comentário em voz *over* descreve: “Glauco e Akira sentados lado a lado, um mascarado todo vestido de couro espera para executar os pedidos do poeta”. O diretor reclama de frio, mas sua queixa causa satisfação em Glauco “é uma pequena desforra, né? [...], quando eu estou saindo na rua, sou eu que sou o zoado”. Mesmo quando Vinagre relembra que está interpretando Glauco, o poeta sorri com sua vitória: “não estou esquecendo, [...] quero que você passe um pouquinho do que eu passei. Faz parte, é a catarse”.

Plano fechado no rosto do poeta, que está focado em primeiro plano. Akira aparece desfocado ao fundo, descrevendo a cena para Glauco: “Ele está bem amarrado agora e deitado no chão, o Mestre pisou em cima das costas e agora ele pegou uma faca, está passando a lâmina por cima das costas dele”. O poeta exige “umas gotas incandescentes”, ouvimos Gustavo implorar “não, Glauco, não”. Akira completa com voz bem calma: “umas não, talvez várias”. Glauco ri com vontade. O cineasta reclama: “Ai, que sacanagem”. Ainda rindo, Glauco desdenha: “ah, não diga isso! Isso é só uma amostrinha”. Akira reclama que o mascarado acendeu uma vela só, poderia ter acendido duas ou três. Gustavo pede para parar, enquanto é possível ouvir barulho de chicotada ao fundo. Glauco comenta: “Eu acho que você está me enganando o tempo todo, se duvidar, você nem está sendo chibatado”, e o som de chicotada fica mais alto. Gustavo fala que Akira está ali para confirmar, ao que este tranquilamente responde: “Não, ele não está sendo chibatado”. Glauco questiona: “E se ele lambe meu pé, será que eu vou sentir a língua dele? Porque eu não posso ver se ele está lambendo, mas eu posso sentir pela pressão da língua”. Toda essa cena se passa com o foco no rosto de Glauco, as reclamações de Gustavo são por voz *off*.

Após corte seco, um *contra-plongée* focaliza Gustavo de costas, amarrado com um nó complicado de *shibari*¹⁸ feito com uma corda cor-de-rosa, suas mãos estão imobilizadas atrás do seu corpo. O mascarado o coloca de joelhos para que lamba o pé de Glauco. Após um movimento de câmera, o pé do poeta é enquadrado em um plano detalhe, Gustavo lambe enquanto reclama “Ai, que nojo!”. Glauco pergunta: “Parece a cena do *Laranja mecânica*, Akira?”, que responde prontamente: “Nem um pouquinho”. Akira adverte que o cineasta está

¹⁸ Técnica de imobilização e amarração japonesa feita com corda de juta. É uma prática que pode ser incluída no escopo do *bondage*.

cuspiendo, o poeta fica indignado, “Ele cospe? Não, ele devia engolir”. Ao fundo, sons de choro ou engasgo. Akira não gosta e comenta: “Isso é patético”. *Close up* em Gustavo vendado, desta vez, lambendo com força. Akira aprova: “Agora melhorou [...] ele está lambendo com mais vontade”, Glauco confirma que consegue sentir. Akira sugere que Gustavo lamba o outro pé, mas o diretor pede para parar. Akira se impõe: “Eu quero o outro pé também”. O poeta, que é quem realmente manda na cena, concorda: “Ah, você quer? Tá bom”. Gustavo pede novamente para parar e Glauco reforça: “Você se esquece que ele é os meus olhos? Se ele acha que não viu o suficiente, eu também não vi”.

Novo corte seco, então, Vinagre se encontra amarrado, vendado e com rosto encostado na parede, com o Mascarado logo atrás. Glauco fala rindo com gosto: “É um menino malcomportado e vai ficar de castigo com a cara virada pra parede”. Akira pergunta para o carrasco, “O que você está achando disso, Mascarado?”, e sugere: “ele não deveria beber um pouquinho também?” Gustavo balança a cabeça em negativa, todos concordam que ele deveria beber. Glauco acrescenta, “tem que entrar alguma coisa, né? Não pode desperdiçar tudo”. Após comentários gerais de aprovação da ideia, o Mascarado puxa o cabelo de Gustavo e começa a abrir a braguilha. Assim, as condições impostas por Glauco no início do documentário são cumpridas.





Figura 8 – Sequência do sadomasoquismo.

As reclamações de Gustavo Vinagre ao longo da sequência não podem ser entendidas como apelos reais. Antes de cada cena BDSM, uma palavra de segurança é definida (mais conhecida como *safeword*), um termo que ao pronunciar, o masoquista indica que alcançou seu limite e a cena deve parar. Em caso de cenas em que o submisso não consegue falar por qualquer motivo – como estar amordaçado – essa palavra é substituída por um gesto de segurança ou uma campainha. Todos esses detalhes são definidos no momento da negociação da cena (LEITE JR., 2006, p.251-252). Sendo assim, o masoquista pode reclamar, gritar ou pedir para parar à vontade, a cena só termina quando o mestre quiser ou quando a palavra de segurança for acionada.

Glauco sentado no vaso sanitário é entrevistado por Vinagre, posicionado em sua frente, em pé. O enquadramento não revela a cena por completo, é como se a câmera espiasse por uma fresta. Esse é o único momento do documentário em que esse procedimento é adotado. O cineasta pergunta para o poeta sobre o castigo com escatologia. Glauco se diverte descrevendo um suposto desespero de alguém que vai receber fezes no rosto ao ouvir a barriga do algoz borbulhando já antes dos primeiros peidos. Gustavo pergunta se Glauco já praticou algo assim e recebe uma negativa como resposta, o mais próximo que chegou foi fazer cunete¹⁹ com a possibilidade de o ânus estar sujo. O poeta diz que já obrigou alguém a comer a “merda volumosa”, mas ele mesmo não teve essa experiência. Glauco fica muito satisfeito ao imaginar o nojo que a pessoa está sentindo:

[...] na minha fantasia, era como se eu passasse por esse tipo de nojo, como se eu estivesse sendo obrigado também, muitas coisas que eu fantasio que acontecem comigo, aconteceram com outras pessoas, ou porque eu obriguei, como sádico, como dominador, ou porque alguém me contou que tinha feito aquilo [...] basta uma outra pessoa me contar, já é o suficiente. [...] Eu já considero isso como minha verdade, a verdade dos outros também é minha, eu também absorvo essa informação.

¹⁹ Prática de sexo oral na região anal.

Quando se trata de sexualidade, não importa tanto se o ato foi realizado no plano real ou foram apenas fabulações no plano imaginário, uma vez que “praticado ou não, todo erotismo supõe fantasia” (MORAES, 2016, p.13). Stoller (2015) concorda e assinala que, ao especulamos sobre o comportamento sexual, sempre que se ouve falar de uma pessoa sem fantasia, desconfia-se que exista alguma forma de inibição atuando ali. Para o psicanalista, a perversão é a fantasia posta em ação, seja através da encenação, seja através do acesso a materiais pornográficos.

Focalizados em plano médio, Akira e Glauco assistem, em uma TV antiga de tubo, a um vídeo em preto e branco intitulado *Sadomasô*. Akira descreve para Glauco o que é exibido na tela. A partir da narração de Akira e dos comentários de Glauco, sabemos que o vídeo se passa no apartamento dos dois, mas foi gravado nos anos 1990, bem antes que o casal se conhecesse. No vídeo, o poeta lambe as botas de um homem que está sentado lendo uma revista pornô. Akira descreve esse homem como *nerd*, de óculos, e confirma quando Glauco questiona se ele tem cara de *punk*. O poeta explica que não conhecia o rapaz do vídeo, foi o “cara que filmou que trouxe ele na hora ali”. Glauco conta orgulhoso que recebeu ordens para lamber a bota “com gosto” e que as cumpriu com eficiência, “fiz uma faxina!”. O poeta ressalta que a bota tinha reentrâncias e não era lisa, logo, havia mais espaço para acumular sujeira, e salienta que este homem não tinha pé grego. Novamente, Glauco cita a cena do filme *Laranja mecânica*, lembrando que o personagem do filme, Alex, lambe um sapato de sola lisa, ou seja, “pegaram leve com ele”. O poeta faz várias perguntas sobre sua aparência no vídeo, Akira descreve e comenta que Glauco não mudou muito. Na TV de tubo, um Glauco Mattoso mais novo é chibatado. Glauco segue orgulhoso: “Eu nem sabia onde o cara tinha pisado. [...] Se ele tivesse pisado na bosta, já pensou? É como normalmente se faz, né? Você não fica perguntando”. O filme é pouco didático sobre as práticas BDSM, mas com essa fala, Glauco insinua uma certa etiqueta do fetichismo podólatra: não se pergunta por onde a pessoa pisou antes da cena.

Por meio do reflexo nos óculos escuros de Glauco, focalizados em plano detalhe, assistimos à cena da navalha cortando o olho no filme *O cão andaluz*, de Luis Buñuel (1929), que é descrita para Glauco pela voz *off* de Gustavo. Após corte seco, o enquadramento muda para um plano fechado, com Glauco no centro e duas mãos pousadas em seus ombros, esse plano não permite que se saiba de quem são as mãos. O poeta relata sobre as dores nos olhos e sobre como o glaucoma “não terminou o estrago com a cegueira”, continuando com a pressão alta, com a dureza do olho e com as pontadas: “nesse momento, senti uma, como se fosse um reflexo da cena da navalha”. Quando o poeta termina essa fala, a cena do olho sendo cortado, no filme de Buñel, é exibida novamente ilustrando a narrativa. Uma das duas pessoas que estava

com a mão no ombro do poeta retira os óculos escuros de Glauco, exibindo seus olhos. Glauco prossegue com o relato. Quando o enquadramento muda para plano aberto, as pessoas que estavam com as mãos nos ombros de Glauco são reveladas: Gustavo Vinagre, ao seu lado direito, e o Mascarado, ao seu lado esquerdo. Todos estão vestindo roupas pretas de couro e a máscara do algoz possui espinhos metálicos. O ambiente é um quarto escuro com uma luz pontual em cima do poeta, caracterizada como uma sala de interrogatório/tortura. A TV antiga de tubo fica em frente ao Glauco, como se pudesse ser forçado a assistir o que é exibido nela. O diretor recoloca os óculos no rosto de Glauco, as luzes se apagam, tudo fica preto e apenas um ponto de luminosidade se movimenta no centro do quadro, são os óculos de Glauco refletindo a TV. Todo o *mise-en-scène* – as roupas de couro, a forma como o Mascarado e o diretor se colocam em pé ao lado do poeta, o aspecto de câmara de tortura da sala – foi montado como uma cena sadomasoquista.



Figura 9 – Plano na sala de interrogatório/tortura.

Akira e Glauco estão no quarto, sentados em sua cama de casal. Glauco em primeiro plano, na beira da cama e sem os óculos escuros que costumam esconder seus olhos. Akira, mais ao fundo, o observa atento. O comentário em voz *over* narra: “Sobre uma cama de casal, Glauco sonha”. O poeta faz um relato sobre a percepção da cegueira, descreve como seus sonhos possuem imagens, mas quando acorda, percebe que terá de lidar “com uma vida no escuro”. A cena termina com Akira apagando a luz, deitando-se na cama e se cobrindo. É nesse local que o casal dorme junto.

O comentário em voz *over* descreve: “Glauco lê braille dos hematomas das costas feridas de Akira”. Um plano médio enquadra os dois no quarto do casal, sentados em sua cama. Glauco passa as mãos sobre cicatrizes e pingos de cera nas costas nuas de Akira e, como se fosse braille, recita em voz alta:

Estava o cachorrão sozinho e triste,
trancado na casinha, come-e-dorme.
Seu único brinquedo, aquele enorme,
surrado pé de tênis, que resiste.
Já vítima das línguas e do chiste,
a idade faz que quase se conforme.
Seus donos usam botas e uniforme.
Não há rota de fuga que os despiste.
Até que um lindo e tímido gatinho,
em busca de refúgio, lá se deita.
Naquele aperto, pisa-lhe o focinho.
O cão acorda, estranha, mas aceita.
Em vez de defender, divide o ninho,
e agora a dupla vive satisfeita.

Durante a falsa leitura, um plano detalhe nas costas de Akira apresenta os pingos de cera e as mãos de Glauco percorrendo-os. O poema indica que esse foi o início do relacionamento dos dois, as costas de Akira mostram que ele acabou de passar por uma sessão sadomasoquista. Momentos de afeto que envolvem o BDSM são pouco explorados pelos filmes com essa temática, mas são comentados pela literatura especializada. Os manuais ressaltam a importância do *aftercare* (pós-cuidado), momento de carinho, cuidado e atenção ao submisso após a realização de uma cena²⁰.

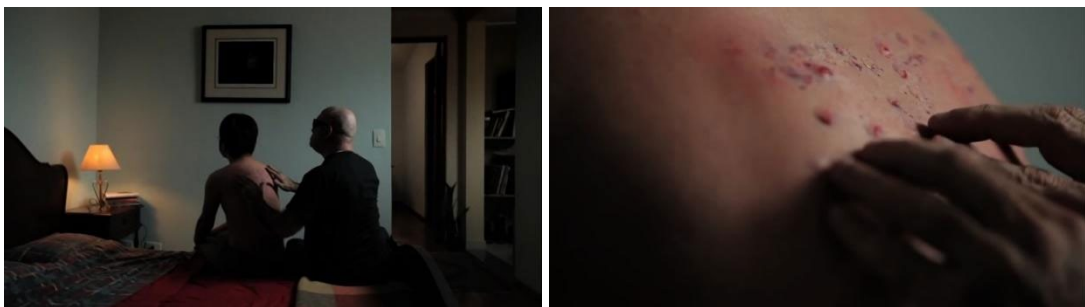


Figura 10 – Glauco “lendo” braille nas costas de Akira.

²⁰ Exemplo de manual disponível em: <https://nelaonline.org/wp-content/uploads/2018/06/NELA-SaferSex-SM-2013-F.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2019.

Essa sequência termina com um depoimento de Akira:

Eu acho que, quando você experimenta isso com a pessoa que você ama, eu acho que não existe barreiras para nojo, eu acho que não existe barreiras para tabus, eu acho que, quando é uma coisa consensual, quando é uma coisa que envolve afeto, eu acho que dá para ir até onde você não consegue imaginar que você consiga chegar. Toda vez que eu saio de casa, toda vez que eu fico longe, o convívio diário, o companheirismo, as brincadeiras que a gente sempre brinca no café da manhã, a gente brinca de *footsie*, que é, ele põe o pé em cima do meu pé e eu coloco o pé em cima do pé dele e a gente brinca todos os dias, basicamente, eu sinto muito essa falta e é por isso que eu acredito em alma gêmea, que é a parceria, que eu não poderia viver sem ele.

A relação dos dois é consolidada, dividem o apreço pelo universo fetichista, mas se encontram no limite da assimilação social apontada por Gayle Rubin (2017), onde casais homossexuais podem até encontrar alguma aceitação, desde que sejam estáveis. O percurso do filme permite perceber que há afeto entre os dois e que a relação BDSM respeita os termos de consensualidade e cuidado que tornaram mais viável o pleito por legitimação da prática.

A legitimação final vem, após o documentário percorrer várias facetas biográficas do poeta, com a declaração de Glauco Mattoso:

Eu acho que eu sou o que eu tinha que ser mesmo [...] o existencialismo sartriano admite isso, que você se realiza não na essência humana, mas na sua existência. A puta se realiza como puta, o cego, fetichista, sadomasoquista, poeta se realiza sendo Glauco Mattoso. Existencialmente, do ponto de vista existencial, eu sou perfeito, completo.

1.2. Subjetividade e legitimação

No documentário, a combinação do sadomasoquismo com o conteúdo biográfico traz legitimidade às práticas fetichistas, apresentadas como mais uma faceta do poeta, cuja subjetividade é valorizada num vivo contraste com o material pornográfico tradicional que ignora vivências, idiosincrasias e contradições. O relacionamento entre o poeta e Akira configura o aspecto central desta legitimidade das práticas sexuais em cena, afinal, trata-se de um casal que se gosta, que se importa um com o outro e que divide o gosto pela cultura fetichista. Esse gosto é apresentado, assim, como uma opção, um modo de vida entre tantos outros, tão viável e aceitável quanto qualquer outra escolha. A partir do relacionamento de Akira e Glauco, entramos em contato com a faceta do afeto dentro do universo BDSM, dessa experimentação conjunta de uma outra forma de viver o erotismo.

Vejamos a trajetória da consensualidade no filme: o cineasta pede que Glauco confirme se sua participação no documentário é um consenso entre os dois, ao que o poeta responde afirmativamente, mas coloca sua condição e adianta que pode haver algum conflito. O conflito se apresenta quando ele não encontra um ator para interpretá-lo na cena de humilhação, e a resolução acontece com o cineasta assumindo esse papel. Durante essa cena, o critério da consensualidade pode ser posto em dúvida para um espectador leigo, uma vez que Vinagre reclama dos castigos impostos por Glauco e Akira. Mas, em seguida, durante a cena em que o cineasta e o carrasco estão com as mãos no ombro do poeta, que faz um relato sobre a dor da cegueira, pode ser identificada uma certa parceria ou cumplicidade entre eles. Por fim, confirmando a consensualidade e o envolvimento de Gustavo Vinagre nas cenas, os créditos finais o apresentam como “escravo”, ou seja, alguém já familiarizado com as práticas fetichistas, e “fã” do poeta. Assim, o que pode ser determinado como perversão de forma negativa, aqui é apresentado como uma legítima expressão da sexualidade. Os personagens – incluindo o cineasta – fazem parte de uma identidade sexual.

A pornografia hegemônica já incorporou as práticas BDSM entre seus nichos, logo, o aspecto principal que diferencia *Filme para poeta cego* das produções tradicionais *mainstream* é a presença da subjetividade de seus personagens e o percurso por legitimação e reconhecimento. O documentário não possui finalidade masturbatória e pode ser considerado dentro de uma linha de cinema autoral contemporâneo brasileiro, da qual o diálogo sobre sexo se faz presente e que circula por outros ambientes que não são os de consumo de pornografia, como *Boi neon* (Gabriel Mascaro, 2015), *Corpo elétrico* (Marcelo Caetano, 2017) e *Tinta bruta* (Filipe Matzembacher e Marcio Reolon, 2018) (BALTAR, 2018). Assim, *Filme para poeta cego* tem o caráter fronteiro entre o que pode ser extremamente excitante para alguns e o que pode ser entendido apenas como um documentário biográfico e performático sobre a figura de Glauco Mattoso para outros. Stoller (2015) aponta que a função de excitação genital que caracteriza a pornografia exige uma dose de fantasia, pois nenhum material é pornográfico por si só. Glauco, com sua fixação pela cena do personagem Alex lambendo o sapato no filme *Laranja mecânica*, exemplifica bem o potencial pornográfico em filmes que não necessariamente possuem esse propósito.

Nos relatos sobre os abusos sofridos quando garoto, Glauco localiza, na infância, a formação de seu fetichismo, o que está de acordo com teorias da psicanálise que tratam a perversão como uma prática que tem origem nesse período da vida. Trata-se da elaboração de um trauma, que na idade adulta, ao ser reencenado de forma erótica, se converte em gozo (STOLLER, 2015). Glauco também aborda a cegueira, tanto na forma em que vive o erotismo

enquanto uma pessoa com deficiência visual, quanto nas dificuldades que traz para sua vida. Dessa forma, é possível ilustrar a importância, para o sujeito moderno, de se fazer sujeito de uma sexualidade para a conformação de uma identidade (SAFATLE, 2014). É pela via da sexualidade que a história de um corpo dotado de desejo e de prazeres configura, de alguma forma, sua autodeterminação e identidade.

Na última cena, ao afirmar que do ponto de vista existencial ele é perfeito e que “o cego, fetichista, sadomasoquista, poeta se realiza sendo Glauco Mattoso”, Glauco ressignifica os maus tratos e abusos que sofreu durante a vida. Não apenas reivindicando o reconhecimento e o pleno direito de existir enquanto podólatra e fetichista, mas também como um poeta cego.

Capítulo 2. Alfredo não gosta de despedidas: a mãe e a subjetividade na pornografia explícita

No filme *Alfredo não gosta de despedidas* (2018), o artista, ator e documentarista André Medeiros Martins elabora o luto pela perda da mãe, Madalena. Por meio de cenas de sexo explícito, de depoimentos de seus familiares, amigos e atores que se passam por ele e sua mãe, André conta e reencena histórias que aconteceram com ele e sua família. Além de André, a história se movimenta a partir de três personagens centrais: Madalena, sua mãe; Edgard, um namorado da juventude de Madalena, que é apresentado como seu grande e verdadeiro amor; e Jair, pai de André. Madalena foi abandonada por Edgard e casou-se com Jair, com quem teve duas filhas. Ao descobrir que Jair possuía outra família, em um momento de raiva, eles transaram pela última vez e, dessa transa, nasceu André. Depois disso, Madalena nunca mais teve nenhuma relação sexual.

O documentário é dividido em sete blocos (“Madalena”, “Morte de Madalena”, “Edgard”, “Jair”, “Morte de Jair”, “André”, “Morte de Edgard” e “Ressurreição de Madalena”) e um prólogo de onze minutos (cinco minutos antes do título e seis minutos depois). Atrizes interpretam a mãe de André e seus depoimentos são em primeira pessoa. Ao dar voz para uma mulher falecida, André coloca no texto suas impressões do que acha que a mãe falaria, como ela contaria sua própria história. O André-diretor cria um personagem, que chamaremos de André-narrador, é ele que organiza o filme, narra, conduz as entrevistas, entra no quadro, expressa suas descobertas e opiniões também pela voz dos atores que interpretam o texto escrito por ele. Assim, a partir de uma investigação sobre a vida da mãe, André-narrador também cria uma ficção a partir dessa história, acrescentando suas interpretações, suas questões e dramatizando, em forma de depoimentos narrados por outras pessoas, passagens da vida de Madalena. Esses momentos podem trazer mais informações sobre o personagem André do que sobre como Madalena vivenciou cada uma daquelas experiências. Sempre que utilizarmos o nome André, estaremos nos referindo ao André-narrador. Quando formos tratar da figura do diretor, o chamaremos de André-diretor.

A estrutura do filme consiste em entrevistas com familiares, os quais representam a si mesmos e ajudam André a conhecer melhor sua mãe e sua trajetória. Atores interpretam André e Madalena em formato de entrevista. Há muitas cenas de sexo ou performances com música e narração de fundo, e em alguns casos, a narração é em voz *off*. Durante as entrevistas com os

atores, em vários casos, eles saem do personagem e comentam algo sobre o que falaram, ou respondem perguntas feitas por André.

Os familiares não são identificados nominalmente durante o filme, seus nomes aparecem nos créditos e é possível ter pistas pelo contexto: a senhora mais velha é irmã de Madalena; a moça de meia-idade, irmã de André; a jovem que fala sobre o cheiro de Madalena, sobrinha de André; e o senhor é Jair, pai de André, único dos entrevistados que possui um bloco para si. No bloco “André”, aparecem Daniel, marido de André, e Hudson, namorado de André. Alfredo é o nome do cachorro de estimação de André, adotado logo após a morte de Madalena, André afirma que o cão chora sempre que alguém vai embora. Como os personagens não são devidamente apresentados, os depoimentos também servem para confundir, levando o espectador a tentar decifrar quem é quem e qual sua posição no enredo.

Assim, o filme aborda a vida de uma família de classe média de São Paulo, apresentando uma estrutura familiar determinante na formação do sujeito e de sua sexualidade. No caso, o André-narrador. Enquanto investiga sobre sua mãe, André também expõe sua própria história: como se consolidou como um pornógrafo a partir da elaboração do luto da mãe. André é um homem homossexual e sua produção de sexo explícito é majoritariamente composta por homens. Alguns de seus projetos são apresentados ao longo do filme e o recurso de *close up* nos genitais é amplamente utilizado.

A moldura do filme é sexualmente explícita, vemos na primeira cena, em *contra-plongée*, que André está sentado no sofá olhando para a câmera, vestindo uma cueca e uma camiseta, e o volume de seu pênis se destaca em primeiro plano. Há outro homem no quadro, também de cueca, com casaco de moletom, não vemos seu rosto. Na última cena, pós-crédito, André está deitado de lado, olhando para a câmera com o rosto sujo de sêmen. O pênis amolecido de Hudson ainda em seu rosto e, em segundo plano, Alfredo, o cachorro, que também parece olhar para a câmera. Essa moldura prólogo/pós-crédito sugere uma linearidade. No início, André está com um homem desconhecido, que não é apresentado no filme. No final, ele aparece com Hudson, alguém com quem André tem um relacionamento e que participa no documentário contando como os dois se conheceram.



Figura 11 – Primeira moldura: cena de abertura e cena final.

Há uma segunda moldura possível: a primeira cena após o prólogo, no início do bloco “Madalena”, traz uma atriz representando a mãe de André, e a penúltima cena antes dos créditos, no bloco “Ressurreição de Madalena”, traz outra atriz, agora mais velha, também representando Madalena. A última cena é uma atriz representando André com um texto direcionado para sua mãe. Nesta segunda moldura, é possível pensar em um movimento cíclico, pois o filme se inicia apresentando Madalena, passa por sua morte, mas após um percurso, há a ressurreição de Madalena, onde ela se apresenta novamente.

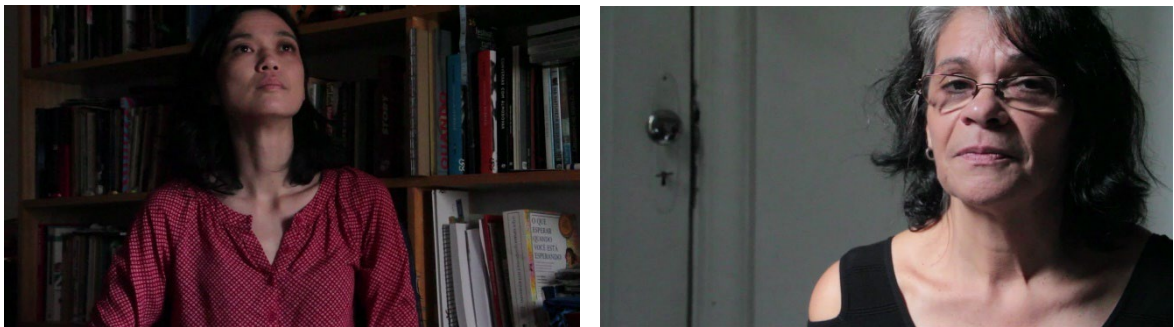


Figura 12 – Segunda moldura: cena de abertura e cena final.

2.1. Três vezes Madalena (e um intruso)

No início do primeiro bloco, “Madalena”, um plano fechado enquadra a atriz que é entrevistada por André, que em voz *off* introduz a entrevista já anunciando: “tem essa coisa meio incestuosa minha com ela”, a atriz fala em primeira pessoa, se passando por Madalena, contando sua história: “em 2009, eu morri, o André tinha 28 anos e eu tinha 70. De alguma forma, o André foi o homem da minha vida”. Reforçando a questão do incesto abordada no início da entrevista, André-personagem coloca na boca da mãe a afirmação – que se repete em outros momentos do filme – de que ele foi o homem da vida de Madalena. Nesses momentos iniciais é abordada a metáfora do Édipo. Sendo um eixo fundamental de sua teoria da

psicopatologia, Freud entende que é a partir do complexo de Édipo que a criança estabelece as relações com as figuras parentais, determinando assim os caminhos para a organização da sexualidade (FARIA, p.24). Para Freud, a sexualidade é despertada na infância, não durante a puberdade – período ligado exclusivamente às finalidades biológicas de reprodução. O corpo do bebê se torna fonte de prazer a partir da satisfação de suas necessidades básicas de sobrevivência (p.36). Sendo a teoria da castração junto com o complexo de Édipo ferramentas para compreensão das diversas possibilidades de sexuação e constituição do sujeito.

Ao pensarmos no complexo de Édipo e suas possíveis resoluções, a saída neurótica chama particular atenção para os problemas propostos pelo documentário. Para Lacan, a neurose é estruturada a partir da questão “Quem sou eu?”. Quando a criança é confrontada com a percepção de que ela não é o falo materno, passa a se questionar sobre “O que eu sou?”, retornando para o sujeito como “O que quer o Outro de mim?”. Joël Dor afirma que toda questão neurótica gira ao redor da nostalgia de ter sido o falo da mãe (p.104). Entendemos que *Alfredo não gosta de despedidas* incorpora em sua diegese os incômodos em torno dessas perguntas.

A atriz testemunha a história de Madalena olhando para câmera: Madalena nasceu em 1939, em Garça, no interior de São Paulo. Ela morou na roça e era a segunda mais velha de dez irmãos. Quando jovem, decidiu ir para São Paulo estudar, morou em uma pensão cheia de pulgas, mas conseguiu trabalho e passou na Faculdade de Direito do Largo São Francisco. Nesse período, conheceu Edgard, com quem namorou, mas o namoro não deu certo (“ele me largou”). Aos trinta e poucos anos, conheceu Jair, um ex-jogador de futebol com quem teve duas filhas. Depois de dez anos de casamento, descobriu que Jair tinha outra família; em um rompante de ódio, transaram e Madalena engravidou de André. Essa foi a última transa que Madalena teve na vida. André nasceu no dia primeiro de abril, Dia da Mentira.

Entre as cenas em que a atriz interpreta Madalena, ela sai do personagem e expressa sua opinião sobre a história que acabou de contar: “Depois que você tem filho, elas [as pessoas] te veem como mãe. [...] o seu nome, ele sai dali”. Seu filho pequeno entra na sala e a entrevista continua enquanto a atriz amamenta a criança, que está quase fora do quadro.

Um pouco depois do meio do filme, no bloco “André”, outra atriz interpreta Madalena. A cena é precedida por outra, em que um ator interpreta André quando ele tinha 6 ou 7 anos. O ator declara que um dia, Madalena contou uma história que André adorou e passou a pedir para que ela contasse novamente todas as noites durante bastante tempo. A atriz, então, conta a história interpretando Madalena:

Deus tinha uma fabriquinha de pessoas perfeitas, você nasceu nessa fabriquinha, mas você não nasceu perfeito. As pernas, os braços, o nariz, os olhos, nada tava no lugar certo. Então, Deus resolveu jogar você na lata do lixo, aí eu tava passando bem na hora e vi você ali no lixo todo desmontado. Aí, eu peguei parte por parte e fui me sentar embaixo de uma árvore só pra te remontar. Arrumei os olhos, o nariz, a boca, as perninhas, os braços. Aí Deus ficou sabendo disso e quis você de volta, mas eu não tinha como te devolver. Então, eu saí correndo com você e vim me esconder aqui, nesse apartamento, pra Deus nunca te encontrar.

Em dado momento da história, a narração continua em voz *off*, durante a sequência de cenas: André pelado de costas em um boxe de banheiro afasta as bandas da bunda e, apertando-a contra o vidro, mostra o ânus para a câmera. André se masturbando olhando para a câmera com o rímel borrado no olho. André ainda se masturbando com rímel no olho, mas de quatro no chão, com Alfredo em primeiro plano, cena em primeira pessoa filmada com câmera na mão e um foco de luz como lanterna percorrendo o apartamento de forma fugidia. Essa história ilustra bem o procedimento do documentário, no qual fragmentos da história de André são dispostos de maneira descontínua, onde o discurso de André-narrador permeia vários personagens, performances, fragmentos de histórias, imagens de seu acervo pessoal, mas não há um procedimento formal coerente que se feche sem que haja alguma forma de escape. Como se a partir dessa investigação sobre sua mãe, André pudesse juntar os vários pedaços da própria história e se entender como sujeito, porém, não é possível chegar a uma conclusão, pois algo sempre lhe foge, como se estivesse escondido no apartamento.

Após a narração da história, assim como a atriz anterior, essa também sai do personagem e comenta como é ser mãe. Nesse caso, está grávida e ainda não se sente mãe. A conversa com André é sobre como a sexualidade das mães não é considerada e não nos preocuparmos com os orgasmos de nossas mães, algo que deveria ser tão importante.

Por fim, já no final do filme, no bloco “Ressurreição de Madalena”, uma terceira atriz a representa, repetindo o mesmo discurso da primeira atriz, aquele que conta a história de Madalena. Dessa vez, o discurso é mais informativo, pois é ilustrado por fotografias antigas da família de André.

Porém, há uma dissonância nessa tríade quase perfeita de início, meio e fim. Durante a última cena do bloco “Edgard”, um ator interpreta Madalena com uma fala bastante curta. Em plano fechado, testemunha sobre seu relacionamento com Edgard: “Na verdade é até um fim prematuro, na verdade, sabe? Porque não teve muito bem um começo. É o fim de alguma coisa que poderia ter sido, sabe?” A intrusão do ator masculino interpretando Madalena faz parte de uma dinâmica recorrente no documentário. Quando se acredita que ele seguirá de forma

ordenada algum procedimento, alguma coisa acontece e desestabiliza o que se achava entendido. Parece que apenas mulheres interpretarão Madalena, mas aparece este ator que em uma cena de 22 segundos quebra essa ordem. Durante a primeira entrevista, pode-se pensar que a questão da maternidade – de um modo geral, não só a de Madalena – dará o tom do filme, porém, esse assunto só retorna com a segunda atriz que interpreta a mãe de André e não mais. Na primeira e na última cena, as Madalenas falam de si, se apresentam, resumem sua história e ressaltam o ponto que André repete várias vezes em sua própria voz e por meio dessas mulheres: “André foi o homem da minha vida”. A Madalena do meio fala de André e da sua constituição como pessoa, como a mãe o moldou, o protegeu e o consertou – esse ser imperfeito. As duas primeiras Madalenas são mães também, a última não fala sobre, é a única que não sai do personagem. Há sempre uma ruptura em uma suposta ordem.

Os procedimentos formais também não seguem uma organização que possa ser apreendida. As sequências de imagens podem parecer colagens e às vezes ilustram diretamente a narração (que pode ser tanto em voz *off*, quanto em voz *over*). Às vezes, as cenas parecem desconexas com o que está sendo dito e outras vezes ilustram a narração em forma de metáfora. A trilha sonora é diversa: valsa, batuque, canção, violinos barulhentos, música diegética e não diegética. Os personagens não são apresentados, só é possível captar o grau de parentesco entre eles nas entrelinhas de suas falas. Os atores interpretam André em formato de entrevista tradicional (sentados, com André fazendo as perguntas de fora do quadro em voz *off*) e em forma de intervenção, performance. A duração das cenas não é constante, cenas muito curtas coexistem com cenas bastante longas, como a performance “Livro do amante”. Essa multiplicidade de procedimentos e formas dificultam a apreensão de um ordenamento no documentário, mas funcionam como expressão da dificuldade dessa busca pessoal por compreensão de si, da família e do que se passou. Esse autoconhecimento não é exato, a informação parece escapar por todos os lados. Não é possível sistematizar a trajetória de André a partir de um fim claro, em torno do qual a narrativa se organiza.

2.2. “Não somos santas”

Os testemunhos da tia de André trazem as histórias do passado enfatizando com frequência como o sexo era um tabu, mas que ninguém “era santo”, uma vez que aprontavam bastante. No prólogo, narra como voz *over* uma história que acredita ser surpreendente sobre Madalena: elas viviam em um sítio, ao redor tinha um riozinho, pasto, eucalipto, pé de manga e mais da metade do terreno era composto por uns dez mil pés de café. A partir do cafezal era

possível ver o sítio bem de longe e a senhora avistou uma pessoa em cima do coqueiro, essa pessoa era Madalena: “Ela subiu no coqueiro e vai buscar o coco, coquinho que a gente... cê acredita? Isso é da tua mãe”. Ela descreve a postura não acomodada de Madalena, que, contrariando todas as expectativas, subiu no coqueiro por conta própria para conseguir o que queria. Após esse relato, a narração de André afirma que essas eram as primeiras impressões sobre sua mãe, sem especificar quais seriam as outras impressões além desse testemunho dado por sua tia. Esse comentário contraria o que ele diz na cena seguinte, durante a entrevista com a primeira atriz que interpreta Madalena, onde ressalta que sempre achou a mãe submissa e frígida, mas que essa ideia foi mudando ao longo do filme. As imagens que acompanham esse testemunho são campestres, homens na natureza com o pênis para fora da calça, outro fumando maconha e uma valsa como trilha sonora. A sequência de imagens sempre possui algum elemento que não combina com o conservadorismo e a calmaria que costumam acompanhar o estereótipo de uma vida no campo.

A senhora conta que foi para São Paulo morar com as freiras: “morava e aprontava”, e que transar era “o maior pecado do mundo na época”. Uma vez foi vista andando de lambreta e, no dia seguinte, seu pai estava em São Paulo, pois era um escândalo sua filha andar de lambreta com um homem.

No bloco “Edgard”, a questão do tabu com sexo retorna. Em plano fechado, a tia de André, ao responder às questões “O que você sabe de Edgard?”, testemunha que o conheceu e que Madalena passou dois anos sem falar com a irmã por conta dele. Descreve que o casal ficava conversando muito perto de seu quarto possibilitando que ouvisse tudo o que era dito. Certo dia, ouviu Madalena chorando dizendo para Edgard que não queria transar, enquanto ele insistia. A irmã de Madalena, cansada da conversa, se intrometeu: “Eu dizia: ‘Lena, deixe esse infeliz, ele tá querendo é morrer’” e ressalta: “eu sei que, dessa vez, ela não deu pra ele, não”. Madalena não gostou da intromissão da irmã, por isso brigaram. A tia de André finaliza o depoimento: “eu sei que aí eles desmancharam”. O término deles fica sem uma explicação conclusiva: aconteceu por que Madalena não quis transar com ele? A intromissão da irmã de Madalena teve algo a ver com isso?

O testemunho da irmã de André sobre o caso com Edgard contradiz o depoimento da tia, mas segue uma linha parecida no que diz respeito a um conservadorismo em relação ao sexo: “O que eu sei de Edgard é que foi o grande amor da vida dela, que ela namorou com ele por cinco anos. Ele era um pouco mais novo do que ela”. André: “Mas a gente não sabe como eles se conheceram, né?”. Ao que a irmã responde: “Não sei como eles se conheceram e não sei do que desmanchou”, porém, completa reforçando uma frase dita por Madalena: ““O Edgard

me largou porque ele tinha conseguido tudo que ele queria’. Isso, pra mim, tá intimamente ligado com sexo”, remetendo a uma preocupação recorrente entre algumas mulheres de que seus parceiros as deixem após “conseguirem” sexo.

No bloco “Jair”, a tia de André faz um relato que acrescenta um elemento que não é explorado pelo filme: “E ela sempre foi apaixonada pelo Wilmar, um dia antes dela casar com teu pai, ela não encontrou o Wilmar? Você já pensou?”. A senhora ri:

Não tinha ninguém santinho naquela época. Não vai pensando que: ‘ah, é pecado’. É pecado, a gente achava que era pecado, mas fazia. Ele foi levar ela até em casa quando acabou o encontro, né? Mas eu tenho impressão de que foi um encontro assim bem leve, não [...] que nem os encontros de hoje em dia. [...] Falei: ‘cê tá é doida, mulher?’ Ela falava: ‘mas ninguém tá sabendo que eu vou, só se você contar’. Eu tô contando hoje.

Eles riem. Wilmar não é mencionado novamente e André não pergunta quem é. Apesar da introdução de uma outra pessoa por quem Madalena “sempre foi apaixonada”, o filme segue retratando Madalena como alguém cuja vida amorosa esteve apenas entre Edgard e Jair – o amor que não se concretizou, portanto, se manteve idealizado, e o marido que a traiu.

A tia sempre traz o elemento do pecado junto com a transgressão consciente: “não somos santas”. As falas da irmã corroboram esse ponto: “Então, essa história, casamento, sexualidade, Edgard, pai. É um emaranhado muito forte e muito determinante na vida da mãe e isso é fato. E assim, até que ponto isso é prazer e até que ponto isso é prestação de contas, aí é algo a ser vasculhado. Ou não, né?”

Há um desencontro no testemunho das duas no que diz respeito à aparência de Edgard. No bloco “Morte de Edgard”, a irmã afirma que a mãe sempre o descreveu como “mais escuro”. A tia, que o conheceu, diz que ele “era brancão, louro, tinha os olhos claros”. Não existe nenhuma fotografia de Edgard, sua história com Madalena permanece nebulosa, Edgard é um fantasma que assombra as fantasias de André.

2.3. André com a mãe

Durante a entrevista com a primeira atriz que interpreta Madalena, André se questiona sobre as impressões que tinha da mãe, pois tinha uma ideia dela como uma pessoa muito submissa, uma vez que era muito quieta, muito no canto dela, e porque, depois da traição, ficou vinte anos com Jair sem gostar dele, morando na mesma casa e sustentando tudo. Mas, quando pensou melhor sobre a história inteira de sua mãe, passou a vê-la como vanguardista, alguém

que construiu uma carreira profissional bem-sucedida, apesar de todas as adversidades. Em um país com desigualdade salarial entre os gêneros (segundo o IBGE, em 2021, os homens ganhavam 28,1% mais do que as mulheres)²¹, conseguiu bancar a si, aos filhos e ao marido sozinha. Porém, André identifica que a mãe possui questões com a vida amorosa: “tem essa relação amorosa, essa relação afetiva que era quebradiça nela, sabe? Porque era um lugar que ela nunca conseguiu construir”.

André-narrador descreve o dia da morte de Madalena em voz *over*, enquanto isso, vemos cinco homens pelados na sala do apartamento de André, três sentados no sofá e dois no chão, um sentado lendo um livro e outro deitado fumando maconha. A narração testemunha que o Natal é solitário para o casal Jair e Madalena; no dia 25 de dezembro, costumam comer o resto da ceia e ficam ociosos, às vezes vão ao cinema. No Natal de 2009, Jair estava no sofá e viu Madalena caindo na cama com uma dor aguda no peito.

Em um plano fechado, um ator sentado no mesmo sofá do apartamento interpreta André. Ele aponta para um lado do sofá, diz que era o lugar favorito de sua mãe. Já o lugar favorito de André era do lado, onde costumava ficar enquanto a mãe trabalhava, entretanto, depois da morte de sua mãe, não conseguiu mais se sentar em seu lugar e agora só se senta onde ficava Madalena. O ator, interpretando André, conclui: “Não sei se eu tenho o poder de decidir nesse momento, engraçado isso, mas eu simplesmente gosto de sentar aqui”.

A montagem apresenta uma sequência de fotos feitas por André para seu primeiro livro “de pessoas peladas” enquanto uma voz feminina narra, em primeira pessoa, interpretando a mãe do André:

Eu tinha acabado de chegar na casa, do Natal, e o filho que não era do Edgard tava na sala, a minha vista ficou turva e eu caí, ele veio me socorrer, mas eu não conseguia ficar mais em pé. Fechei os olhos e vi o Edgard. Novo apagão. Tô dentro do carro, escorada em seus braços com uma dor no peito que eu não sinto desde que ele me largou. O menino, por algum motivo, sabia que aquilo podia ser o fim. Edgard me leva pra dentro do pronto-socorro e o que era pontada no coração vira derrame generalizado. E Edgard me ajuda a escorrer todo o meu sangue, da nuca até a ponta dos pés. Eu não sei se Edgard foi a morte, mas sei que a partir das histórias não vividas eu comecei a padecer.

Como já foi pontuado anteriormente, André dramatiza a morte de sua mãe e seu relacionamento com Edgard. Evidentemente, ninguém sabe o que Madalena realmente pensou antes de morrer, muito menos se a lembrança de Edgard viria nesse momento. Trata-se de uma ficção criada por

²¹ Pesquisa completa disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101892.pdf>. Acesso em: 20 set. 2022.

André, ou seja, esses discursos proferidos por Madalena relacionam-se mais com os anseios de André do que com uma Madalena real. O André-personagem ressalta um medo de se tornar a mãe, de deixar sua libido de lado, de não conseguir ficar com algum grande amor, de ir abandonando o sexo e a sexualidade. De um lado, a figura de Edgard condensa esses anseios, de outro, é com o fantasma de Edgard que André precisa disputar o amor da mãe, e não com Jair. A ideia de que Edgard teria deixado Madalena por já ter conseguido sexo também é uma fonte de preocupação para André, como se isso também pudesse acontecer com ele.

2.4. André com o pai

Os blocos dedicados a Jair (“Jair” e “Morte de Jair”) são os mais longos do filme, somando aproximadamente 21 minutos. A título de comparação, os três blocos de Madalena (“Madalena”, “Morte de Madalena” e “Ressurreição de Madalena”) mal chegam a 14 minutos. As questões de André com o pai parecem pedir mais espaço.

Durante uma das entrevistas, no início do bloco “Morte de Jair”, a irmã de André identifica que o pai sempre “foi muito mais criança do que nós”, ela afirma que julga muito menos o pai agora, pois entendeu que não adianta exigir maturidade dele. Na cena seguinte, quase como se quisesse ilustrar a uma fragilidade infantil no pai, André entrevista Jair e pergunta sobre um tópico que sabe ser difícil para o pai: “[...] sempre que você fala deles, você se emociona, [...] como que foi o vô e a vó pra você? Porque eu tive pouco contato, né?”. Enquanto André elabora a pergunta, o pai já demonstra estar bastante emocionado. André insiste: “Eu, a vó, era muito novinho quando ela morreu”. O pai tenta falar, mas chora, coloca os braços no rosto e pede para parar.

Em outro momento da entrevista com o pai, André questiona sobre as motivações que levaram Madalena e Jair a escolherem o bairro da Penha para morar. Jair responde que seus pais já moravam no bairro, nesse momento, por ter citado os avós de André, Jair chora: “Eu não sei se consigo falar”. Seu testemunho continua em voz *off*, explica que um dia, enquanto trabalhava como taxista, deixou um passageiro na rua do apartamento deles e viu que o prédio estava em construção, quase finalizado, então, compraram o apartamento. A sequência de imagens que acompanham a narração é um plano médio enquadrando a silhueta de um homem na sala do apartamento enquanto outro homem o masturba e pratica sexo oral. O homem ejacula quando termina a entrevista. Após esse relato, entra uma trilha sonora agitada e com batucada, que acompanha uma performance, filmada com a câmera na mão, onde vários homens transam com o apartamento, em todos os cômodos, simulando penetração com as paredes, almofadas e

móveis e terminando juntos deitados na cama, como se estivessem exaustos e satisfeitos após o gozo. A montagem intercala as cenas da performance com imagens de André transando no apartamento, também em diversos cômodos. É como se tudo fosse uma provocação à fala do pai sobre o apartamento.

Outra provocação ao pai está no bloco “André”. Jair opina em voz *over*: “Faz parte da doença. Não tem o pessoal da cracolândia com crack? Que mexe com crack, que são drogados, que são perdidos aí no vício? Não tem a pessoa que gosta de beber perdida no vício? Hoje tem gente perdida na ganância”. Enquanto isso, a montagem exhibe a sequência de uma transa filmada em primeira pessoa, primeiro um homem é penetrado enquanto se masturba, depois pratica sexo oral no homem que está filmando, enquanto olha provocativamente para a câmera. Após um corte seco, entra o *close* em um pênis que está sendo masturbado com manteiga. O discurso do pai sincronizado com as imagens relaciona o sexo com o vício, mas os “viciados” parecem felizes e olham com deboche para a câmera.

Uma atriz com visual *butch*²² ou não binário interpreta André e seu depoimento levanta questões de orientação sexual e gênero entre André e o pai: “Meu pai era jogador de futebol e ele sempre quis ter um filho homem, mas só teve meninas, e aí quando eu nasci, o caçula, surgiu pra ele, sei lá, uma esperança. Mas, eu não gostava de futebol e eu nunca me aproximei de verdade do meu pai”. Quando André era mais novo, ganhou um diário, mas não sabia o que escrever nele. Um dia, Jair o levou ao bingo, isso o deixou muito feliz, pois os dois não passavam muitos momentos juntos. Para coroar o passeio, André ganhou no bingo. Quando chegou em casa, se apressou em escrever a experiência no diário. A narração prossegue em voz *off*, um dia, Jair chega em casa alterado, entra no quarto de André, vai para o canto e urina. André, confuso, percebe que é ali onde fica seu diário. Junto com esse testemunho, entra uma performance, em plano conjunto, de André e mais dois homens nus. Um deles toca violão e canta, sentado em um banco. André e o outro homem ficam em pé do lado direito do quadro se acariciando. Quando o relato menciona a questão da urina, o homem faz *golden shower*²³ no rosto de André. As imagens ilustram a narração em forma de metáfora. Quando Jair urina em cima do diário, é como se sua urina se destinasse a André, um modo de externalizar seu desprezo por quem o filho estava se tornando. Porém, a performance de *golden shower* filmada anos depois remete à teoria do fetiche tão presente no *Filme para poeta cego*: um trauma da infância

²² Lésbica que performa masculinidade.

²³ Prática sexual em que se urina ou é urinado pelo parceiro.

que pode ser revivido na vida adulta, mas, dessa vez, em uma situação de segurança, onde o ocorrido não pode mais atingi-lo.

Uma vez que a caracterização social e cultural do universo masculino o posiciona como apartado de uma subjetividade que reconheça seus desejos (SILVEIRA FILHO, 2010, p.331), o diário pode ser colocado como um símbolo do feminino, e para escrever sentimentos e vivências ali, é preciso que o indivíduo entre em contato com sua intimidade. A pedagogia sexual que afirma logo na infância a diferenciação de gênero reprime sempre que um menino faz algo considerado “de menina”. Ao urinar no diário, Jair procura vetar o que identifica de feminino em André.

Algumas cenas depois, a atriz que interpretou André reaparece em um *close up* tirando diversos bigodes falsos do rosto. A escolha de uma mulher performando masculinidade para representá-lo durante uma fala onde trata de suas questões com as expectativas do pai em relação à sua masculinidade é bastante ilustrativa. Sem elaborar muito o assunto, apenas visualmente, coloca as questões de gênero envolvidas em sua infância.

Nesse momento, o tema do alcoolismo do pai de André é abordado. Na entrevista seguinte, Jair comenta do alcoolismo do seu pai, avô de André, mas a história se confunde com a sua própria: “O vô lá nas festas que a gente fazia lá embaixo, ele falava assim: eu tomo cerveja com vocês, pra fazer companhia, vocês só tomam cerveja, mas o que eu gosto mesmo é de uma pinguinha”. Emocionado, Jair recorda uma conversa que teve com uma das filhas, irmã de André, que o ajudou a compreender as consequências que seu alcoolismo trazia para a família: “Ela falou: ‘pai, eu tenho vergonha de saber que o senhor é meu pai, motivo: a bebedeira’. [...] me machucou demais no meu íntimo, que depois desse dia eu nunca mais bebi”. Com lágrimas nos olhos, conclui: “Acho que foi uma coisa fantástica o que ela fez, que fez eu conscientizar de tudo, fez eu acordar”.

Por meio das profanações do que é caro ao pai, de ridicularizar seu discurso sobre a ganância e mostrar o pai como uma criança, vulnerável, e, portanto, inofensiva, seu alcoolismo e seu desprezo não podem mais atingir André. Assim, é capaz de se libertar da necessidade de corresponder às expectativas do pai, ou seja, de matá-lo simbolicamente. Uma outra interpretação é a de que André, como o filho preferido da mãe, é aquele que supre a sua insatisfação onde o pai falha ou é ausente, logo, para manter essa posição de exceção junto à mãe, desafia o pai com pequenas transgressões (KEHL, 2015, p.208-209). Assim, no final do dia, é André o último homem de Madalena.

2.5. A questão da mentira

O tema do que é verdade e o que é ficção é abordado de várias formas no filme: a mentira da traição do pai; os atores interpretando André; as falas que supostamente foram feitas por Madalena; e as dúvidas que André levanta sobre o próprio documentário ao lembrar constantemente que nasceu no Dia da Mentira. Sobre esse último ponto, é preciso frisar que não consideramos frutífera a empreitada de tentar identificar o que é verdade ou mentira no documentário, assim como não há necessidade de frisar o axioma “é tudo ficção”. Entendemos o tema da mentira como dispositivo do filme. Quando coloca em dúvida o “pacto autobiográfico”²⁴ (LEJEUNE *apud* LEITE, 2017, p.12), André-diretor acentua a confusão provocada pela multiplicidade de procedimentos do documentário, ou seja, o tema é abordado tanto na forma filmica, quanto nas questões sobre a traição de Jair.

Sobre a manipulação de narrativas, André testemunha em voz *over*, no bloco “Jair”, enquanto várias fotografias são mostradas em sequência:

Existem algumas histórias que a gente tá acostumado a contar. [...] A gente sabe o efeito que ela causa, então tem uma sequência que a gente faz, como quando perguntam prum casal: “Como vocês se conheceram?” Ele sabe exatamente os pontos onde é engraçado, onde é romântico, eles acabam seguindo.

Logo, os fatos são conscientemente ordenados com o intuito de torná-los mais atrativos.

Ainda sobre André como um “criador de ficções”, enquanto espera um homem que se masturba com o pênis perto de seu rosto gozar, André quebra a quarta parede e conversa com o espectador por meio de legendas:

Oi, gente. Tudo bem? Espero que sim. Quero falar agora um pouco com vocês. Ele é daqueles que demora para gozar, então, temos bastante tempo. Como nasci no dia primeiro de abril, logo, não tenho muito compromisso com a verdade. A moça do hospital perguntou para minha mãe se ela poderia me registrar no dia seguinte para eu não virar chacota. Minha mãe disse que não. Opa, gozei, olha meu braço!

²⁴ Philippe Lejeune afirma que a autobiografia pressupõe a verdade dos fatos apresentados, logo, o “pacto autobiográfico” é um pacto de autenticidade onde não ficam dúvidas “a respeito da identidade entre as instâncias do narrador, protagonista e autor” (LEJEUNE *apud* LEITE, 2017, p.6).

Depois de mais algumas divagações, André conclui: “O que eu estava falando mesmo? Ah! Sobre mentiras”. A escolha de Madalena em manter a data correta, mesmo que isso traga problemas ao filho, indica um desejo de, a partir dessa irônica coincidência, conservar na memória a traição, punindo Jair que será chamado de mentiroso cada vez que se deparar com a data de nascimento do filho.



Figura 13 – André conversando com o espectador por meio de legendas; em seu braço, a evidência de que gozou.

Para contar sobre uma experiência de violência que viveu, André cria um jogo, que é explicado em forma de legenda após a performance, onde narra a situação em que um homem quer transar com André incorporando uma entidade ou espírito:

Esta história aconteceu quando as câmeras estavam desligadas. Então, outras pessoas foram chamadas para reconstituí-la. Existia um único ponto de partida: eles podiam pedir o que quisessem de mim, mas caso eu não quisesse mais, eu falaria ‘gira’ e eles teriam que mudar o pedido. Esta cena que vocês estão vendo foi feita com um amigo ator e sua orientação é heterossexual. Ele disponibilizou seu corpo para criar uma ficção. Sua porra evocou todas as mentiras e esta gravação tornou-se um documento sobre supostas verdades.

O prazer supostamente não era real, o ator, alegadamente, não sente atração por homens, porém, a ereção e a ejaculação foram registradas pela câmera. Um dos princípios da pornografia *mainstream* é o da máxima visibilidade, para que o prazer pareça real (WILLIAMS, 1999); no caso masculino, a evidência de realidade é dada pelo pênis ereto e pela ejaculação aparente.

Sobre as mentiras no âmbito da família, na última cena do bloco “Morte de Jair”, há uma narração *over* de André enquanto é penetrado em *super close*:

Um dia eu atendi ao telefone e a menina disse: “Oi! Sou eu, sua irmã”. Eu disse: “Oi, irmã. Tudo bem?” Ela se assustou e desligou o telefone rapidinho. Eu sabia que era uma irmã que eu não conhecia. Quando isso se repetiu, minha mãe berrava no telefone. Xingando-a. Ela quase nunca falava alto, naquele dia ela berrou tanto e eu criança.

A câmera faz um movimento de subida e enquadra o rosto de André:

Depois eu entendi que, quem tava ligando era a filha da amante e que isso não era bem-visto na minha casa, eu nunca vi a amante, nem minha irmã filha dela, eu não tenho registro de voz, fotos e assim, às vezes, eu penso que elas nunca existiram, ficção criada por meus pais pra deflagrar o fim deles.

Já no bloco “André”, o tema de ser fruto de uma traição é retomado durante uma performance. A narração em voz *over* de André é feita em tom apoteótico, como se apresentasse um espetáculo, de fundo, a trilha sonora é alegre e ritmada. *Close* em um pênis em cima de um prato de comida, André come o conteúdo do prato enquanto interage com o pênis. André testemunha: “Porra, é festa, mas com hora pra acabar. Assim que ela morreu eu fiquei pelado, chupei pau, dei rabo, fiz orgia na casa toda”. Como se quisesse ilustrar, entra uma sequência de fotografias com muitos pênis e ânus. André aparece em algumas:

Pois é, ela tinha ido embora! Eu fui o último esperma que entrou dentro dela. Outros irmãos podiam ter entrado em outras vaginas, escorrido na perna de outras mulheres, mas dela, não. Eu sou seu caçula, o seu filho mimado, eu sou filho da última porra, do último orgasmo e justo dele! O cara que tinha evocado a traição.

Outros irmãos realmente poderiam ter sido concebidos em outras mulheres, uma vez que André sabe que tem, pelo menos, mais uma irmã desconhecida. Madalena passou a representar algo quase virginal em sua abstinência sexual, como se tivesse se mantido pura após a traição.

André se coloca como o filho caçula, aquele que é mimado, amado, e se considera o último homem da mãe. A questão do incesto só é abordada diretamente uma vez durante o filme, na primeira cena após o prólogo. Em nenhum outro momento André expressa qualquer anseio sexual por Madalena, já seu medo de repetir a história da mãe é abordado constantemente. Apesar de não haver um incesto consumado, André dá bastante importância à afirmação de ter sido o último homem para quem a mãe direcionou seu investimento libidinal. Assim, além de ser objeto de amor e devoção por parte de Madalena, também é aquele que provoca lembranças ruins na mãe – de traição e mentira. Está entre elaborar o luto pela perda de uma vida boa e amorosa (resultado de ser um filho mimado) e, ao mesmo tempo, sentir-se como causa de dor. André-narrador se assume como um narrador pouco confiável, uma vez que

atrela sua data de nascimento à sua personalidade. Obviamente, não existe nenhuma relação entre ter nascido no dia primeiro de abril e ser uma pessoa mentirosa, mas o fato de sua mãe ter, deliberadamente, escolhido manter esse dia e torná-lo símbolo da traição que sofreu, parece ter alguma significação no entendimento de André sobre si mesmo.

2.6. André pornógrafo: pornificação de si

A trajetória de André como pornógrafo é apresentada como linha do tempo, onde os anos e as motivações são destacados. Tudo se inicia em 2010 quando “André retrata 80 pessoas nuas, sem ele nunca aparecer”, esse texto aparece como uma cartela no meio do filme, junto com a capa do livro publicado por André, *Flexões: um estudo sobre sexualidade plural*, o texto trata André na terceira pessoa. A narração explica seus motivos: “A minha mãe morreu e pra mim era: ‘Ah, vamos fotografar? Vamos’”. Várias fotografias de pessoas peladas são exibidas em sequência enquanto André prossegue:

[...] meu amigo tava aqui, eu fotografei ele pelado, fotografei meu marido pelado, fui fotografando as pessoas peladas e o ato pra mim de fotografar, era trabalhar o luto da minha mãe. Então, o luto da minha mãe aconteceu com os outros se despindo na minha frente. Porque eu não queria aparecer, e eu via os outros num processo de entender o corpo deles.

O casamento de André e a introdução de seu marido só acontecerão bem depois dessa cena, desorganizando a cronologia, indicando que há informações que o espectador não sabe.

No bloco “Jair”, a linha do tempo continua: “a partir de 2012, André realiza mais de 150 ensaios autoficcionalis onde partes do seu corpo interagem com os retratados”. Essa frase é escrita como legenda enquanto exemplos desse trabalho aparecem na tela: uma foto de André criança com um bilhete escrito: “Meu pai Jair” e partes de dois braços segurando a foto, depois uma fotografia mais atual de Jair segurando o mesmo bilhete e, por fim, uma foto de Jair com o reflexo de André borrado no canto da imagem.

Essa cena continua com várias fotos feitas por André sendo exibidas, algumas mais pornográficas, outras não. A narração em voz *over* testemunha o medo de se tornar a mãe: “Tudo que eu fazia sobre sexo, eu tinha a referência do não-mais-sexo da minha mãe. Parecia que eu não podia me tornar ela, mas em cada foto, em toda foto, trepada, eu me sentia cada vez mais brocha. Eu não fotografava ou gravava a foda pelo prazer, e sim, para matar ela”. O bloco que André dedica à morte de Madalena não trata de uma morte simbólica de sua mãe – como ocorre nos blocos “Morte de Jair” e “Morte de Edgard” – nesse caso, sua morte real é abordada.

Simbolicamente, o que ocorre é a ressurreição de Madalena, no último bloco, onde aparece viva nas fotografias antigas. A elaboração do medo de se tornar a mãe acontece ao retirar a força que a narrativa a respeito de Edgard tem sobre a vida de André.

Em um *close up* de carnes em uma churrasqueira (linguiça, carne e frango), com trilha sonora alegre, a legenda diz: “A partir de 2014, André publica fotos de sexo explícito, aparecendo totalmente no quadro”. Apesar dessa explicação vir apenas no bloco “André”, imagens de André pelado como exemplo de sua produção como pornógrafo já apareceram antes no filme. As imagens de sexo que aparecem ao longo do filme, sincronizadas ou não com a fala, não necessariamente respeitam essa “linha do tempo” sobre o envolvimento de André com a pornografia.

Não é possível identificar com certeza quais cenas são trabalhos anteriores de André como pornógrafo e quais performances foram feitas exclusivamente para o documentário. Um dos projetos que André conta sobre seu processo é a performance “Livro do amante”. Em formato de entrevista, um ator interpreta André e explica que sempre foi fascinado pelo filme *Livro de cabeceira* (Peter Greenaway, 1996), que conta a história de uma menina que escrevia e que não conseguia publicar seus textos, mandava para o editor e era sempre recusada. Até que teve a ideia de seduzir o amante do editor e escrever os textos na pele dele. O editor ficou fascinado, pois nunca tinha visto textos escritos em pele. Inspirado no filme, André passou a escrever textos em corpos e em pênis e fotografar.

Após a explicação da performance, um ator interpreta André e narra um acontecido que ilustra o “Livro do amante”. Com uma trilha sonora dramática executada por violinos, enquadrado em *plongée*, deitado em uma cama redonda que lembra a decoração de um hotel, o ator testemunha o ocorrido: André convidou um homem para sua casa, em torno de meia-noite, para uma sessão de fotografia desta série inspirada no *Livro de cabeceira*. André pediu para que o homem escolhesse um dos livros: “Livro da juventude”, “Livro da morte” ou “Livro do amante”. O homem escolheu esse último. Durante a sessão, o homem sugeriu que tudo seria mais interessante se eles transassem. André concordou, eles transaram, fotografaram e o homem dormiu em sua casa. André precisou sair cedo, deixando o homem sozinho em seu apartamento. Quando retornou, percebeu que o homem mexeu em sua câmera e apagou 90% do material fotografado. André ficou com muita raiva, mas conclui afirmando: “[...] mas na verdade, tudo que ele fez, me deu o ‘Livro do amante’. Ele veio na minha casa, me seduziu, foi embora e levou o material, eu fiquei angustiado, eu fiquei puto, eu fiquei seduzido. Foi o amante. Foi o ‘Livro do amante’”. Essa performance acontece no bloco “Jair”, sugerindo que a escolha do “Livro do amante” em detrimento dos outros tem a ver com as questões de fidelidade conjugal

do pai. André se coloca na posição de quem foi traído pelo amante, corroborando seus anseios sobre repetir as histórias de abandono e traição vividas pela mãe.

A consolidação da carreira de André como um pornógrafo que atua em seus trabalhos foi sendo construída aos poucos, como etapas (fotografar os outros, fotografar os outros com pedaços de si, por fim, estar nu nas fotos) de um processo de pornificação de si. Mariana Baltar (2015; 2021) trabalha o conceito de pornificação como componente central das pornografias contemporâneas, principalmente quando concebidas dentro do contexto das lutas por identidade, como feministas e *queer*. Trata-se da reivindicação do direito de se mostrar ao desejo e ao olhar do outro. Baltar e Sarmet acrescentam: “Em suas ações de pornificação, tais sujeitos acabam por construir um espaço político e sexual no qual suas subjetividades podem não apenas existir, mas dar materialidade carnal a seus desejos” (2015, p.111), ou seja, a partir da pornificação de si, se posicionar em uma espécie de disputa por visibilidade e reconhecimento. Aos poucos, como se sentisse primeiro a temperatura da água antes de entrar, André vai se expondo cada vez mais diante das câmeras, a hesitação inicial pode ser explicada pelo estigma que o trabalho sexual carrega. É um passo que dificilmente poderá ser desfeito, após ter atuado em um filme pornô, o universo do trabalho formal ficará cada vez mais distante²⁵. André-diretor aborda esse tema no seu segundo documentário, *Alfabeto sexual* (2020), em que Hudson narra como foi demitido de seu emprego como professor universitário por terem “descoberto” suas participações nos vídeos pornográficos disponibilizados por André em seu site.

Alfredo não gosta de despedidas é um documentário com diversas cenas de sexo, desde as mais tradicionais (*close* nos genitais, penetração etc.) até aquelas que se aproximam mais do âmbito da performance e do teatro (André-diretor com vários bandeides, interação teatral com a comida etc.). São diversos homens de corpos variados, porém, a grande maioria é composta por homens jovens, magros e brancos. Mulheres também aparecem, mas não praticando sexo explícito. Essas pessoas parecem fazer parte do convívio de André-diretor, que aceitam fazer parte de seus projetos, as imagens de arquivo do casamento de André-diretor endossam essa afirmação, uma vez que vários estão com roupas performáticas, nus etc. *Alfredo* é seu primeiro filme, mas André-diretor já havia criado peças teatrais com sexo e sexualidade como eixos centrais, como a *Ele quer um nome* (2015), concebida por André Medeiros e Daniel Viana, com quem André-diretor se casa.

²⁵ Para um maior aprofundamento sobre o tema do trabalho sexual, ver *Putafeminista* (Monique Prada) e *Um apartamento em Urano* (Paul B. Preciado).

2.7. André com André

O bloco “Morte de Madalena” se inicia com uma metáfora: voz *over* de Hudson, nesse momento, personagem ainda não apresentado no documentário, narrando: “Eu não preciso entender certas situações, só preciso fazer elas caberem dentro de mim, na verdade”, enquanto vários homens entram no apartamento, tiram a roupa inteira e a deixam no cabideiro de roupas que fica no canto da sala. Alfredo fica para lá e para cá com a movimentação de homens chegando. Indicando uma relação entre “situações caberem dentro dele” e aquela quantidade de homem cabendo dentro do apartamento, que é citado várias vezes no documentário, por não mencionar que a voz narrando é de Hudson, entendemos que André se identificou com o que foi dito e a toma para si.



Figura 14 – Cena em que os homens chegam na casa de André e deixam suas roupas no cabideiro.

No início do bloco “Edgard”, o ex-namorado de Madalena é apresentado como uma fonte de medo para André. Um ator interpretando André afirma que Edgard era o grande amor de sua mãe, porém, a deixou e se casou com outra, pois Madalena era mais velha e isso não “caía muito bem”. André, por meio do ator, explica que dedica seu livro, *Flexões*, para sua falecida mãe, para seus ex-namorados e para Edgard. O ator afirma: “Então, ao invés de ter Edgard, sabe, como esse monstro do medo, eu tento assumi-lo, eu tento abraçá-lo e de tanto amor dado ele não consegue fugir de mim”. O ator sorri. Novamente, Edgard não é colocado como alguém que foge da mãe, mas sim, foge de André, como se repetindo a vivência de sua mãe, um bom relacionamento fosse sempre escapar por entre seus dedos.

Voltando à performance em que André reencena a “transa incorporada”, André narra que o homem queria que ele “fosse cavalo de algum outro para transar com ele, para satisfazer os desejos dele. Ele achava, então, que eu não era capaz de satisfazer os desejos dele. Então ele precisava que outros espíritos me ocupassem”. A primeira e única interpretação de André sobre

esse pedido foi que ele não seria suficiente para satisfazer o desejo do outro, não levou em consideração em momento algum que essa poderia ser alguma forma de fantasia do homem, que isso não estivesse relacionado com a pessoa do André. Há esse sentimento de inadequação e insuficiência. Quando André fala sobre outros espíritos o incorporando, a imagem das várias pessoas que participam do documentário aparecem rapidamente, em sequência, uma depois da outra, ilustrando e explicitando como todos estão sendo perpassados pela voz de André.

No bloco “Morte de Edgard”, a questão do casamento de André com Daniel é introduzida. A cerimônia lembra um bacanal, festa realizada para o deus romano Baco. A cena começa com plano médio, onde André e Daniel chupam os seios de uma mulher sem camisa, ao fundo, enquadrados por uma ruína de construção, é possível ver os convidados. A trilha sonora é diegética. Enquanto a festa acontece, André conta que sempre achou que Daniel seria seu Edgard, aquele homem idealizado e inalcançável, porém, diferentemente do ocorrido com sua mãe, Daniel não o deixou. O problema é que, logo depois que Daniel aceitou o casamento, André conheceu Hudson, por quem sentiu algo novo. Em suas palavras: “algo que não parecia com nada que eu tinha sentido, ou com nada semelhante ao que minha mãe tinha sentido”. André estranhou a situação, pois acreditava que teria de passar por todas as etapas pelas quais Madalena passou também. O Edgard não o deixou, porém, era André que estava prestes a deixá-lo. Com medo de que Edgard, materializado em Daniel, o largasse, André se casa. A festa continua, mas agora a narração é de Daniel:

E quando você saiu, você voltou contando que tava apaixonado, me mostrou uma foto, falou que vocês se conheceram numa suruba e a gente tinha acabado de se casar. Daí logo em seguida também veio falando do seu filme, das suas fotos. Eu fiquei um pouco incomodado, porque seriam outras pessoas te vendo pelado e a gente tinha acabado de se casar.

No altar, André beija Daniel. Aplausos. Nesse ponto, André não mata o fantasma de repetir a história da mãe apenas se casando com Daniel, mas percebendo que ele e sua mãe são pessoas diferentes, com outras trajetórias e vivências. Não existe nada que indique a possibilidade de repetição dessas duas histórias. André se casa com Daniel e também conhece Hudson, por quem se apaixona e é correspondido.

Em forma de entrevista, Hudson conta que conheceu André em uma “festa de suruba” chamada Dando, em São Paulo. Em um quarto, viu André deitado em uma cama, “de perna aberta, de barriga pro alto”, um homem iria começar a penetrá-lo. De alguma maneira, Hudson se sentiu tocado pela visão de André ali. Em outro momento da festa, encontrou André novamente, e o beijou. Após o relato, André entra no quadro, eles se beijam e se abraçam.

Durante uma cena rápida, Daniel comenta bem-humorado: “É, eu acho que você contou tudo já dessa parte”. Sua presença indica que ficou tudo bem entre todos.

Em dois momentos diferentes do filme, a irmã de André menciona que Madalena nunca aprendeu a nadar, mas, contraditoriamente, conheceu Jair na piscina olímpica do Corinthians. Madalena tinha bastante medo de água, mas “ela queria ficar naquela piscina mesmo sabendo que não dava pé e sabendo do risco que ela corria”. Jair se prontificou a ensiná-la a nadar e foi assim que tiveram um primeiro contato. A irmã de André considera engraçado a mãe ter conhecido o marido justamente em um lugar que lhe era desafiador: “ela ficava ali se colocando em risco, porque ela tava sempre pendurada e ela podia vir a perder o equilíbrio, sei lá, acontecer alguma coisa. Mas ela teimava em ficar ali”. Em ambas as vezes em que essa história é narrada, a narração passa para voz *off* e entra uma cena de André nadando em uma piscina, algo que faz com desenvoltura.

Sobre a descontinuidade do documentário, André afirma que:

Durante todas as fods e entrevistas que fiz para esse filme, as informações que tinha sobre meus pais foram mudando e assim essa colagem do sexo com essas histórias, elas se tornavam cada vez mais desconexas pra mim. Porque minha mãe, ela não era mais uma heroína frígida, saída do interior e meu pai um alcoólatra traidor.

Apesar de contar com várias metáforas visuais, como a piscina, os homens no apartamento ou o xixi no diário etc., em outros momentos do filme, como a cena com a narração sobre a morte de Madalena, a relação entre o conteúdo da narração e a imagem não é direta. Há uma impressão de colagem também quando a sequência entre as cenas não tem uma lógica aparente.

Na cena de fechamento da segunda moldura, que começa depois do prólogo e termina antes dos créditos, uma atriz mais velha interpreta André: “Eu cresci, sim, mamãe, e fiquei do tamanho de um monte de gente pelada”. André se afirma enquanto sujeito: eu cresci, eu existo, eu transo, eu desejo. Antes de entrarem os créditos, uma foto se demora na tela: Madalena no mar segurando o André bebê em cima de uma prancha, como quem ensina a nadar, algo que ela mesma nunca aprendeu. Ao fundo, ruídos de vento e mar.

Com uma diversidade de recursos – fotos dos projetos de André como pornógrafo, fotos de acervo pessoal da família, performances conceituais, sexo explícito, entrevistas em formato tradicional, quebra da quarta parede, voz *off*, voz *over* etc. – *Alfredo não gosta de despedidas* é

um filme autobiográfico que pode ser identificado como “documentário performático”. Segundo Soler, esse tipo de documentário:

ênfatisa a personalidade daquele que compartilha a experiência, enaltecendo as dimensões afetivas e subjetivas do discurso. Muito ligado à experimentação da linguagem, não se preocupa com a objetividade da comunicação, servindo muitas vezes como depoimento pessoal do diretor e da realidade na qual ele se insere (2010, p.45).

Em *Alfredo não gosta de despedidas*, essa falta de objetividade na comunicação e experimentação da linguagem resultam em um documentário onde não é possível identificar uma coesão. Sua forma coincide com o conceito de narrativa enviesada, que define histórias contadas sem linearidade. Elas narram, mas nem sempre resolvem as próprias tramas, se compondo a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições e deslocamentos (CANTON *apud* LEITE, 2017, p.118). Sempre que uma ordem começa a tomar forma, algo acontece para que ela não seja concretizada. Os exemplos são vários: as três Madalenas, quando parece que é possível apreender uma regra (apenas mulheres interpretam Madalena no formato de entrevista, uma no início do filme, outra no meio e outra no final) essa organização é impossibilitada pelo intruso. Casando-se com Daniel, André daria um final diferente para a história de sua mãe com Edgard, fecharia o ciclo como um conto de fadas, mas a chegada de Hudson atrapalha o plano impecável, pois ele não era de fato perfeito, uma vez que André não está fadado a repetir a história da mãe, assim como Daniel não é Edgard. A história da mãe também não é fechada, Wilmar aparece em um deslize quase imperceptível e se torna um indício de que, talvez, Edgard e Jair não tenham sido os únicos para quem ela direcionou seu desejo. A investigação sobre maternidade não rende, apenas as duas primeiras atrizes que interpretam Madalena trazem essa questão, ambas com uma conclusão semelhante: a mãe é um ser sexuado apesar de isso ser visto como um tabu. Enfim, há uma intenção clara de confundir, os personagens não são devidamente apresentados e o discurso de André é insidioso, percorre por (quase) todos os personagens.

O documentário não se resolve em apenas uma moldura, precisa de duas, uma cíclica e outra linear. O discurso de Madalena retorna no final, mas a última cena mesmo, é Hudson ejaculando no rosto de André. Apesar de terem se conhecido em um local aparentemente incompatível com romance, a saber, uma festa de suruba, André está apaixonado por Hudson e é correspondido, logo, esse relacionamento, assim como o de Glauco Mattoso e Akira, tem grandes chances de pleitear legitimidade social.

Leite (2017) afirma que, em experiências autobiográficas como essa, as escolhas estéticas não são apenas uma forma de expressar o vivido, são o próprio espaço de sua elaboração. Teriam uma espécie de efeito “terapêutico”, como uma forma de “ação sobre si mesmo”. Assim, o indivíduo, “ao dar forma à experiência, pode entrar em confronto com as figuras de si mesmo, do passado e do presente, e dar-lhes dar mobilidade, movimento” (p.81). Assim como no *Filme para poeta cego*, as questões da identidade e do reconhecimento estão presentes. Quando investiga o sujeito no mundo pós-moderno, Hall assinala características que também podem ser utilizadas para pensar o *Alfredo não gosta de despedidas*, como: descontinuidade, fragmentação e deslocamento e pluralização de identidades (p.14).

Capítulo 3. *Latifúndio e Ménage a coyote*: o corpo e o sexo como armas da transformação política

Neste capítulo serão analisadas duas obras audiovisuais, o curta *Latifúndio* (2017), de Érica Sarmet, e o videoclipe *Ménage a coyote* (2020), uma produção do Coletivo Coiote com o Anti-Projeto Anarco Fake. Ambos estão inseridos no universo da pós-pornografia, tanto no conteúdo das obras quanto no engajamento de seus realizadores. O Coletivo Coiote, o Anti-Projeto Anarco Fake e Érica Sarmet, participam dos debates sobre o tema produzindo filmes, escrevendo textos, participando e/ou organizando mostras pós-pornográficas, como o encontro “KUceta [pós-pornografias]” (São Paulo, 2018) e a “Mostra Revolta” (São Paulo, 2019), ambos organizados pelo Coletivo Coiote, e o “Cineclube Pós-Pornô” (Rio de Janeiro, 2017), que exibiu *Latifúndio*.

Nessa pesquisa, entendemos que a pós-pornografia é um movimento pornográfico artístico e político que não se encaixa em apenas uma forma estética. Contudo, principalmente no círculo de *performers* e realizadores pornográficos – a maioria atua em outras formas de pornografia, como alternativa, feminista etc. –, é comum que se associe a pós-pornografia a uma forma filmica específica. Essa forma envolve uma edição sem linearidade, com uso do recurso de colagens, sobreposições de imagens, cores distorcidas e práticas sexuais não apenas dissidentes, mas que costumam provocar algum choque em um público menos inserido.

As duas obras analisadas nesse capítulo possuem essas características, que são mais comumente atribuídas à pós-pornografia. *Latifúndio* traz uma sequência de atos sexuais, mas nenhum deles é heteronormativo e a visão política de Sarmet está presente no filme por meio da banda sonora: trazendo texto do filósofo *queer* Paul B. Preciado; uma música que trata de sexo e política; a referência ao artista uruguaio Joaquín Torres-García; entre outros elementos abordados ao longo do capítulo. *Ménage a coyote* é uma coletânea de performances de protesto do Coletivo Coiote feitas ao longo de vários anos, ao som da pungente música de denúncia do Anti-Projeto Anarco Fake.

Se nos capítulos anteriores foram analisados dois filmes cujos realizadores não necessariamente identificam suas obras como pós-pornográficas, as duas obras desse capítulo são comprometidas com o projeto pós-pornô. A questão do reconhecimento sai da esfera do indivíduo e passa à esfera coletiva e social, abordando questões como colonialismo, patriarcado e capitalismo. *Ménage a coyote* inclusive aborda esses temas também de forma pontual, atuando

em momentos específicos da história política do país, como a “Marcha das Vadias”, de 2013, e o movimento “Não vai ter copa”, de 2014.

3.1. *Latifúndio*

Dirigido por Érica Sarmet, *Latifúndio* é um curta-metragem de 11 minutos protagonizado por *performers*, artistas e seus amigos. O curta foi filmado em 2013 e montado anos depois, em 2017. Sarmet afirma que esse intervalo foi crucial para o amadurecimento do filme e que se tivesse sido montado conforme a ideia inicial, ele seria bastante ingênuo ([DEBATE]..., 2017). No site Tropicuir, *Latifúndio* é descrito com 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 (TROPICUIR, 2017).

Nessa explicação, a noção de corpo como “território” se aproxima de concepções teóricas nas quais o corpo é entendido como um espaço físico em que são atribuídas determinadas significações sociais em constante disputa. As lutas de comunidades latino-americanas que resistem aos projetos extrativistas criaram o conceito de “corpo-território”, que demonstra como a exploração dos territórios “implica violentar o corpo de cada um e o corpo coletivo por meio da espoliação” (GAGO, 2020, p.93). A socióloga argentina Verónica Gago explica que é impossível isolar o corpo humano do território e da paisagem e a junção dessas duas palavras, *corpo* e *território*, desloca o corpo da noção de propriedade individual para a ideia de um local de produção de afetos, recursos e possibilidades que são coletivos (2020, p.93). Assim, o conceito aponta para a politização do corpo e sua luta contra a espoliação e a individualização.

Para Deleuze e Guattari, território é “primeiramente a distância crítica entre dois seres da mesma espécie: marcar suas distâncias. Não quero que me toquem, vou grunhir se entrarem em meu território, coloco placas.” (2012, p.134). Assim, o território pode ser entendido como o local subjetivo onde o sujeito se sente confortável, ou seja, uma subjetividade fechada em si mesma (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p.323). Guattari aponta para as possibilidades de *desterritorialização*, movimento pelo qual se abandona o território; e *reterritorialização*, movimento de construção de um território. Uma desterritorialização pode ter o poder de produzir uma reterritorialização, ou seja, a construção de um novo território expandido

(GUATTARI; ROLNIK, 1996, p.323). *Latifúndio* traz essa proposta de se expandir o território do corpo e da vida ao construir uma relação mais tranquila com o corpo e com o sexual.

Segundo o pensamento foucaultiano, a manutenção da ordem social burguesa depende do controle e da gestão dos corpos, porém, se o poder for apenas repressivo, não seria possível vigiar a todos. Logo, a disciplinarização dos corpos precisou mobilizar uma forma de controle das vontades mais íntimas do sujeito (FOUCAULT, 2019, p.44-45). Deleuze e Guattari (2011, p.189) identificam que o corpo precisou ser particionado, privatizado, e, assim, alguns de seus órgãos passaram a ser privilegiados enquanto outros, como o ânus, foram retirados de circulação.

Nos créditos finais do curta, a letra “o” de *Latifúndio* remete às cercas utilizadas para demarcar territórios e também possui formato de ânus. O espaçamento das letras coloca esse “o” mais distante do início, fazendo uma referência visual do ânus em relação ao corpo.

L
A
T
I
F
Ú
N
D
I
O

Figura 15 – Tela de abertura de Latifúndio.

Para analisar o curta, utilizamos as "sequências" criadas pela banda sonora, visto que elas marcam de modo indelével a estrutura fílmica. Nas cenas de abertura e fechamento, predomina a narração com voz metálica de Ramayana Lira²⁶, que lê trechos do texto “Terror anal” do filósofo Preciado. No interior desta moldura sonora, o filme pode ser dividido em quatro segmentos: os primeiros três correspondem a três canções (“Chivo expiatorio”, “Fuder

²⁶ Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem e do curso de graduação em Cinema e Realização Audiovisual da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Freud” e “Eu durmo comigo”) e o quarto segmento se caracteriza pelo som ambiente das performances: gemidos, respirações, fricção etc.

A primeira cena de *Latifúndio* é um *close up* nas costas de um homem com uma tatuagem da obra *América invertida*, de Joaquín Torres-García. Uma tinta vermelha escorre sobre a tatuagem, como um sangue cobrindo a América Latina, remetendo ao livro de Galeano, *As veias abertas da América Latina*. Essas referências posicionam o filme em um diálogo que ultrapassa o contexto brasileiro e sugerem o envolvimento da pós-pornografia brasileira com outros países da América Latina, como o projeto Por Si Por No. A dissertação de mestrado de Érica Sarmet (2015) *Sin porno no hay posporno: corpo, excesso e ambivalência na América Latina*, também aborda essa aproximação.

Sobre a cena inicial, ouve-se um apito e um trecho de música eletrônica, em seguida, a narração de Ramayana Lira, em voz *over*, insere a primeira citação de Preciado: “Não nascemos homens nem mulheres, nem mesmo nascemos meninos ou meninas. Ao nascer, somos um entrelaçado de líquidos, sólidos e géis recobertos por um órgão estranho cuja extensão e peso supera qualquer outro: a pele”. Após sua fala, a tinta vermelha continua escorrendo sobre a tatuagem até cobri-la completamente.

Além de ser o maior órgão do corpo humano, a pele também pode ser percebida como uma grande zona erógena, que não respeita os cerceamentos produzidos pela modernidade, cujas regulações e representações elegem, como erógenas, apenas algumas partes do corpo e interdita outras. O sexólogo Manuel Lucas Matheu afirma que a pele é o verdadeiro ponto sexual do ser humano, mas perdemos isso de vista ao transformamos o sexo em uma ginástica focada nos genitais, centrada na ereção do pênis. Matheu afirma: “Tanto os homens quanto as mulheres fizeram da sexualidade um exercício físico e mental, quando a sexualidade é se fundir, sentir um ao outro, sentir-se embaixo da pele do outro, como dizia Frank Sinatra” (2018). Quando questionado sobre os problemas da pornografia, o sexólogo defende que o problema fundamental é o predomínio da genitalidade e que uma pornografia realmente interessante deveria ser “uma pornografia da pele” (2018).

A última cena do filme começa com um movimento de câmera para a direita, enquadrando a sala de um apartamento decorado com um fio de *LED* cor de rosa no sofá e no chão. Um homem pelado, vendado e fumando, está sentado no chão com uma garrafa de bebida ao lado. A câmera na mão vai percorrendo o ambiente revelando personagens: uma moça apenas de calcinha com máscara de gorila; outra moça sentada no chão lendo enquanto se masturba; um casal de meninos se beijando intensamente encostados em uma parede pichada com a palavra “sexual”. Um deles faz o movimento de tirar para fora da calça um dildo

texturizado. O plano-sequência termina, há um corte seco para um *close up* na máscara de gorila.

A presença do dildo indica uma aproximação com a tese de Preciado de que “tudo é dildo, inclusive o pênis” (2017, p.81). Segundo o filósofo, o dildo exerce uma função de deslocamento do até então identificado como centro orgânico de produção sexual, para algo externo ao corpo, permitindo outras formas de significação que podem ser femininas ou masculinas, como nesta cena de *Latifúndio*. Para ele, o dildo não representa uma falta, como sustenta a lógica heteronormativa, mas um instrumento, como mãos, chicotes, línguas ou frutas. A presença do dildo também critica um falso pressuposto que foi denunciado por Judith Butler, o de que “todo sexo hétero é fálico, e todo sexo fálico é hétero” (PRECIADO, 2017, p.77), essa premissa é bastante redutora das possibilidades sexuais.

A cena termina com um *super close up* em um mamilo, e utiliza cortes secos para mostrar, também em *super close up*, peles, pelos e uma veia saltada, em enquadramentos marcados pela oscilação do foco. Assim, a descrição da moldura de *Latifúndio* aponta para a importância da pele como um grande órgão sexual, em suas diferentes possibilidades e potencialidades. A pele conforma os sujeitos como seres individuais, únicos e diversos e estabelece as fronteiras desse território-corpo, assim como, no curta, ela circunscreve os temas e dilemas da escritura fílmica.

Enquanto a câmera percorre o apartamento, a narração de Ramayana retorna outro trecho do texto “Terror anal”:

[...] foi preciso fechar o ânus para sublimar o desejo pansexual, transformando-o em vínculo de sociabilidade, como foi necessário cercar as terras comuns para marcar a propriedade privada. Os meninos de ânus castrados ergueram uma comunidade a que chamaram de cidade, Estado, pátria, de cujos órgãos de poder excluiram todos aqueles corpos cujos ânus permaneceram abertos (PRECIADO, 2009).

Durante os créditos, a narração conclui o raciocínio do texto, informando de quem são os corpos excluídos pelos órgãos de poder: “mulheres, duplamente perfuradas por seus ânus e vaginas, veados a quem o poder não conseguiu castrar, corpos que renegam o que outros consideram evidência anatômica e fazem da mutação uma estética da vida”.

Deleuze e Guattari afirmam que “o primeiro órgão a ser privatizado, colocado fora do campo social, foi o ânus. O ânus foi quem deu seu modelo à privatização” (2011, p.189). Seguindo essa linha de raciocínio, Hocquenghem expõe que nossa sociedade é falocrática, pois está organizada hierarquicamente em torno desse significativo privilegiado de poder: “o corpo

está centrado em torno do falo como a sociedade em torno do chefe” (2009, p.72). A partir dessa organização social é possível concluir que o falo é social e o ânus, privado, uma vez foi retirado de circulação. Esse processo se inicia já na infância: a criança é obrigada a renunciar aos prazeres em nome de uma dignidade social (2009, p.89), lembrando que, para os homens, fechar o ânus significa desfeminizar o corpo e aprender – e mais tarde ensinar – como evitar a passividade para ser um heterossexual viril (PRECIADO, 2009, p.166). A educação familiar (edípica) lança o indivíduo em uma busca por identidade que esconde e castra o desejo. Assim, o desejo se disfarça de identidades sexuais, ainda que na realidade, estas não lhe sejam importantes (SCHÉRER, 2009, p.14).

Preciado insiste que o ânus pode funcionar como um “ponto zero” a partir de onde pode se iniciar um processo de desterritorialização do corpo heterossexual, ou seja, de desgenitalização de uma sexualidade reduzida ao duo pênis/vagina. Não se trata apenas de colocá-lo no centro de novas práticas sexuais, mas sim de iniciar um processo de descentralização e desierarquização dos órgãos, abrindo espaço para possibilidades sexuais que não se deixam reduzir a identidades como masculina/feminina ou homo/hétero. Por estar presente em ambos os gêneros, o ânus escapa da retórica de diferenciação dos sexos, logo, é um órgão pós-identitário por excelência (PRECIADO, 2009, p.171).

Para o autor, existe uma necessidade de “abrir o ânus social”, mas isso só poderá acontecer a partir de uma via cultural, pois os meios de comunicação são redes extensas e difusas de normalização das identidades. O filósofo defende que é preciso ocupar os meios de comunicação a fim de conquistar visibilidade e promover uma transformação social. É preciso “falar com o ânus”, superar as injúrias, criando um contexto de enunciação que abre possibilidades de formas futuras de legitimação (2009, p.159), Preciado chama essas intervenções de “terrorismo anal” (2009, p.144).

A moldura do filme, cena inicial e cena final, se conecta pela desterritorialização do corpo e a expansão de possibilidades eróticas que apontam para uma vida menos cerceada. Sem papéis limitadores de gênero e considerando o corpo inteiro como território do sexual.

A narração de Ramayana Lira sobre a pele funciona como um prólogo que prepara a performance seguinte, no qual, ao som de “Chivo expiatorio”, três *performers* nus e deitados se tocam e se esfregam uns nos outros, sem nenhuma atividade genital, apenas as peles se tocando em toda sua extensão.

3.1.1. “Chivo expiatorio”

Uma justaposição de imagens marca a transição da narração inicial para o primeiro ato performático: o plano das costas cobertas pela tinta vermelha vai se sobrepondo a outro, um desenho com carvão sobre folhas de jornal espalhadas pelo chão. Nesse espaço, filmado em *plongée*, a câmera enquadra dois homens e uma mulher, nus e deitados lado a lado. Eles se esfregam uns nos outros e rolam pelo chão se emaranhando. Enquanto se movimentam, o resíduo do carvão nos jornais mancha suas peles. O ritmo dos corpos acompanha a banda sonora que começa lenta e, na medida em que acelera, efeitos de montagem, como *slow motion* e aceleração, são utilizados conforme o ritmo da música “Chivo expiatorio” (em português, bode expiatório), da cantora e compositora lésbica Liliana Felipe.

Na cena principal, a montagem intercalou outros planos: a silhueta de uma mulher dançando, um homem em *contra-plongée* fazendo uma dança com os braços, a silhueta de uma mulher dançando de frente, em plano médio, com o rosto no escuro, mas com os seios aparecendo. No conjunto, essas inserções remetem aos espetáculos de cabaré.

A letra da canção afirma:

Perversión fascista para Stalin,
decadencia comunista para Hitler,
vicio católico para los hugonotes,
vicio hugonote para los católicos.

Para el burgués es cosa de la chusma
para la chusma vicio del burgués,
Para el oriente drama de occidente,
y para el norte lo típico del sur.

Para el aceite son cosas del vinagre
para el azúcar problema de la sal.

Y todo por coger como nos gusta,
como nos gusta, como nos gusta

Com passagens como “perversão fascista para Stalin, decadência comunista para Hitler”, “para o burguês é coisa da ralé, para a ralé vício do burguês” e “e tudo por foder como gostamos”, Liliana Felipe coloca as sexualidades nesse lugar intermediário onde não é aceita por nenhum dos “lados”, nem esquerda, nem direita, nem no Ocidente, nem no Sul. Ou seja, assumir publicamente uma sexualidade ou uma maneira dissidente de fazer sexo seria o suficiente para virar “bode expiatório” de toda luta política.

Ao falar das revoltas de 1968, Preciado afirma que, apesar dos movimentos com o lema de “é proibido proibir”, a esquerda traçou seus limites: nada de homossexuais, travestis ou drogas, apenas o álcool com suas masculinidades e mulheres eram permitidos (2009, p.141). Hocquenghem aponta que a tradição revolucionária mantém a relação entre privado e público, enquanto a homossexualidade tem o poder de inverter as posições, de fazer o que é vergonhoso na sexualidade privada e interferir no espaço público e na organização social. Para o filósofo, uma política libidinal reacionária pode muito bem existir em um movimento político revolucionário progressista, pois há uma divisão deliberadamente incentivada entre a vida privada e a vida política (HOCQUENGHEM, 2009, p.115). Preciado, então, conclui que “as revoluções também constroem suas próprias margens” (PRECIADO, 2009, p.142), afinal não é impossível que as políticas revolucionárias se transformem ou sejam em si mesmas instâncias repressivas.

No Brasil, esse caráter reacionário das organizações de esquerda foi identificado por João Silvério Trevisan que analisou o alinhamento do PCB (Partido Comunista do Brasil), na década de 1930, com as políticas rigorosas do moralismo stalinista, que, no segundo tempo da Revolução Soviética implementou uma ampla perseguição aos homossexuais, definida, então, como expressão da “decadência burguesa-capitalista” (TREVISAN, 2018, p.263). Algumas décadas depois, nos anos 1960, nem um dos mais importantes núcleos de experimentação teatral dentro da esquerda socialista, como o Teatro de Arena, recebeu bem práticas dissidentes de sexualidade. Por mais que lutassem pela liberdade de expressão e estivessem ligados aos setores mais progressistas do país, não aceitavam, em seu elenco, atores homossexuais assumidos (2018, p.263). Alguns anos depois, em 1978, o quadro político brasileiro tinha evoluído sensivelmente e já havia um clima mais aberto, assim, movimentos feministas passaram, timidamente, a tratar de temas controversos como aborto e sexualidade.

O aborto não era permitido por parte de um importante aliado político: a igreja católica progressista. Para os comunistas, a questão residia no campo da sexualidade: a presença de lésbicas não era aceita no movimento (CORRÊA, 2016, p.14). Após pressões de movimentos feminista, negro e homossexual, segundo Trevisan, a esquerda ortodoxa inseriu essas reivindicações no rótulo vago de “lutas das minorias”. Ele testemunha ainda que “para nós das ‘minorias’, a sensação era de estarmos prensados num círculo de ferro, à direita e à esquerda” (2018, p.316).

Apesar de muitos avanços no debate, a ideia de que há uma “luta maior” ofuscada por “questões menores” e individuais, como a sexualidade, permanece em muitos setores da esquerda. Fernando Gabeira escreveu, em 1979, que “não se pode esperar setenta anos para ter

um orgasmo, quando a esquerda fizer a revolução” (*apud* TREVISAN, 2018, p.311). Levando em consideração que essa revolução nem chegou a acontecer, talvez fosse mais efetivo gozar antes e fazer revolução depois, afinal, Reich já apontava que uma vida sexual mais plena está entre as chaves para o combate ao fascismo.

Essa experiência de não ser aceito em nenhum lugar também aponta para uma outra representação política destacada por Gloria Anzaldúa: a da *mestiza*, ou mestiça, em português. Segundo a definição:

Como *mestiza*, eu não tenho país, minha terra natal me despejou; no entanto, todos os países são meus, porque sou a irmã ou a amante em potencial de todas as mulheres. (Como uma lésbica, não tenho raça, meu próprio povo me rejeita; mas sou de todas as raças porque a *queer* em mim existe em todas as raças.) (2019, p.327).

Por ser uma personalidade fronteiriça, que circula entre várias culturas sem de fato pertencer a nenhuma, Anzaldúa afirma que a *mestiza* está no cerne da criação de uma nova cultura, com uma nova história que explique o mundo e sua participação nele (2019, p.327). Essa universalidade da personalidade mestiça e *queer* aponta para um mundo onde as fronteiras não fazem sentido, onde não cabem nacionalidades, pois outras questões unem a coletividade. Não há um comprometimento com um país específico, mas com uma luta por emancipação e criação de novas histórias, mais ricas e plurais, que sejam capazes de romper com as cercas que limitam os latifúndios, tanto geográficos, quanto corporais.

Voltando ao filme, enquanto a música não se inicia, a movimentação do trio de *performers* é lenta, quase sonolenta. Quando a música começa, a edição utiliza o recurso de aceleração e eles se mexem freneticamente. Enquanto Liliana Felipe canta a estrofe da música, a movimentação deles ganha o efeito de *slow motion*, contrastando com o refrão contundente da música “*Y todo por coger como me gusta*”, quando o efeito de aceleração retorna. Assim, a cena corrobora com a música, destacando o refrão que afirma sobre as práticas sexuais dissidentes serem responsáveis por críticas vindas tanto da esquerda, quanto da direita.

Os três *performers* se entrelaçam e se desentrelaçam, se aproximam e se afastam, rolam por cima uns dos outros. Seus corpos se confundem, sugerindo uma diluição das fronteiras que os separam, como a *mestiza queer* de Anzaldúa que não tem compromisso com lugar nenhum, o mundo inteiro lhe pertence, pois está envolvida em uma forma de cultura que desconhece fronteiras.



Figura 16 – *Performers* se entrelaçando.

A passagem desse segmento para o próximo não é abrupta, o som com a música de Liliana Felipe continua como se invadissemos a cena seguinte, mas com uma parte recitada: “*¡Tendencia aberrante! / ¡Crimen abominable! / ¡Amor vergonzante! / ¡Gusto depravado! / ¡Costumbre infamante! / ¡Pasión ignominiosa! / ¡Pecado de fango! / ¡Vicio sodomita! / ¡Acción contra natura!*” – frases que são ouvidas com frequência por pessoas LGBTQI, mas que podem ser estendidas para qualquer pessoa com preferências e práticas sexuais não normativas.

Na performance seguinte, Raissa Vitral – *performer* que também participa do Coletivo Coiote – sobe em cima de um homem que se encontra deitado e cospe nele. Raissa está com cordas de *shibari* amarradas pelo corpo. A partir desse momento, a música termina e a cena prossegue com som direto. A *performer* segura e levanta o saco escrotal do homem e pressiona-o para cima, enquanto penetra o ânus dele com os dedos. *Close up* no rosto do homem, que geme enquanto é penetrado. Apesar de poder ser considerada uma cena de sexo heterossexual, a penetração anal, proibida para os homens com essa orientação sexual, posiciona essa prática como condenável.

Um plano médio frontal enquadra uma vagina fumando, que termina com uma risada debochada. Em outra cena, Raissa Vitral introduz um ovo em sua vagina e quebra-o lá dentro. Ela retira a clara, a gema e pedaços da casca com as mãos, tudo isso cai em uma banheira. Essas performances podem ser entendidas como alusões sobre práticas marcantes na pornografia dos anos 1970. A cena do ovo remete a uma cena famosa do filme *Império dos sentidos* (Nagisa Oshima, 1976), onde Sada Abe, personagem principal, tem um ovo cozido introduzido em sua vagina, depois o expele e dá para seu parceiro, Kichizo Ishida, comer. Já a cena do cigarro está em *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974), na cena em que uma dançarina utiliza a técnica do pompoarismo para fumar pela vagina. Ambos os filmes são clássicos da pornografia pré-VHS.

Essas referências reforçam a tese do trabalho de Sarmet (2015) que, referenciando Laura Milano, afirma: “sem pornô, não há pós-pornô” (2014, p.18). A pós-pornografia não inventa a

roda, ela se apropria de signos da pornografia tradicional a fim de subvertê-la para criar um novo imaginário pornográfico, que seja mais interessante e inclusivo. Porém, muitas de suas práticas podem ser encontradas facilmente em um pornô *mainstream* de nicho (gay, sadomasoquista, escatológico ou em alguma outra de suas infindáveis categorias).

3.1.2. “Fuder Freud”

O plano médio frontal da vagina fumando termina com uma generosa risada que invade a banda sonora, entra uma tela preta, enquanto o som da risada se mistura aos primeiros acordes de “Fuder Freud”, música do projeto de Pêdra Costa, Solange, Tô Aberta!, banda brasileira de funk *queer*, ou “cuir”, grafia utilizada na América Latina como crítica à importação do termo estadunidense. A risada já indica o tom de deboche presente em toda a letra:

Lacan, eu vou fuder o seu *edi*²⁷
 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

Quando a música expõe, com escárnio, práticas sexuais dos principais nomes da psicanálise, suscita uma ruptura com a epistemologia freudiana e, por extensão, um corte seco no pensamento moderno ocidental, pois frases como “Jung quer bater punheta” funcionam substituindo Jung por qualquer outro intelectual que beba da mesma fonte. O deboche é um recurso frequentemente utilizado nas obras pós-pornográficas da América Latina como ferramenta de combate às violências e discursos colonizadores. A letra da música jocosamente coloca em cheque qualquer credibilidade desses pensadores, afinal, como alguém poderia aderir a um discurso sobre sexo de alguém que “não chupa uma buceta”?

As teorias psicanalíticas são alvo de crítica de feministas que entendem termos como “falo” ou “inveja do pênis” como uma teoria falocêntrica, determinista e machista. Independentemente das propostas de Freud ou Lacan serem realmente estas, esse entendimento se propagou. Assim, a música pode ser compreendida como uma crítica aos discursos científicos que legitimam modelos restritivos de sexo e que reforçam a patologização de outras

²⁷ *Edi* significa ânus em pajubá, uma mistura de iorubá com português, linguagem comumente utilizada pela comunidade LGBTQI.

formas de sexualidades. A música recusa as categorias da psicanálise ao citar os principais expoentes desta área do conhecimento. No entanto, as imagens parecem não aderir a essa ruptura. No curta, a performance que acompanha a música é uma intercalação de pessoas nuas dançando enquanto imagens de genitais, seios e ânus são projetados em seus corpos. A maioria dos *performers* se movimenta sozinho, com exceção de um casal, que dança junto, se esfregando. As projeções dos genitais aludem ao conceito psicanalítico de projeção, uma espécie de mecanismo de defesa psíquica que consiste em projetar nos outros aspectos de si que não lhe são desejáveis. Freud descreve esse recurso como sendo elemento fundamental da paranoia, na qual a autoacusação é reprimida, mas ela não some, precisando se manifestar de forma externa, ou seja, aponta nos outros algo que não quer ver em si. Quando setores conservadores se voltam para minorias sexuais, é comum que as objetifiquem, projetando nelas suas próprias angústias. Por exemplo, alguém que “não chupa uma buceta”, mas possui esse desejo autocensurado, pode ficar projetando sua fixação por esse genital nas outras pessoas.



Figura 17 – Projeções de genitais.

O segmento termina com um *close up* em um ânus que se movimenta ao som da risada da música, como se ele estivesse rindo, retomando visualmente o deboche da música. Como se escarnecesse de todo o conservadorismo e choque diante do sexo.

A projeção dos genitais também funciona como uma crítica à genitalização do sexo na pornografia. No filme, quase não existem momentos de *close up* no pênis justamente por esse elemento já ser amplamente explorado nas pornografias *mainstream*. Pessoas com corpos

dissidentes também são frequentemente questionadas sobre seus genitais. Tudo acontece como se essas pessoas não tivessem direito à subjetividade e fossem vistas apenas por seu aspecto sexual. Para elas, não vale o acordo tácito feito pela sociedade de que se deve evitar falar sobre questões de sexo e sexualidade sem que haja uma intimidade prévia. Minorias sexuais são constantemente interpeladas sobre a forma que fazem sexo ou, no caso de transexuais, se fizeram alguma intervenção cirúrgica para adequação de gênero. Basta fazer parte de alguma minoria sexual para que se seja abordado com perguntas como “quem é ativo ou passivo?” ou “como é possível fazer sexo sem um pênis?”. É como se a sociedade só projetasse genitalidade nessas pessoas. A risada do ânus trazido a público debocha de tudo isso.

3.1.3. “Eu durmo comigo”

O terceiro segmento, pautado pela canção “Eu durmo comigo” começa com planos curtos dos atores dos atos sexuais performáticos que estruturam essa sequência do curta: uma moça gorda que depois transa com o homem branco que possui a tatuagem da obra de Joaquín Torres-García; uma moça de cabelo curto, que transa com Raissa Vitral; um casal de homens transando e um homem vestido apenas com uma meia arrastão, que se masturba. As cenas de sexo são apresentadas ao som da música “Eu durmo comigo”, adaptação musical de Fabiana Faleiros para o poema de Angélica Freitas. A letra diz:

eu durmo comigo
 deitada de bruços eu durmo comigo
 virada pra direita eu durmo comigo
 abraçada comigo
 não há noite tão longa em que eu não durma comigo
 eu durmo comigo na noite estrelada
 eu durmo comigo
 eu durmo comigo às vezes de óculos
 e mesmo no escuro eu sei que eu tô dormindo comigo

Esse é o momento do curta no qual vários personagens se engajam em atividades sexuais diversas: filmagem durante o ato, interação com o ânus, *fisting*, inversão etc., e com várias configurações de parceiros: gay, lésbico e hétero – porém, com práticas que não costumam ser aceitas em relações heterossexuais, não há uma cena clássica de penetração heterossexual, por exemplo. As identidades de gênero dos *performers* não ficam evidentes durante o curta, mas a presença de meia arrastão em um corpo entendido como masculino já indica uma fluidez nesse

sentido. Tudo isso ocorre ao som de uma música intimista, que remete ao momento de dormir, exaltando a individualidade.

As cenas de sexo são intercaladas entre si, são calmas, no ritmo da música. Os tons rosa e roxo predominam em todas as cenas, nas luzes, nas roupas, na roupa de cama e nas fantasias. A atmosfera intimista lembra a de filmes *soft porn*, porém, o sexo é explícito. Há muita exploração da pele, os casais se abraçam, se beijam e percorrem os corpos uns dos outros com mãos e bocas. Essa é a passagem do filme com maior quantidade de atividade sexual, e, junto com a letra da música, se torna o clímax do curta, nos preparando para a cena final, quando Ramayana volta a narrar o texto de Preciado.

O ato de “dormir comigo” possui um duplo sentido, podendo se tratar do descanso no final do dia ou de se masturbar, como quando alguém fala que dormiu com outra pessoa no sentido de ter relações sexuais. Assim, a combinação da música com as imagens traz uma exaltação de si, tanto sexualmente quanto de “no fim das contas, o que tenho sou eu, independente do que aconteça”, – pois “não há noite tão longa em que eu não durma comigo” – corrobora nossa conclusão de que há um reforço positivo da identidade do sujeito nos filmes analisados nesta pesquisa. Assim como no final de *Filme para poeta cego* existe a ideia de que “não importa minha sexualidade, minhas práticas, ou qualquer outra coisa a meu respeito, eu sou legítimo, eu existo”, no fim do dia, os indivíduos fazem as pazes com seu desejo e dormem consigo. No último trecho do poema, que não foi inserido no filme, Freitas conclui: “e quem quiser dormir comigo vai ter que dormir ao lado”.

Latifúndio é um filme com foco na multiplicidade: de corpos, de práticas sexuais e de procedimentos de linguagem cinematográfica (música, narração, som ambiente). Essa multiplicidade, construída pela montagem, dialoga diretamente com as tradições do cinema pornô e com teorias como a psicanálise, a teoria decolonial e a teoria *queer*. Os temas tratados pela pós-pornografia também são diversos e nem sempre dialogam entre si formando uma teoria coesa. Assim, o curta apresenta várias ideias centrais, mas não desenvolve uma articulação entre elas. Entre essas ideias está a crítica decolonial, a crítica sobre a retirada do ânus do âmbito sexual e a crítica sobre áreas do conhecimento que tratam do sexual, como a psicanálise. *Latifúndio* constitui-se como um índice de teorias e de elementos que são caros à pós-pornografia.

O tema da legitimação de si também está presente. Em *Latifúndio*, a teoria literalmente entra no filme, não apenas o inspira. Com a citação de Preciado, fica evidente o alinhamento com a teoria pós-identitária *queer*, de onde saem afirmações como: “desconfie de seu desejo, seja qual seja. Desconfie de sua identidade, seja qual seja” (2009, p.164). Desejos e identidades são, portanto, mecanismos de construção política e não indicam uma verdade substancial sobre o sujeito. Segundo Preciado, esses mecanismos são moldados culturalmente a partir de sistemas de violência e medo da exclusão, mas também a partir de incentivos e recompensas (2009, p.164). Para além de um reforço positivo em ser quem você é, trata-se de uma convocação à desobediência e à constante consciência sobre os mecanismos de poder que afetam os corpos.

Assim como nos filmes anteriores, *Latifúndio* também possui uma forte agenda por reconhecimento, apresentando, com tranquilidade, diversos corpos e práticas sexuais, dando visibilidade e legitimando sua existência, trazendo a público diferentes formas de existir no mundo, que se recusam a existir apenas de forma privada.

3.2. *Ménage a coyote*

Ménage a coyote é o audiovisual mais radical analisado nesta pesquisa, pois é o que apresenta uma posição mais combativa e que explora aspectos mais “agressivos” da sexualidade. O videoclipe da música homônima é composto de imagens de intervenções feitas pelo Coletivo Coiote em diferentes anos e em distintos espaços urbanos. Esse clipe é resultado da parceria do Anti-Projeto Anarco Fake com o Coletivo Coiote. O Anti-Projeto Anarco Fake é um trabalho coletivo que se desdobra em produções audiovisuais, musicais e textuais, e *Ménage a coyote* é resultado desse desdobramento. A direção do videoclipe é de Liberta Morón, e a voz e a composição é de Mogli Saura, idealizadora do projeto.

Mogli Saura se identifica como cantora, compositora e *performer*. Nos anos 2000, integrou os movimentos anarquista, *queer* e *punk* brasileiros, participou de vários coletivos e morou em okupas anarquistas. Mogli Saura descreve o Anti-Projeto Anarco Fake como “contracultura anarquista e kuir”, na qual “experimentações poéticas e performáticas se conjugam a imersões eletrônicas experimentais e ritmos afro-brasileiros, para abordar criticamente as violências sistêmicas produzidas pelo mundo moderno” (SAURA; ETTO, 2020). O nome Anarco Fake remete a um outro movimento coletivo que Mogli fez parte, o Anarconfunk, grupo que une o funk aos ideais libertários anarquistas. A música “*Ménage a coyote*” é uma paródia da canção “Banditismo por uma questão de classe”, de Chico Science & Nação Zumbi, e evidencia uma atitude de confronto diante da perseguição LGBTQIfóbica:

Mana Joaquina não tinha medo, não tinha
 Não tinha medo de um cuzinho melado
 Com suas coiotes fazia sexo (faziam)
 Faziam sexo por todas as partes.

Mana Joaquina curtia mesmo, curtia
 Curtia mesmo uma buceta cabeluda
 Com suas coiotes fazia sexo (faziam)
 Faziam sexo por todas as partes.
 Sobe morro, ladeira, correndo beco favela
 A polícia atrás delas e elas (hahahahaha).
 Acontece hoje já rola faz um tempão
 Heteropatriarcado perseguindo sapatão
 E o que elas falavam muitas hoje ainda falam
 E eu carrego comigo coragem degenerada:
 Em cada corpa uma história diferente
 E a sociedade mata bixa dissidente.

E a que era diferente hoje já virou bandida
 Pra poder montar sua corpa autônoma proibida:
 Coiotagem além da maldade, coiotagem além da bondade
 Coiotagem sem educação e classe!
 Coiotagem, coiotagem sem educação!

A letra relembra as atuações do Coletivo Coiote, “com suas coiotes faziam sexo por todas as partes”, debochando da polícia que sempre costuma aparecer para reprimir as ações. É preciso coragem (degenerada) para utilizar o corpo e o sexo como ferramenta para denunciar o sistema, mas também é preciso coragem para viver como uma “bixa dissidente” em uma sociedade que mata e persegue sexualidades não normativas.

A música retoma o banditismo reivindicado por Chico Science, mas em “Ménage a coyote”, Galeguinho do Coque é substituído por Mana Joaquina, feminista – é comum no movimento feminista que as mulheres se tratem por manas, como irmãs –, que organiza com suas coiotes ações corajosas de denúncia. O pesquisador anarquista Hakim Bey, ao formular as noções de terrorismo poético, afirma que ações de insurreição precisam do choque estético e afirma que: “se os legisladores se recusam a considerar poemas como crimes, então alguém precisa cometer crimes que funcionem como poesia, ou textos que possuam a ressonância do terrorismo” (2003, p.17), essa é a chave pela qual podemos entender as atuações do Coletivo Coiote e do banditismo do Anarco Fake, suas performances desafiam as leis, se colocam vulneráveis às violências do Estado a fim de denunciar o sistema hegemônico.

O banditismo de Chico Science visa a insurgência contra a exploração de classe (“E quem era inocente hoje já virou bandido / Pra poder comer um pedaço de pão todo fudido”), em “Ménage a coyote”, a classe possui uma dupla interpretação: o trecho “sem educação e

classe” pode ser entendido como um chamado contra a educação institucional que disciplina os corpos e contra a divisão por classes sociais, mas também é um deboche ao senso comum de que pessoas que possuem uma sexualidade considerada “exacerbada” são mal-educadas e sem classe, ressignificando esses adjetivos ao reivindicá-los para si.

O Coletivo Coiote, nome inspirado no livro *Coiote*, de Roberto Freire (2007), nasceu no Rio de Janeiro, em 2011, fazendo performances relacionadas a questões de gênero, lutas sociais e sexualidades dissidentes. O Coletivo recebe a colaboração de várias pessoas, mas alguns de seus membros podem ser considerados como o núcleo central, como Bruna Kury, Raissa Vitral, Marcia Marci e Gil Puri. Apesar da origem carioca, o Coiote atua em diversas partes do país e da América Latina, compondo uma coletividade performática nômade e atuante. Em entrevista para o portal Select, eles afirmam:

Gênero, sexualidade, DSTs [sic], maternagem, transgeneridades, negritude, indigenismo, substâncias psicoativas, direito à cidade, à moradia, à alimentação e agroecologia foram postos no caldeirão que mantém o Coiote fervendo e coloca o corpo como ferramenta de tensão e questionamento ao senso comum e às normas vigentes (ALZUGARAY, 2019).

Por sua radicalidade, o Coiote tornou-se o grupo de pornoterrorismo mais conhecido no Brasil. O pornoterrorismo é uma vertente mais extrema dentro da pós-pornografia, que utiliza-se da performance – quase sempre em espaços públicos –, da ação direta e do choque como estratégias para o debate. Diana J. Torres, *performer* espanhola, também conhecida como Diana Pornoterrorista, foi quem cunhou o termo em 2001. Para a artista, o pornoterrorismo é uma forma de insurgência contra a hegemonia, uma insurreição sexual artístico-política que utiliza o corpo como arma. Para os pornoterroristas, a violência direta e escandalosa contra algumas parcelas da população impossibilita o diálogo e exige uma resposta que mobilize outros afetos, como o medo e o choque. Torres afirma que “o pornoterrorismo aspira a destruição do inimigo” (2014, p.54), logo, quando se quer mudar as coisas, de nada adianta a burocracia ou a diplomacia.

O videoclipe *Ménage a coyote*, em sua forma, utiliza colagens, espelhamento e duplicação dos vídeos, sobreposições, cortes secos e rápidos, e uma montagem não linear comum aos videoclipes. As imagens de arquivo se sucedem, em ritmos diferentes e manipuladas por fusões e texturas que borram, colorem ou distorcem as cenas, provocando um efeito de rasura que contamina visualmente as imagens. Tudo rápido, sobrecarregado de tons, cores, corpos e movimentos. As performances possuem motivação política, como, por exemplo, *As noivas* (2012), realizada entre a Praça da Cruz Vermelha e os Arcos da Lapa, como protesto

contra um caso de agressão homofóbica e “tantos outros atos de discriminação” (BLOCO..., 2015).



Figura 18 – Performance *As noivas* (2012).

A perseguição às sexualidades dissidentes não é o único tema presente no videoclipe e nas performances do Coletivo, o roubo colonial e o genocídio indígena também estão na pauta. Andiará Ramos Pereira (2020), ao falar sobre o Coletivo Coiote, nos lembra da simbologia do coioite e afirma que a palavra “coioite”, ou “*cóyotl*”, tem origem nauatle, língua falada pelos astecas. Os colonizadores espanhóis o descreviam como um animal diabólico, que emanava um vapor para atordoar suas presas e estava sempre acompanhado por músicos e dançarinos. Assim, aos 3 min. e 15 seg., uma colagem articula imagens de indígenas e de um estádio de futebol, em seguida, uma foto de uma manifestação indígena sendo reprimida pela polícia, o videoclipe resgata as manifestações contra a Copa do Mundo de 2014, com imagens intercaladas e sobrepostas de uma performance, na qual cortes são feitos no corpo da *performer* e o sangue escorre por sua pele para denunciar como é tratada a questão indígena no país. Essas imagens se referem diretamente à participação do Coiote em manifestações sociais quando, durante as obras para a Copa do Mundo, o antigo Museu do Índio seria demolido para facilitar a saída dos torcedores do Estádio do Maracanã. O Coletivo integrou as manifestações realizadas na ocupação Aldeia Maracanã, onde estiveram indígenas de várias etnias, pessoas trans, *punks*, pessoas em situação de rua, ativistas, *hippies* e apoiadores, entre 2012 e 2013 (SAURA, 2021, p.45).

Em outra performance integrada ao *Ménage a coyote*, chamada *Igrejas bancárias manipulam korpos endividadx/culpadxs/castradx por um cis-tema patologizante* (#5 BRUNA..., 2018), os coioites performam em frente a uma agência do Banco do Brasil, articulando o sexo a questões econômicas, para contestar um “cis-tema” que também controla os corpos recorrendo ao endividamento. Os *performers* queimam o símbolo da Polícia Federal enquanto um *delxs* se penetra *deitadx* na calçada. Nesse momento a música diz: “Com suas coioites fazia sexo (faziam) / Faziam sexo por todas as partes”.

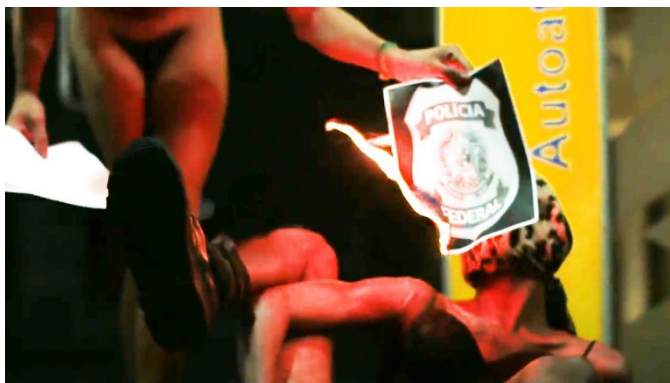


Figura 19 – Performance *Igrejas bancárias manipulam corpos endividadx/culpadx/castradx por um cis-tema patologizante.*

A questão ambiental está presente no videoclipe com a performance-projeto *Pornô recycle*, filmada em 2018 por Marcia Macri e Raissa Vitral em um contêiner de lixo no CEAGESP (SAURA, 2021, p.89). Nela, as *performers*, uma vestindo balaclava e a outra usando máscara de pássaro, interagem sexualmente entre si e com a comida transformada em lixo do contêiner, as duas riem e se esbaldam nesse contexto. Segundo Mogli Saura, “o *Pornô recycle* expande as possibilidades de celebração e abundância em meio à dita escassez” (SAURA, 2021, p.49), ou seja, trazem a proposta de que se desenvolva uma outra relação com aquilo que é considerado lixo, atualizando o lema *punk* “recicle ou morra” (p.48).



Figura 20 – Performance-projeto *Pornô recycle* (2018).

Uma das ações presentes no videoclipe recebeu ampla repercussão na mídia nacional. No minuto 02:32, a música dá espaço para uma matéria do Jornal Nacional, com narração de William Bonner descrevendo a ação dos coiotes durante a Marcha das Vadias, em Copacabana, em julho de 2013. Nus, com os rostos cobertos, se penetram com crucifixos e imagens de santas católicas, depois quebram essas imagens. A Marcha se encontrou com o evento católico Jornada Mundial da Juventude que também acontecia na orla carioca. Nas imagens do videoclipe, é

possível ver pessoas formando um cordão humano para proteger os *performers* do restante do público. Andiara Ramos afirma que, aos escarros dos fiéis católicos, houve a resposta dos coiotes: “Cospe que a gente gosta!”, e assim, “entre tesão, medo e ódio, todos interagem” (2020, p.335). O recurso à blasfêmia e ao deboche foi identificado por Sarmet como estratégia política de questionamento da moral cristã, presente no trabalho de realizadores pós-pornô da América Latina (2015).



Figura 21 – Performance na Marcha das Vadias (2013).

No *Manifesto pornoterrorista*, o coletivo Ludditas Sexxxuales (2011) lista uma série de práticas essenciais para uma ação pornoterrorista, das quais podemos destacar: elementos dos jogos de BDSM extremo, como flagelação, agulhas ou asfixia; pele do corpo descoberta, mas rosto coberto com balaclava – típica do insurrecionismo anarquista – ou qualquer outra máscara que se tenha disponível; e, fluídos e escatologias de toda espécie, como *squirt*, urina, sêmen, sangue humano (principalmente menstrual), fezes. O manifesto instiga que se brinque com objetos e com todos esses elementos da forma mais absurda possível. As performances do videoclipe se utilizam dessas estratégias.

Em alguns momentos do videoclipe, as imagens têm maior adesão ao conteúdo da canção, como quando a letra diz: “sobe morro, ladeira, correndo, beco, favela”, a imagem mostra uma *performer* se arrastando de quatro e imagens de favela ao fundo. Em duas cenas, quando a letra afirma “a polícia atrás delas e elas (hahahahaha)”, a imagem é de *performers* dando risada sincronizadamente, debochando dessa polícia que não consegue reprimir a atuação do Coletivo. Em outra passagem, a letra afirma “e a sociedade mata bixa dissidente” enquanto a imagem mostra um corpo no chão, seguida de um policial atirando para cima durante uma repressão a algum ato. Desta forma, a ordem das imagens – corpo do *performer* no chão

tremendo e policial atirando para cima – conjuntamente com a letra da música produzem significado. O policial encarna essa sociedade que “mata bixa dissidente”.

Na canção, um dos versos provoca: “montar sua corpa autônoma proibida”, baseado em referências ao hackeamento da produção de gênero como a autoexperimentação hormonal e/ou o acesso a cirurgias, que podem mudar completamente nossa topografia sexual e de gênero. Essa compreensão do corpo em construção nos convoca a pensar na existência de vários gêneros, como também a reconhecer que os corpos e prazeres são múltiplos, maleáveis e mutáveis e, principalmente, radicalmente tecnoconstruídos, como defende Preciado (2018, p.245).

O filósofo afirma ainda que vivemos na era farmacopornográfica, na qual a construção dos gêneros está vinculada a próteses, hormônios e psicotrópicos legais e ilegais (2018). Esse sistema inventa um sujeito e depois o reproduz em escala global, os corpos passam a ser indivíduos que precisam ser corrigidos, não mais apenas disciplinarmente, mas biotecnologicamente. Assim, a autoexperimentação hormonal visando a desconstrução das regras de gênero funciona como uma forma de resistência.

Por fim, em *Ménage a coyote*, a questão da existência assume a forma mais radical. Deixa de ser “eu existo e sou legítimo, reconheçam minhas práticas e meus direitos” e passa a ser uma denúncia implacável, ritualística e catártica das violências sexuais, coloniais, capitalistas, neoliberais etc. As performances aqui visam explicitar e resistir à política da morte.

Considerações finais

Quando me propus investigar esse tema, eu tinha grandes questões a respeito do sexo. Como ele nos movimenta? Como ele afeta nossas escolhas pessoais e políticas? Como o desejo nos lança por percursos que não conhecemos? É possível que práticas sexuais mais livres nos levem a uma vida mais emancipada?

Estava (e ainda estou!) convencida de que, como pontuou Safatle aludindo a Bataille, a questão política central é como o desejo circula. O sexo é constantemente colocado em campo quando alguma força política pretende algum tipo de mobilização a seu favor. Em 2019, quando minha pesquisa já estava em andamento, aconteceu um episódio que ilustra esse entendimento: o presidente do Brasil se tornou o primeiro chefe de Estado a compartilhar publicamente um vídeo com pornografia, quando postou a performance pós-pornô – o *golden shower* – de Jeffe G. e Paulx Castello²⁸ em sua conta do Twitter, incitando seus seguidores a direcionar seu ódio não só aos dois, mas a toda comunidade LGBTQI e aos “esquerdistas”. A comoção foi geral, mas como foi abordado em *Latifúndio* (Érica Sarmet, 2017), até parte do campo progressista se posicionou contra a performance com frases como: “Essas pessoas não nos representam, temos família e comportamento moral”. Principalmente nos últimos anos da política institucional brasileira, ficou evidente até para os mais desavisados que o sexo tem sido utilizado de forma oportunista por políticos conservadores. Casos como este, protagonizado pelo presidente da República, não foi o primeiro e certamente não será o último exemplo do uso político da negatividade em torno do sexual.

A escolha dos filmes se deu enquanto eu pensava nessas questões e na cena pornográfica brasileira. Me preocupei muito pouco em conceituar o que é pós-pornografia, em definir se os filmes se encaixam em categorias específicas ou se os realizadores identificam suas obras como pós-pornô ou não. Me interessava mais compreender, pela análise fílmica, o que essas obras tinham de diferente, o que acrescentavam ao debate e, principalmente, o que poderiam dizer sobre as questões do nosso tempo. Estaríamos apenas copiando o que foi produzido em países como Espanha, Alemanha ou Estados Unidos, locais onde a produção pós-pornô é forte? Trabalhos como o da Laura Milano (2014) e de Érica Sarmet (2015), que abordam uma pós-pornografia latino-americana, nos provam que não.

²⁸ Um ano depois dessa exposição, xs *performers* criaram a produtora de pornografia desviante, EdiyPorn (<https://www.ediyporn.com/>).

Nos filmes analisados, encontrei os temas da existência e do reconhecimento pulsando vigorosamente. A luta por reconhecimento está presente em *Filme para poeta cego* (Gustavo Vinagre, 2012) quando Glauco Mattoso reforça que o humanismo afirma que ele, sadomasoquista, cego e poeta, é perfeito na sua condição humana. O reconhecimento também é reivindicado pelo Coletivo Coiote na medida em que *Menage a coyote* (Coletivo Coiote e Anti-Projeto Anarco Fake, 2020) exhibe as carnes nuas na rua para lutar contra toda forma de exploração e opressão. Carnes expostas, com seus ferimentos, secreções e pulsações, a evidenciar as contradições e limites do moralismo cristão que, há séculos, condena os prazeres da carne e associa os suplícios corporais à salvação da alma. *Ménage a coyote* parece, assim, dialogar com os versos famosos de Chico Buarque e Ruy Guerra: “não existe pecado do lado de baixo do Equador, vamos fazer um pecado, rasgado, suado, a todo vapor”. Em *Latifúndio*, a decolonialidade está presente, ao propor descolonizar nossos corpos e derrubar as cercas que limitam nosso sexual. Obviamente, derrubar regras sem colocar novas no lugar não é tarefa fácil. *Alfredo não gosta de despedidas* (André Medeiros Martins, 2018) nos mostra um percurso de entendimento e aceitação de si, com toda a fragmentação, contradição, verdades e mentiras que isso envolve.

Comecei o trabalho com muitas questões, algumas que ainda nem consegui formular. Elas permanecem como um incômodo no meu peito. Nos filmes, encontrei aspectos diferentes do que esperava e, agora que estou encerrando esse trabalho – mas não a vontade de pesquisar! – descobri que as respostas que busco não são tão fáceis de conseguir. Arnold I. Devidson termina seu livro, *O surgimento da sexualidade*, com a pergunta para qual afirma não ter uma resposta satisfatória: “o que é o prazer do sexo, o que ele faz conosco?” (2019, p.312). Safatle nos recorda a frase de Lacan: “diante do sexual, sempre nos vemos diante de algo irreduzivelmente opaco e resistente a toda operação social de sentido” (2007, p. 54) e Eliane Robert Moraes complementa dizendo que “só é possível ‘encontrar certa clareza entre a névoa’ quando se respeita a obscuridade da névoa, sem tentar iluminá-la” (2021). Tentando aprender com eles, abraço as dúvidas e espero que essa pesquisa, longe de tentar “iluminar a névoa”, tenha trazido elementos para esse longo debate.

Referências

Referências filmográficas

FILME para poeta cego. Direção: Gustavo Vinagre. Preta Portê Filmes. São Paulo, 2012. 26 min. Disponível em: <https://vimeo.com/169728839>. Acesso em: 03 jan. 2019.

ALFREDO não gosta de despedidas. Direção: André Medeiros Martins. São Paulo, 2018. 70 min.

LATIFÚNDIO. Direção: Érica Sarmet. Rio de Janeiro, 2017. 11 min.

MÉNAGE a coyote. Clipe da música “Ménage a coyote”, parte do Anti-Projeto Anarco Fake. Direção: Liberta Morón. [S.l.], 2020. Disponível em: <https://vimeo.com/437946184>. Acesso em: 17 set. 2022.

Referências bibliográficas

#5 BRUNA Kury @ **Desaquenda**. Postado por Cucetas Produções. (21min. 26s.). son. color. port. São Paulo, 31 jul. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/3-axyS8ynvM>. Acesso em: 04 ago. 2022.

[DEBATE] Érica Sarmet e Samuel Lobo após exibição de “Latifúndio” e “O Olho do Cão” (9ª Semana). Postado por Cineclubes Delas. (14min. 40s.). son. color. port. Rio de Janeiro, 20 nov. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PLqX7DDhv2I>. Acesso em: 04 ago. 2022.

ABREU, Nuno Cesar. **O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo**. Campinas: Mercado de Letras, 1996.

ÁLVAREZ, Constanza; HIDALGO, Samuel. Manifiesto gordx. **Revista Hysteria!** 16 oct. 2014. Disponível em: <https://hysteria.mx/manifiesto-gordx/>. Acesso em: 20 nov. 2019.

ALZUGARAY, Paula. Diante da violência de gênero no Brasil, irrompe o Coletivo Coiote com artistas que criam a partir de situações extremas. **Revista seLecT**. São Paulo, 08 jan. 2019. Disponível em: <https://www.select.art.br/teatro-da-crueldade/>. Acesso em: 04 ago. 2022.

ANZALDÚA, Gloria. *La conciencia de la mestiza / Rumo a uma nova consciência*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. 1. ed., 1. reimp. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 322-339.

BALTAR, Mariana. Atrações e prazeres visuais em um pornô feminino. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 42, n. 43, p. 129-145, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2015.89868>. Acesso em: 20 nov. 2019.

BALTAR, Mariana. ‘A pornografia é um lugar de reflexão sobre a sociedade’. [Entrevista cedida a] Mariana Filgueiras. **Hysteria**, São Paulo, 04 dez. 2018. Disponível em: <https://hysteria.etc.br/ler/a-pornografia-e-um-lugar-de-reflexao-sobre-a-sociedade/>. Acesso em: 22 maio 2022.

BALTAR, Mariana. O corpo, o gozo e a pesquisa. *In*: CESARI, Paula; MAXNUCK, Andressa (org.). **Feminino manifesto**. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2021, p. 31-49.

BALTAR, Mariana; SARMET, Érica. La fulminante: deboche, excesso e gênero no pós-pornô da América Latina. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 17, n. 30, p. 109-124, 2015.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução: Fernando Scheibe. 1. ed., 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. (FILÔ/Bataille).

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas v.1).

BEY, Hakim. **CAOS: terrorismo poético e outros crimes exemplares**. Tradução: Patricia Decia; Renato Resende. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.

BLOCO Livre Reciclato, Museu de Colagens Urbanas, Coletivo Coiote e Bloco Pula Roleta. Postado por Coletivo Coiote. (1min. 51s.). son. color. port. Rio de Janeiro, 16 jan. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L0QENYP8EOY>. Acesso em: 04 ago. 2022.

BOURCIER, Marie-Hélène. Teoria *queer*, políticas pós-pornô e privatização da sexualidade: uma conversa com Marie-Hélène Bourcier. [Entrevista concedida a: Vinícius Kauê Ferreira; Miriam Pillar Grossi]. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 913-928, set./dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36753/28575>. Acesso em: 10 nov. 2019.

BRETON, André; TROTSKI, Leon. **Por uma arte revolucionária independente**. Tradução: Carmem Sylvia Guedes; Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Paz e Terra: CEMAP, 1985. (Coleção Pensamento Crítico, 60).

BRITZMAN, Deborah. Curiosidade, sexualidade e currículo. *In*: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. 4. ed., 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p. 105-142. (Argos).

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução: José Pedro Antunes. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. 14. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. (Coleção Sujeito e História).

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. 2. ed., 2. reimp. São Paulo: Boitempo, 2016.

CORRÊA, Mariza. Do feminismo aos estudos de gênero no Brasil: um exemplo pessoal. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 16, p. 13-30, mar. 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644535>. Acesso em: 22 maio 2022.

COSTA, Pêdra. Manifesto O Cu do Sul. *In*: CACERES, Imayna; MESQUITA, Sunanda; UTIKAL, Sophie. (ed.). **Anti*Colonial Fantasies: Decolonial Strategies**. Vienna: Zaglossus Verlag, 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/44659074/Manifesto_O_Cu_do_Sul. Acesso em: 22 maio 2022.

DAVIDSON, Arnold I. **O surgimento da sexualidade: epistemologia histórica e a formação de conceitos**. Tradução: Rogério W. Galindo. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2019.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. 1. ed., 11. reimp. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**, vol. 4. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 4. Tradução: Suely Rolnik. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. Tradução: Márcia Bechara. 1. ed. São Paulo: n-1 edições, 2016.

DI LAURO, Al; RABKIN, Gerald. **Dirty Movies: An Illustrated History of the Stag Film, 1915-1970**. New York: Chelsea House, 1976.

DOR, Joël. **O pai e sua função em psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

DUFOUR, Dany-Robert. **A cidade perversa: liberalismo e pornografia**. Tradução: Clóvis Marques. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

FACCHINI, Regina. **Entre umas e outras: mulheres, (homo)sexualidades e diferenças na cidade de São Paulo**. 2008. 323f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

FACCHINI, Regina; MACHADO, Sarah Rossetti. Do sadomasoquismo erótico ao BDSM: discursos de legitimação, direitos sexuais e convenções sociais sobre gênero e sexualidade no contexto brasileiro pós-redemocratização. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO: Desafios Atuais dos Feminismos, 10, 2013, Florianópolis. **Anais...** Disponível em: http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1373214112_ARQUIV_O_Facchini_Machado_TrabalhoCompleto_FG10.Final.pdf. Acesso em: 20 nov. 2019.

FARIA, Michele Roman. **Constituição do sujeito e estrutura familiar: o complexo de Édipo, de Freud a Lacan**. Taubaté-SP: Editora e Livraria Cabral Universitária, 2021.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução: Coletivo Sycorax. 1. ed., 1. reimp. São Paulo: Elefante, 2017.

FERRUA, Pietro. Surrealismo e anarquismo: a colaboração dos surrealistas em *Le Libertaire*, jornal da Federação Anarquista da França. In: COELHO, Plínio Augusto. **Surrealismo e anarquismo**: “bilhetes surrealistas” de *Le Libertaire*. Tradução: Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1990, p. 9-26.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade do saber. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 1. ed., 20. reimp. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 9. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

FREIRE, Roberto. **Coite**. 8. ed. São Paulo: Francis, 2007.

FREIXAS, Ramon; BASSA, Joan. **El sexo en el cine y el cine de sexo**. Barcelona: Paidós, 2000.

FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 6**: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“o caso Dora”) e outros textos (1901-1905). Tradução: Paulo César de Souza. 1. ed., 4. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

GAGO, Verónica. **A potência feminista, ou o desejo de transformar tudo**. Tradução: Igor Peres. São Paulo: Elefante, 2020.

GALLO, Ivone. Por uma historiografia do punk. **Projeto História**, São Paulo, v. 41, p. 283-314, dez. 2010. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/6542/4741>. Acesso em: 10 nov. 2019.

GELADO, Viviana. **Poéticas da transgressão**: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras; São Carlos, SP: EdUFSCar, 2006.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Tradução: Magda Lopes. 1. ed. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GREGORI, Maria Filomena. **Prazeres perigosos**: erotismo, gênero e limites da sexualidade. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.

HOCQUENGHEM, Guy. **El deseo homosexual**. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina, 2009.

HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento**: a gramática moral dos conflitos sociais. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística); Coordenação de População e Indicadores Sociais. **Síntese de indicadores sociais**: uma análise das condições de vida da população brasileira: 2021. Rio de Janeiro: IBGE, 2021. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101892.pdf>. Acesso em: 20 set. 2022.

KAC, Eduardo. O Movimento de Arte Pornô: a aventura de uma vanguarda nos anos 80. *Ars*, São Paulo, v. 11, n. 22, p. 31-51, dez. 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2013.80655>. Acesso em: 29 dez. 2019.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2015.

LAURETIS, Teresa de. Teoria *queer*, 20 anos depois: identidade, sexualidade e política. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. 1. ed., 1. reimp. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 120-154.

LE LIBERTAIRE. Declaração prévia. In: COELHO, Plínio Augusto. **Surrealismo e anarquismo**: “bilhetes surrealistas” de *Le Libertaire*. Tradução: Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1990, p. 39-40.

LEITE, Janaina Fontes. **Autoescrituras performativas**: do diário à cena. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017.

LEITE JR., Jorge. **Das maravilhas e prodígios sexuais**: a pornografia “bizarra” como entretenimento. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

LIMA, Sergio. O movimento internacional dos surrealistas e seu contexto no Brasil. In: GUINSBURG, J; LEIRNER, Sheila (org.). **O surrealismo**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 223-261. (Stylus, 13).

LLOPIS, María. **El postporno era eso**. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina, 2010.

LOBO, Taís Ribeiro. **Antropofagia icamiaba**: contra-sexualidade e contra-cinema: a autopornografia como ferramenta de subversão política. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2014.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. 4. ed., 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p. 7-42. (Argos).

LÖWY, Michael. **A estrela da manhã**: surrealismo e marxismo. Tradução: Eliana Aguiar. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

LUDDITAS Sexxuales. **Manifiesto PornoTerrorista Luddita Sexual**. 25 ago. 2011. Disponível em: <http://luddismosexxual.blogspot.com/2011/08/manifiesto-pornoterrorista-luddita.html>. Acesso em: 22 maio 2022.

MARQUES, Gabriela Miranda. As artes de resistir: mulheres na cena anarcopunk (1990-2002). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH, 27, 2013, Natal. **Anais...** Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548874918_497cb4df1839b4fbd483589737c9d64c.pdf. Acesso em: 12 nov. 2019.

MATHEU, Manuel Lucas. As reflexões de um especialista em sexo: ‘Somos monogâmicos porque somos pobres’. [Entrevista cedida a] Irene Hernández Velasco. **BBC News Mundo**, Londres, 24 set. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-45629555>. Acesso em: 22 maio 2022.

MATTOSO, Glauco. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4836/glauco-mattoso>. Acesso em: 22 dez. 2019.

MATTOSO, Glauco. **Manual do pedólatra amador**: aventuras e leituras de um tarado por pés. 1. ed. São Paulo: Editora Expressão, 1986. (Coleção Boca do Inferno, 1).

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

MORAES, Eliane Robert. O “divino Marquês” dos surrealistas. *In*: GUINSBURG, J; LEIRNER, Sheila (org.). **O surrealismo**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 867-874. (Stylus, 13).

MORAES, Eliane Robert. A vida baunilha e seus consolos. *In*: GREGORI, Maria Filomena. **Prazeres perigosos**: erotismo, gênero e limites da sexualidade. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 8-15.

MORAES, Eliane Robert. O lado escuro da paisagem. [Entrevista concedida a: Marcela Vieira; Mariana Portela Echeverri]. **Revista Rosa**, São Paulo, n. 2, v. 3, 26 abr. 2021. Disponível em: <https://revistarosa.com/3/entrevista-com-eliane-robert-moraes>. Acesso em: 21 ago. 2022.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução: Mônica Saddy Martins. 6. ed. Campinas: Papyrus, 2016. (Coleção Campo Imagético).

NOGUEIRA, Fernanda; COSTA, Pedro. Da pornochanchada ao pós-porno-terrorismo no Brasil: d’*As Cangaceiras Eróticas* ao Coletivo Coiote. **Revista Rosa**, [S.l.], n. 5, 24 dez. 2014. Disponível em: <https://medium.com/revista-rosa-5/da-pornochanchada-ao-pos-porno-terrorismo-no-brasil-das-cangaceiras-eroticas-ao-coletivo-coiote-f0f4ab92836>. Acesso em: 22 maio 2022.

O INIMIGO DO REI. Salvador: Editora e Livraria A. CGC/MF, n. 9, ano 3, jan./fev. 1980. 20p. Disponível em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/26359>. Acesso em: 26 nov. 2019.

PÁTARO, Carolina Ribeiro. **Narrativas subversivas das sexualidades**: uma abordagem sociológica sobre o pornoterrorismo e performances ativistas brasileiras. 2018. 178f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

PENLEY, Constance *et al.* Introduction: the politics of producing pleasure. *In*: TAORMINO, Tristan *et al.* (ed.). **The Feminist Porn Book**: The Politics of Producing Pleasure. New York: The Feminist Press, 2013, p. 9-20.

PEREIRA, Andriara Ramos. Chama a revolta! Necropolítica e pornoterrorismo nas margens do mundo e na periferia dos corpos: um ensaio sobre a experiência mitológica e ritual do *devir-coiote*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje: sexualidades no sul global**. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 331-341.

PERLONGHER, Néstor. O desejo de pé. In: MATTOSO, Glauco. **Manual do pedólatra amador: aventuras e leituras de um tarado por pés**. 1. ed. São Paulo: Editora Expressão, 1986, p. 163-176. (Coleção Boca do Inferno, 1).

POST-OP. De placeres y monstruos: interrogantes en torno al postporno. In: SOLÁ, Miriam; URKO, Elena. **Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos**. 3. ed. Navarra: Txalaparta, 2014, p. 193-206.

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

PRECIADO, Paul B. Mujeres en los márgenes. **El País**, Madrid, 13 ene. 2007. Disponível em: https://elpais.com/diario/2007/01/13/babelia/1168648750_850215.html. Acesso em: 02 dez. 2019.

PRECIADO, Paul B. Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual. In: HOCQUENGHEM, Guy. **El deseo homosexual**. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina, 2009, p. 133-172.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro. 2. ed., 3. reimp. São Paulo: n-1 edições, 2017.

PRECIADO, Paul B. Museu, lixo urbano e pornografia. **Periódicus**, Salvador, v. 1, n. 8, p. 20-31, nov. 2017/abr. 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.9771/peri.v1i8.23686>. Acesso em: 20 nov. 2019.

PRECIADO, Paul B. **Testo junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PRECIADO, Paul B. Direito ao trabalho... sexual. In: PRECIADO B. Paul. **Um apartamento em Urano: crônicas da travessia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020, p. 95-97.

PURI, Gilda. Masturbação mental: coiote ensaia sobre pós-pornô. In: COLETIVO Coiote. **Crônicas coiote**. Brasília: Padê Editorial, 2019, p. 39-43. (Cole-sã Escrevivências).

RAMOS, Maria Eduarda. **Pornografia, resistências e feminismos: estratégias políticas feministas de produções audiovisuais pornográficas**. 2015. 365f. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

RIVAS SAN MARTÍN, Felipe. Postfacio al postporno: fragmentos sobre el catálogo pornográfico en la era del archivo virtual. In: MILANO, Laura. **Usina posporno: disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía**. 1. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Título, 2014, p. 119-124.

RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo**. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

SAFATLE, Vladimir Pinheiro. **Lacan**. São Paulo: Publifolha, 2007. (Folha Explica).

SAFATLE, Vladimir Pinheiro. **Curso integral sobre erotismo, sexualidade e gênero: Bataille, Foucault e Judith Butler**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Filosofia, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/8674660/Curso_Integral_-_Erotismo_sexualidade_e_g%C3%AAnero_sobre_Bataille_Foucault_e_Judith_Butler_-_2014. Acesso em: 25 set. 2019.

SANTOS, Érica Ramos Sarmet dos. **“Sin porno no hay posporno”**: corpo, excesso e ambivalência na América Latina. 2015. 133f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

SAURA, Mogli. **Modos artísticos em intersecções ecológicas**: ecomonstruosidades pelo fim do mundo humano, entre povos da terra e grupos dissidentes. São Paulo: FERALIVRE, 2021.

SAURA, Mogli; ETTO, Francis. **Descrição do Anti-Projeto Anarco Fake**. [S.l.]: 2020. Disponível em: https://soundcloud.com/anti-projeto-anarcofake/sets/anarcofakep?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing. Acesso em: 04 ago. 2022.

SCHEIBE, Fernando. Apresentação do tradutor. In: BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução: Fernando Scheibe. 1. ed., 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 9-18. (FILÔ/Bataille).

SCHÉRER, René. Introducción. In: HOCQUENGHEM, Guy. **El deseo homosexual**. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina, 2009, p. 9-17.

SILVEIRA FILHO, Francisco Maciel. A crise da masculinidade contemporânea. In: COSTA, Horácio *et al.* (org). **Retratos do Brasil homossexual**: fronteiras, subjetividades e desejos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial, 2010, p. 323-332.

SIMÕES, Gustavo. Por uma militância divertida: *O Inimigo do Rei*, um jornal anarquista. **Verve**, São Paulo, n. 11, p. 168-181, 2007. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/verve/article/view/5081>. Acesso em: 05 nov. 2019.

SPRINKLE, Annie; VERA, Veronica *et al.* O Manifesto Pós-Pornográfico Modernista (Estados Unidos, 1989). **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 5, n. 17, p. 1-2, jan. 2017. Disponível em: http://performatus.net/wp-content/uploads/2017/01/O-Manifesto-Pos-Pornografico-Modernista_Performatus.pdf. Acesso em: 20 nov. 2019.

SOLER, Marcelo. **Teatro documentário**: a pedagogia da não ficção. São Paulo: Hucitec, 2010.

STOLLER, Robert J. **Perversão**: a forma erótica do ódio. Tradução: Maria Lúcia Lopes da Silva. 1. ed. São Paulo: Hedra, 2015.

THORN, Clarisse. [storytime] Sympathy for the Anti-Porn Feminists. **Clarisse Thorn Blog**. 16 Aug. 2010. Disponível em: <http://www.clarissethorn.com/2010/08/16/storytime-sympathy-for-the-anti-porn-feminists/>. Acesso em: 25 nov. 2019.

TOKUNAGA, Larissa Guedes. **Coquetel Molotov contra o sistema**: a construção do arquétipo de um sujeito anarcopunk no documentário Punk Molotov – Rio de Janeiro (1983-1984). 2016. 154f. Dissertação (Mestrado em Humanidades, Direitos e outras Legitimidades) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

TORRES, Diana J. **Pornoterrorismo**. [S.l.], 09 oct. 2014.

TORRES-GARCÍA, Joaquín. A escola do Sul. *In*: ADES, Dawn. **Arte na América Latina**: a era moderna, 1820-1980. Tradução: Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997, p. 320-322.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da Colônia à atualidade. 4. ed. rev. atual. e amp. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

TROPICUIR. **Cine clube pós-pornô**. Julho, 2017. Disponível em: <https://www.tropicuir.org/cine-clube-pos-porno/>. Acesso em: 22 maio 2022.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. *In*: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. 4. ed., 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p. 43-104. (Argos).

WILLIAMS, Linda. **Hard Core**: Power, Pleasure, and the “Frenzy of the Visible”. Berkeley: University of California Press, 1999.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZILLI, Bruno Dallacort. **A perversão domesticada**: estudo do discurso de legitimação do BDSM na Internet e seu diálogo com a psiquiatria. 2007. 95 f. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva) – Instituto de Medicina Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Vera Milhome Vasques****Data da defesa: 18/11/2022****Nome do Prof. (a) orientador (a): Maurício Cardoso**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 17/01/2023



(Assinatura do (a) orientador (a))