

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL - IACS
Departamento de Cinema e Audiovisual
Cinema e Audiovisual

Taís Ribeiro Lobo

ANTROPOFAGIA ICAMIABA

Contra-sexualidade e contra-cinema: a auto-pornografia como ferramenta de subversão política.

Niterói, 6 de janeiro de 2014

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL - IACS
Departamento de Cinema e Audiovisual
Cinema e Audiovisual

Taís Ribeiro Lobo

ANTROPOFAGIA ICAMIABA

Contra-sexualidade e contra-cinema: a auto-pornografia como ferramenta de subversão política.

Monografia apresentada ao curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense como requisito para a conclusão do curso.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Mariana Baltar Freire

Niterói, 6 de janeiro de 2014

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Èsù, bússola ancestral que sempre me aponta o Norte e me abre os caminhos. Laroié!

À Célia Ribeiro e Carlos Lobo, Maria e Eliza Capai, Melissa Nader e Helena Ribeiro, sangues de meu sangue, pelo amor, cuidado, força e apoio incondicionais!

Aos professores João Luiz Vieira e Monteiro, pelos ensinamentos e apontamentos que foram verdadeiros abre-alas deste trabalho: sem Maya Deren, Laura Mulvey e Varda, nada disto teria começado!

Às Icamíabas de minhas vidas e de meus caminhos, amores de sempre, de perto e de longe, Andrea Cadavid, Aily Habibi, Ana Utrero, Camila Moura, Cinthia Mendonça, Diana Hernández, Fabíola Melca, Ignez Capovilla, João de Oliveira, Luísa Nóbrega, Luna Acosta, Mariana Mordente e Thiago Raft. Obrigada por realizarem isto comigo!

Às “encontrADAS” e Amazonas que conheci por entre projeções, cachoeiras, conjuros, fogueiras ou *skype* – e com quem rápida mas intensamente compartilhei e compartilho, encontros que, de certo, afetaram, e muito, esta escrita –, Anaïs Alpes, Arthur Grimm, Camila Bastos, Déborah Freire, Fernanda Guaglinone, Julia Botafogo, Julia Pombo, Juliana Borzino, Lina Alves, Lucía Egaña, Maria Eduarda Ramos, Mariana Zinnerman, Marina Murta, Pedro Costa, Sabrina Lopes, Sílvia Moan, Taís Itacaramby e Tatiana Nascimento.

À Kzona, isto é, Cadu, Diogo e Lu, pela escuta, pelas trocas e diálogos, pelos trabalhos, pelos livros emprestados, pelo afeto e acolhimento, pela compreensão, pelo silêncio, pela música e pela festa, pelo tempo mineiro, pelo cotidiano, pelo jardim, pela ladeira do sossego, pela comida orgânica de ótima qualidade que nutriu esta escrita!

À Luzia Mendonça e Mariana Katona pelas tintas rubras, à Amanda Flou pelos dedos vermelhos!

À Ângela Donini, Elaine Monteiro, Fernanda Nogueira e Mônica Sacramento pelas leituras e diálogos iniciados e desde já infundáveis.

À Mãe Néia e às Guerreiras de Ewá, por me orientarem no resgate da memória e na construção de cosmologias.

A Renan Rodrigues, pelo amar, por entender profundamente minhas vísceras e alma, e por, juntamente a mim, entender de onde vem a força motriz deste trabalho.

À minha orientadora Mariana Baltar, pela compreensão de que esta escrita se faz aos

saltos; por me inspirar a objetividade que tanto me ajudou e me ajuda a transformar práticas incategorizáveis em textos inteligíveis.

À minha mãe Oyà, fonte de fortaleza, luta, inspiração, criação e re-existência. Epahei!

Quienes nos representan, en realidad nos reemplazan.

Mujeres Creando¹

(Quem nos representa, na verdade nos substitui.)

M. C.

¹ Pixação do coletivo feminista boliviano Mujeres Creando, avistado num muro em La Paz, em janeiro de 2012.

RESUMO

Este trabalho se propõe a refletir sobre o processo de criação de uma auto-pornografia a partir da apropriação e subversão de tecnologias sociais e digitais por mulheres e feministas, compreendendo que tal ação repercute em novas formas estético-políticas de se vivenciar os afetos, a sexualidade, a pornografia, o erotismo e o fazer cinematográfico. Para tanto, serão analisados os processos de criação dos filmes *Onira Vira Rio*, *Polifonia*, *O Sexorcismo de Aily Habibi* e *Speaker*, que compõem o projeto filmico Antropofagia Icamiaba, do qual sou integrante. Partimos da idéia de que os discursos e as práticas hegemônicas em torno da pornografia e do erotismo tratam-se de tecnologias de gênero e sexualidade que integram um regime político-econômico centrado na regulação a nível molecular dos corpos. Ao abordar esses fatores, a pesquisa também buscará entender de que forma a auto-representação crítica se constitui numa importante ferramenta de desconstrução de epistemes e cosmologias hegemônicas.

Palavras-chave: pornografia feminista, auto-representação, apropriação tecnológica.

ABSTRACT

This paper intended to reflect on the process of creating a self-pornography through the appropriation and subversion of social and digital technologies by women and feminists, realizing that such action resonates a new politic and esthetic forms of experiencing affections, sexuality, pornography, eroticism and filmmaking. For this, we analyzed the processes of creating movies *Onira Vira Rio*, *Polifonia*, *O Sexorcismo de Aily Habibi* and *Speaker*, that comprises the filmic project Antropofagia Icamiaba , of which I am member. We start the idea that hegemonic discourses and practices around pornography and eroticism are gender and sexuality technologies that integrate a politic and economic system centered in regulating bodies molecularly. By these factors, this research will seek to understand how a critical self-representation constitutes an important tool for deconstructing hegemonic cosmologies and epistemologies .

Key-words: feminist pornography, self-representation, technological appropriation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 PORNOGRAFIA E APARATO CINEMATOGRAFICO: DA INVENÇÃO À SUBVERSÃO DOS CÓDIGOS	16
1.1 Apresentação	16
1.2 Breviário dos <i>Porn Studies</i> : a pornografia e o aparato cinematográfico enquanto invenções modernas ou dispositivos de subjetivação heteronormativa	17
1.3 Panorama das re-apropriações do aparato cinematográfico e da pornografia por mulheres, lésbicas, homens homossexuais e feministas	29
2 NOVAS POLÍTICAS DO AFETO: OUTRAS PORNOGRAFIAS	33
2.1 Novas suavidades e contra-sexualidade	33
2.2 <i>Pornoerotismo</i> : “o erótico” como forma de vida	38
2.3 A pós-pornografia como <i>uma das</i> práticas político-artísticas contra-hegemônicas	42
2.3.1 A pós-pornografia como ferramenta de agenciamento e luta política, e de produção de <i>contra-gêneros sexuais e cinematográficos</i>	45
2.3.2 Confusões ciber-conceituais: alguns debates em torno dos campos virtuais e conceituais da pós-pornografia	48
3 PORNO-ANTROPOFAGIA: NOTAS AUTO-REFLEXIVAS ACERCA DA DEVORAÇÃO DE BISPOS TECNOLÓGICOS	51
3.1 Apresentação.....	51
3.2 Atravessamentos.....	51
3.3 Antropofagia Icamiaba: esboços de uma cosmologia feminista	56
3.4 Antropofagia compartilhada: ritualizando a devoração de dispositivos e tecnologias	70
3.5 Contra-cinema: contra-laboratório virtual de alquimias estético-políticas	83

CONSIDERAÇÕES FINAIS 94

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS 97

ANEXOS..... 104

Anexo 1: Manifesto Antropofagia Icamiaba

Anexo 2: Intuições (corpóreas) acerca de uma “auto-pornografia”

Anexo 3: Entrevista feita por Adriana Azevedo a Taís Lobo em dezembro de 2012

Anexo 4: DVD com os filmes do projeto Antropofagia Icamiaba

INTRODUÇÃO

Pressupostos teóricos: tecnologias e processos de subjetivação da heterossexualidade como regime político

Talvez uma apropriação problemática tenha sido a exercida em relação não apenas à *pornografia* enquanto *produção cultural*, mas também no que cerne à sua *epistemologia* e *história etimológica*. Se traçarmos uma genealogia da cultura ocidental, veremos o quão notória é a atuação de linhas e vetores de forças hegemônicas nas construções e estruturações das linguagens, pensamentos, tecnologias e arquiteturas ao redor do corpo e da sexualidade. Da filosofia à literatura, do cinema ao vídeo, a tradição teórica feminista nos aponta que tais ferramentas e dispositivos se legitimam e se difundem, de forma geral, sob uma perspectiva heterocentrada, eurocêntrica e estadunidense, consumada, majoritariamente, por homens brancos, detentores de privilégios não apenas de classe, mas também de raça e de gênero. Desse modo, é inviável começar uma discussão sobre pornografia sem abordar, primeiramente, as questões relativas ao gênero, à sexualidade, às formas de subjetivação e seus respectivos regimes e sistemas de pensamento que qualificam e direcionam o uso desse termo específico, assim como suas produções e seus processos de exclusão.

Monique Wittig (1992), ativista e teórica lesbo-feminista, discorre acerca de um *pensamento heterocentrado* embasado numa heterossexualidade, não como uma prática sexual, mas como um *regime político* que produz uma série de discursos e conceitos hegemônicos, estruturados num binarismo dialético sem o qual o Ocidente jamais funcionaria – por exemplo, não existem “romanos” sem que existam “bárbaros”, nem o “Bem” sem o “Mal”, nem “Ocidente” sem “Oriente”, nem “homem” sem “Deus”, tampouco “mulher” sem “homem”². Tal regime fundaria uma série de opressões, silenciamentos e violências, por exemplo, ante às lésbicas, aos homens homossexuais, às feministas e a tantas quantas minorias não se enquadrarem em dito sistema de pensamento; Wittig, então, nega abarcar-se no leito dessas produções discursivas, conceituais e, por conseguinte, econômicas:

2 Sobre essa discussão, discorre também Edward W. Said em seu conhecido livro denominado “Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente”. Ocidente neste trabalho, refere-se a um sistema de pensamento que subjuga e/ou invisibiliza tudo aquilo que não se insere em seus meandros conceituais, no entanto, necessita dessas oposições para se afirmar. Nesse sentido, muito se assemelha à noção de Monique Wittig sobre heterossexualidade como regime político, pois não é necessário ser do Ocidente – Europa, EUA – para ser ocidental.

Pois bem, isso é o que as lésbicas falam um pouco por todas as partes deste país, talvez não com teorias, mas certamente através de suas práticas sociais, cujas repercussões na cultura heterossexual ainda não podem ser adivinhadas. Um antropólogo diria que esperemos mais cinquenta anos. Sim, para universalizar os funcionamentos de uma sociedade e extrair dela suas invariantes. Enquanto isso, os conceitos heteros se desgastam. O que é a mulher? (...) Fracamente é um problema que as lésbicas não têm, por simples mudança de perspectiva, e seria impróprio dizer que as lésbicas vivem, se associam e fazem amor com mulheres, porque “a mulher” não tem sentido senão nos sistemas econômicos e de pensamento heterossexuais. As lésbicas não são mulheres (WITTIG, 1992, pp. 56-57).³

Utilizando, então, a clássica frase de Simone de Beauvoir (1967), “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, esse “tornar-se mulher”, sob a perspectiva política traçada por Wittig, diria respeito a doutrinar-se violentamente a um sistema sócio-político heterocentrado, legitimado pela diferença sexual – homem *versus* mulher – e que se baseia, sobretudo, na biologia e outras supostas verdades científicas.

Judith Butler (2010) recorre à *teoria da performatividade* para se referir à idéia do que chamarei de “doutrinar-se mulher”. Para Butler, essa doutrina se efetua a partir da noção performativa do *gênero sexual*, sendo este uma interpretação repetitiva, um ato performativo ou uma representação – no sentido, mesmo, de performance teatral – da suposta diferença biológica pré-estabelecida. Desse modo, doutrinamo-nos homens e mulheres conforme a repetição de atos convencionados socialmente, como, por exemplo, o ato de passar batom, a forma de caminhar ou de fumar um cigarro e demais gestos e corporalidades manifestas. Seguindo a lógica da autora, a performatividade do gênero se evidenciaria, por exemplo, nas *drag queens*, transformistas e travestis, que incorporam e extrapolam os “elementos cênicos” típicos da feminilidade enquanto construção social.

Para Teresa de Lauretis (2000, p. 43), essa performatividade faria parte de um amálgama de *tecnês* que constituem o que ela denomina como *tecnologias do gênero*, sendo este último “o produto e o processo tanto da representação como da auto-representação”, isto é, uma representação com conseqüências concretas, construindo-se e legitimando-se apenas se, quando e enquanto representado. *Tecnologia de gênero* é, por sua vez, uma noção baseada nas *tecnologias da sexualidade* de Michel Foucault (1980). Para Foucault, essas tecnologias seriam definidas conforme um “conjunto de técnicas para maximizar a vida desenvolvida pela burguesia a partir de finais do século XVIII, com o propósito de assegurar sua

³ Traduzido por mim, do original em espanhol.

sobrevivência enquanto classe social e a manutenção de sua hegemonia” (*apud* LAURETIS, Teresa de. p. 47, 2000).

Tais técnicas levavam consigo a elaboração de discursos (classificações, medidas, valores, etc.) em torno de quatro “figuras” ou objetos de conhecimento privilegiado: a sexualização da infância e do corpo feminino, o controle da procriação e psiquiatrização do comportamento sexual “anormal” como perversão. Esses discursos, que se colocavam em prática através da pedagogia, da medicina, da demografia e da economia, apoiavam-se nas instituições do Estado, concentrando-se especialmente sobre a família. (...) Essa tecnologia, assinala Foucault, “fazia do sexo não só um problema laico, como também um assunto de Estado; ou melhor, um problema sobre o qual todo o corpo social, e cada indivíduo, estaria sob controle” (LAURETIS, 2000, p. 47).⁴

Lauretis (*Ibidem*, p. 35-36) complementa o trabalho de Foucault ao afirmar que não apenas a *sexualidade*, mas também o *gênero* são “produtos de várias tecnologias sociais, como o cinema, os discursos institucionais, as epistemologias e práticas de crítica teórica, assim como as práticas quotidianas, que têm o poder de controlar o campo do significado social”, e inclui nesse dispositivo tecnológico as artes e as culturas eruditas/ocidentais, às quais atribui o legado da “história das representações de gênero”.

Não há dúvidas, portanto, da presença de um *filtro feminista* no desenvolvimento do pensamento de Lauretis, quando esta, por exemplo, toma emprestado o termo *tecnologia* de Foucault, tecendo uma importante crítica ao autor, o qual parece não se atentar para uma série de questões relativas ao *gênero sexual* em seus escritos sobre a sexualidade ocidental⁵. Sobre essa apropriação crítica, norteia o parágrafo abaixo:

Poderíamos dizer que o gênero, como a sexualidade, não é uma propriedade dos corpos ou algo que existe genuinamente nos seres humanos, senão que é o “conjunto dos efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais”, como diz Foucault, em virtude de “uma complexa tecnologia política”. Mas antes de mais nada, deve-se dizer - e daí o título deste trabalho – que pensar o gênero como o produto e o processo de uma série de tecnologias sociais, de aparatos tecno-sociais ou biomédicos, significa já haver superado a Foucault, pois sua concepção

4 Traduzido por mim, do original em espanhol.

5 O percurso do pensamento crítico e auto-crítico é uma constante nas produções teóricas e nas páticas feministas; muitas dessas críticas se fazem presentes, recorrentemente, não apenas em relação à série História da Sexualidade, de Michel Foucault, mas também a uma grande parte de autores homens que reclamam a discussão em torno das tecnologias sociais e dos processos de subjetivação sem se aterem, porém, à noção de *gênero sexual*. É também uma constante, a visão crítica e auto-crítica ao redor da construção e do uso desses mesmos conceitos dentro dos próprios movimentos e literatura feministas. Por isso, Lauretis fala do exercício de uma *auto-consciência* como método analítico e crítico do feminismo – uma auto-consciência que está absolutamente atrelada às micro e às macropolíticas.

crítica acerca da tecnologia do sexo se esquece de solicitar a diversificada trama à qual essa tecnologia submete os sujeitos/corpos masculinos e femininos (LAURETIS, 2000, pp. 49-50).⁶

Beatriz Preciado (2008) prossegue e complementa a discussão a nível literalmente molecular, atribuindo à difusão em massa de esteróides e de imagens pornográficas o caráter de principais tecnologias de gênero – aliás, Preciado reclama o termo *tecnogênero* – e de sexualidade, sendo as indústrias farmacêutica e a pornográfica duas das mais rentáveis mundialmente, perdendo apenas para a indústria e o tráfico de armas. Para além do estatuto de tecnologia, Preciado diz que essa grande distribuição em massa de drogas lícitas e ilícitas e de pornografia caracterizaria um novo regime político, pós-fordista, global e midiático denominado *farmacopornográfico*, sendo este posterior à noção de *sociedade disciplinária* desenvolvida por Michel Foucault (2009), e simultâneo à noção de *sociedade de controle*, elaborada por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992). Tal regime, diria respeito a uma nova espécie capitalismo cognitivo⁷, globalizado e que, é claro, determinaria uma peculiar micropolítica de subjetivação corporal, sexual e comportamental, e teria como “referência os processos de governo biomolecular (fármaco-) e semiótico-técnico (-porno) de subjetividade sexual, dos quais a pílula [contraceptiva] e a [revista] Playboy são paradigmáticos, 'farmacopornográficos'” (PRECIADO, Beatriz. 2008, p. 32. Grifo meu).

Em seu livro *Testoyonqui*⁸, Preciado nos relata o primeiro emprego do termo *gênero*, este feito sob a custódia do médico e psicólogo infantil John Money, que desenvolveu, clinicamente, essa noção de “sexo psicológico”, com a finalidade de integrá-la à intervenção hormonal e cirúrgica de bebês hermafroditas ou, segundo Money, bebês inclassificáveis nas categorias médico-biológicas, no caso, nos gêneros masculino e feminino. Preciado (2008, p. 81) comenta que essa nova invenção seria um “índice de emergência do novo regime farmacopornográfico da sexualidade”, e complementa:

Longe de ser uma criação da agenda feminista dos anos setenta, a categoria de gênero pertence ao discurso biotecnológico de finais dos anos

⁶ Traduzido por mim, do original em espanhol.

⁷ Não entrarei em explicações profundas a respeito do capitalismo cognitivo, mas a nota vale para ressaltar que este se caracteriza por uma nova sistematização do valor na sociedade capitalista contemporânea. Para Michael Hardt e Antonio Negri, que desenvolvem bastante a expressão, o sistema capitalista foi modificado radicalmente pelas novas tecnologias, como a *internet*, as quais influenciaram diretamente nos modos de produção e de trabalho (HARDT, M. e NEGRI, A. 2005).

⁸ Do espanhol, *Junkie de Testosterona*. Trata-se de um ensaio auto-fictício escrito pela autora em questão, produto do uso tópico experimental da molécula de testosterona em gel – a Testogel – e escrito no transcorrer de seus efeitos corporais.

quarenta. O gênero, a masculinidade e a feminilidade são invenções da Segunda Guerra Mundial e conheceram sua plena expansão comercial durante a Guerra Fria, assim como a comida enlatada, o computador, as cadeiras de plástico, a energia nuclear, a televisão, os cartões de crédito (...) ou o satélite artificial. Digamos o quanto antes: este novo modelo não se caracteriza simplesmente pela transformação do sexo em objeto de gestão pública da vida, senão, e sobretudo, pelo fato de que essa gestão se opera através das novas dinâmicas do tecno-capitalismo avançado. (...) Se no sistema disciplinário decimonônico o sexo era natural, definitivo, intransferível e transcendental, o gênero aparece agora como sintético, maleável, variável, suscetível de ser transferido, imitado, produzido e reproduzido tecnicamente (PRECIADO, 2008, pp. 81-82).⁹

É partindo desse contexto do *tecno-capitalismo* que Preciado faz o uso do hormônio testosterona: não porque seja transexual e queira transformar-se em homem, mas para explorar a sua própria potência molecular, a partir do *hackeamento*¹⁰ de um sistema biotecnológico difusor de partículas de feminilidade – estrogênio – e de masculinidade – testosterona – utilizando-se de seus efeitos ora em sua escrita – ao explorar outras formas de pensar e reagir teoricamente – ora no espaço público e seus respectivos *locus* de sociabilização. A partir disso, a autora afirma haver uma refinada política de circulação e distribuição de tais partículas hormonais, com a ocorrência de uma banalização do estrogênio e de uma vigilância e controle da testosterona; a evidência quotidiana dessa constatação é o fato de qualquer pessoa, em qualquer farmácia e sem receita médica, conseguir um tablete de pílula anticoncepcional – composta por altas dosagens de estrogênio e utilizada por travestis e transexuais, por exemplo, para fins de feminilização de caracteres sexuais secundários, como o afinamento da voz, o aumento dos seios e demais sinuosidades típicas do “corpo feminino”; por outro lado, as formas de acesso à molécula da testosterona são absolutamente dificultadas, o seu uso é restrito a *homens* com disfunção desse hormônio e sua aquisição se faz apenas mediante apresentação de receita médica. Os demais usuários da molécula – transexuais a fim de masculinizar-se, por exemplo – tem de participar de uma vasta e peculiar rede de aquisição e distribuição ilegal da substância.

É desse modo que o gênero passa a ser não apenas uma representação com conseqüências concretas, como argumenta Lauretis, ou um ato performativo, como argumenta Butler, isto é, não se trata apenas de uma produção social, mas de uma produção biotecnológica, tal qual a produção da loucura no Ocidente: são ficções médicas que se definem em retrospecto, conforme à molécula a que fazem referência; nesse sentido, por

⁹ Traduzido por mim, do original em espanhol.

¹⁰ Da idéia de *hacker* de sistemas computacionais.

exemplo, a depressão não existiria sem a serotonina, nem a masculinidade sem a testosterona sintética, tão pouco a feminilidade sem o estrogênio sintético (PRECIADO, Beatriz. 2008, p. 51). Pelo fato de o estrogênio se tratar de uma molécula presente na pílula anticoncepcional, Preciado tece uma crítica ao feminismo emancipacionista – que enxerga como fator de emancipação sexual da mulher a formulação da pílula contraceptiva – uma vez que tal molécula, na verdade, representa a efetivação de um controle a nível molecular sobre os corpos das mulheres, um método preciso de *subjetivação feminina*, que dociliza o temperamento e que molda o corpo, arredondando curvas, aumentando seios, coxas, glúteos, caracteres que nesse contexto constituem sócio-culturalmente a representação de como deveria ser o corpo de uma suposta “mulher natural”.

Seguindo as autoras cujas opiniões compartilhamos, pode-se concluir, então, que o gênero, assim como a sexualidade, é uma produção, uma forma de subjetivação que conta com uma série de dispositivos sociais e biotecnológicos, sendo ambos tecnologias que constroem suas formas segundo um sistema específico de pensamento, no caso, um sistema heterocentrado, e cuja formalização e categorização do mundo procede ao esculpirem corpos aptos a adentrarem, normal e “naturalmente”, nessa lógica de vida pré-projetada.

Foucault (1995) fala da formação do sujeito e do desejo partindo de uma análise etimológica da palavra *sujeito*¹¹, em que este passa a existir unicamente se e quando “assujeitado” por uma série de dispositivos sociais que incorrem sobre o seu corpo de forma tentacular e em escala molecular – daí, também, deriva a noção de *biopolítica*. Se, mais uma vez, cruzarmos essa teoria com a de Monique Wittig, nos parece claro que aqueles que não se assujeitam ao dispositivo de subjetivação heterocentrado – ou seja, aqueles que não se subjetivam “homem” nem “mulher”, mediante o uso “correto”, “normal” e “natural” das tecnologias de gênero – simplesmente não existem para esse sistema, e o que não existe, não se manifesta nem fala: é sobre a violência exercida por esse dispositivo que Wittig menciona ao longo de seus escritos feministas. Para a autora, as lésbicas, ao não se enquadrarem nos sistemas simbólico e econômico heterocentrados, ou, em outras palavras, ao não se subjetivarem “mulher”, simplesmente não existem enquanto enunciadoras, e a violência reside nesse não existir, nesse silenciamento relativo, primeiramente, à linguagem.

Dentro do contexto do regime descrito por Beatriz Preciado (2008), essa teoria se aplica no sentido de que as *subjetividades farmacopornográficas* são aquelas capazes de

11 Do latim *subiectum*: o que está por debaixo.

consumir “sonhos, ar, identidade, relação e alma”, conceitos e processos que não existem senão nas sociedades ocidentais e/ou ocidentalizadas. Desse modo, aqueles que não se subjetivarem enquanto corpos farmacopornográficos tampouco existirão para esse novo capitalismo, e se não existem não importa o quão vivo ou morto estejam. É assim que Preciado explica, por exemplo, a relação desse regime com a questão do HIV na África:

Desde um ponto de vista farmacopornográfico, o terço da população africana afetada pela AIDS *não está realmente doente*. Os milhões de soro-positivos que morrem a cada dia no continente africano são biocorpos precários cuja sobrevivência *ainda* não foi capitalizada pela indústria farmacêutica ocidental. Para o sistema farmacopornográfico esses corpos não estão *nem* mortos *nem* vivos. Existem em um estado pré-farmacopornográfico, ou, o que dá no mesmo, suas vidas não são suscetíveis de produzir benefício ejaculante. São simplesmente corpos excluídos do regime tecnobiopolítico. (...) Igualmente, se não há programas de investigação farmacológica para conseguir a vacina da malária (cinco milhões de mortos anuais no continente africano) é porque os países que a necessitam não podem pagá-la. Enquanto isso, as multinacionais ocidentais embarcam em custosos programas de produção de Viagra ou de novos tratamentos contra o câncer de próstata (PRECIADO, 2008, p. 46).¹²

Wittig, Preciado, Foucault, Lauretis e Butler, cada qual em seus termos, estão dizendo que na civilização ocidental um fato concreto se configura: uma doutrinação dos corpos – em termos econômicos, sociais, sexuais e de gênero – ante um regime de códigos relativos a uma cultura hegemônica, dotada de um sistema unívoco de pensamento, saberes e poderes que irão significar a existência dos corpos ali circunscritos. Isso se dá conforme a capacidade ou não de esses corpos serem “assujeitados” a tais códigos, de forma que os corpos dissidentes e periféricos, com relação a esse regime heterocentrado, tornam-se entes invisíveis; e a invisibilidade nesta cultura não detém caráter algum de existência. É nesse sentido, portanto, que se constrói este trabalho: trata-se de uma tentativa de produzir teoria a partir da existência manifesta de corpos e práticas político-artísticas não doutrinados, digamos, e que se esboçam desde a periferia e a dissidência.

Para sistematizar o percurso que nos levará ao *corpus* empírico deste projeto – no caso, os processos de criação, finalização, exibição e o conteúdo em si dos vídeos *Polifonia*, *El Sexorcismo de Aily Habibi*, *Speaker* e *Onira Vira Rio*, do projeto Antropofagia Icamiaba – iremos, primeiramente, adentrar na genealogia de certos conceitos e práticas que se relacionam com os campos referentes ao aparato cinematográfico e à pornografia.

¹² Traduzido por mim, do original em espanhol.

Passaremos, pois, pelos debates em torno dos *Porn Studies*¹³, e por um panorama crítico das re-apropriações conceituais e tecnológicas realizadas por mulheres, feministas e minorias sexuais.

O segundo capítulo opera como uma importante transição estética para o terceiro, uma vez que será ligeiramente traspassado por experiências pessoais articuladas a conceitos e a práticas político-artísticas que vêm sendo escritas na contemporaneidade. Será o momento em que se evidenciará a perspectiva sob qual este texto trabalha e se posiciona, sobretudo no que concerne a pornografia, o erotismo, a pós-pornografia, as ferramentas audiovisuais e a lógica dos afetos e das subjetividades, sendo que essa perspectiva é a mesma que ressoa nos vídeos que compõem nosso *corpus* empírico.

O terceiro capítulo, num intento de se produzir uma “escrita feminista”, virá em primeira pessoa do singular, compondo-se por notas auto-reflexivas de tom ensaístico, as quais articularão as experiências e os processos vivenciados durante a produção dos vídeos do projeto Antropofagia Icamiaba, à discussão/produção de conceitos que se relacionam tanto com este texto e suas respectivas referências, quanto com o próprio projeto videográfico. Desse modo, pretende-se não apenas refletir sobre o processo de criação em si, mas sobretudo encontrar sua sincronia estético-político na produção teórica, de modo que tais processos se tornem auto-representáveis também na produção textual acadêmica.

13 Do inglês, *estudos pornográficos*.

1 PORNOGRAFIA E APARATO CINEMATOGRAFICO: DA INVENÇÃO À SUBVERSÃO DOS CÓDIGOS

1.1 Apresentação

Trabalhar com materiais que envolvem os conceitos de pornografia, erotismo, obscenidade e pós-pornografia é trabalhar com um material absolutamente conflituoso, sensível, polêmico, contraditório, incoerente. Isso decorre em virtude de, sobretudo os termos pornografia e erotismo, fazerem parte de uma complexa e emaranhada trama de práticas discursivas e culturais, que se constituem, por sua vez, por um verdadeiro campo de disputa, isto é, trata-se de um cabo-de-guerra cuja corda sempre costuma ceder mais ao poder e às retóricas produzidas por suas respectivas instituições e autoridades. Nesse sentido, é importante salientar, desde já, que qualquer conceito é passível de ser apropriado e codificado, transformando-se integralmente, desde a sua etimologia até o seu sentido epistemológico. Sendo isto um fato inerente, poderíamos pensar em duas possíveis soluções para que dita apropriação não suceda: ou paramos de falar e decretamos o fim da linguagem, que nomeia e codifica; ou podemos nos re-apropriar da mesma, a começar por um processo de problematização de seus termos existentes, com posterior desconstrução, executando, re-criando, re-codificando e subvertendo suas práticas manifestas a partir de diversas perspectivas. Essa disciplina deveria ser praticada constantemente a fim de exercitar a re-nomeação a partir da singularidade, que só se faz possível ao traçarmos *linhas de fuga*, como diria Gilles Deleuze (1996), que nos apontem outros horizontes para desenvolver movimentos até então inomináveis.

Por todos esses motivos, considero importante, *a priori*, explicitar pontual e panoramicamente qual é a minha atual perspectiva conceitual – que certamente no fim deste trabalho será re-atualizada –, isto é, que teorias e pessoas me atravessam quando penso nos conceitos *pornografia*, *erotismo*, *pós-pornografia* e *obscenidade*, quais são os nossos diálogos possíveis e que práticas teóricas e artísticas me foram e me são desencadeadas por esse processo de problematização e geração de linhas de fuga.

1.2 Breviário dos *Porn Studies*: a pornografia e o aparato cinematográfico enquanto invenções modernas ou dispositivos de subjetivação heteronormativa

Os *Porn Studies* se delinearão como campos de estudos, debate e prática a partir de finais do século XX. Apesar de muitas feministas, já em 1970, apontarem um caminho que enxergava a pornografia como uma *scientia sexualis*¹⁴ típica do Ocidente, logo, um produto de um regime heterocentrado, muito se polarizou em torno do debate sobre a pornografia, seja no interior do próprio feminismo, seja jurídica e institucionalmente, polarização esta que evitava que se olhasse mais criticamente para aquele tipo de imagem que emergia e se difundia tão rapidamente.

A pornografia era uma questão de se “você é contra ou a favor”, basicamente, e tal debate – que emerge sobretudo nos EUA, através de diversos tribunais altamente midiáticos e sensacionalistas, que julgavam produtos com conteúdo pornográfico, como filmes, revistas, dentre outros – acabava por desviar a atenção de uma série de políticas internacionais problemáticas pelas quais os EUA vinha passando – como a crise gerada pela Guerra do Vietnã – para atrair o posicionamento, muitas vezes alienado e dicotômico, frente ao debate: as pessoas pró-pornografia – produtores de pornografia, consumidores, liberais – e as anti-pornografia – movimentos conservadores, pró-vida, etc. Logo nos anos posteriores, um grupo de historiadores e teóricos do cinema e da literatura aportam a esse debate algumas saídas não tão categorizantes, mas que apontavam uma análise da pornografia como produção e discurso culturais, isto é, como uma tecnologia social de normatização, e que, por isso mesmo, merecia ser investigada em vez de julgada. Linda Williams e William Kendrick, por exemplo, são alguns desses expoentes da investigação ao redor da pornografia como produtora de práticas e corpos normativos.

Em seu artigo *Museu, Basura Urbana y Pornografía*¹⁵, e a partir da perspectiva dos *Porn Studies*, Beatriz Preciado (2008) resume alguns estudos em torno dessas diversas formas de fundamentação e apropriação da pornografia enquanto artifício silenciador, noção que transita desde a estruturação arquitetônica das cidades ocidentais e ocidentalizadas,

14 Da noção empregada por Michel Foucault (1980, p. 57), *scientia sexualis* relaciona-se com uma série de técnicas e instituições que visam criar uma verdade sobre o sexo “em função de uma forma de poder-saber rigorosamente oposta à arte das iniciações e ao segredo magistral”, a qual Foucault conceitua como *ars erotica*. De acordo com a *scientia sexualis*, o sexo é uma prática a ser confessada, pesquisada e estudada para que se possa extrair dele uma retórica que sustente suas verdades construídas e suas formas de funcionamento nas sociedades ocidentais.

15 Do espanhol, *Museu, Lixo Urbano e Pornografia*.

passando por suas políticas sanitárias e chegando às tecnologias das imagens fixas ou em movimento, no caso, a fotografia e o cinema. Esses três componentes conformam a principal alquimia de uma “biopolítica da representação pornográfica” (PRECIADO, Beatriz. 2008, p. 42).

Preciado se utiliza do livro *The Secret Museum*, no qual o historiador Walter Kendrick traça o aparecimento da noção moderna de “pornografia” – sedimentada ao longo dos séculos XVIII e XIX – ao recorrer às escavações arqueológicas realizadas nos territórios de Pompeya, antiga cidade romana soterrada por uma erupção vulcânica no ano 79 d.C. Encontraram-se nessas ruínas representações de uma sexualidade outra que não a da Europa moderna, e é nesse sentido que a autora fala da emergência de uma “retórica museística”, muito presente nos discursos concernentes à territorialização da sexualidade no contexto da *urbe*. Escolheram-se imagens, esculturas e objetos paradigmáticos desse antigo regime de prazer, e fundou-se uma coleção estatal secreta, conhecida, também, como Museu Secreto, cujo acesso era permitido para homens aristocráticos e restrito para mulheres, crianças e para a “classe popular”. Dessas representações resguardadas e de suas consecutivas “retóricas museísticas” deriva-se a atual noção do termo *pornografia*, como explicitado em um dos itens do artigo de Preciado, com o emblemático título *O museu inventou o pornô*:

(...) Nessa retórica a pornografia aparece como uma técnica de gestão do espaço público e, mais particularmente, de controle do olhar, de vigilância do corpo excitado ou excitável no espaço público. De modo que a noção de pornografia que história da arte inventa é, sobretudo, uma estratégia para traçar limites ao visível e ao público. No Museu Secreto inventa-se, também, novas categorias de “infância”, “feminilidade” e de “classes populares”. Frente a elas, o corpo masculino aristocrático aparece como uma nova hegemonia político-visual – ou, também, político-orgásmico -: aquele que tem acesso à excitação sexual em público, por oposição àqueles corpos cujo olhar deve ser protegido e cujo prazer deve ser controlado (ZEHAR, nº 64, 2008, pp. 43-44).¹⁶

Outro mito fundador do termo *pornografia*, é a sua relação com as políticas sanitárias das cidades modernas, estreitando ainda mais os seus laços com o controle e a vigilância da circulação de mulheres no espaço público, categorizando-as em instituições dialéticas relativas à “mulher privada”, no caso, a “mulher de família”, e à “mulher pública”, ou seja, as prostitutas (PRECIADO, Beatriz. 2008, p. 44). Michel Foucault (1980) denomina esse dispositivo de controle como sendo uma das tecnologias de poder mais empregadas no

16 Traduzido por mim, do original em espanhol.

século XIX, e Preciado (2008, p. 44) realoca a pornografia como um dos braços tentaculares do biopoder, e para tanto, remonta-se a dicionários datados daquele mesmo período e cujo significado descreve a pornografia como um conjunto de práticas relacionadas à prostituição e “à vida das prostitutas na cidade como questão de higiene pública”. É nesse sentido que a pornografia, enquanto conceito de construção histórica, está embutida não apenas na “retórica museística”, relativa à história da arte e da constituição da arquitetura no Ocidente, como também em uma “retórica higienista”, que, segundo Preciado (*Ibidem*), seria “o braço público de um amplo dispositivo biopolítico de controle e privatização da sexualidade das mulheres na cidade moderna”.¹⁷

Sob esse viés cabe, aqui, uma reflexão etimológica sobre os termos com os quais estamos trabalhando, uma vez que, como dito logo no início deste capítulo, apropriações etimológicas legitimariam certas práticas de silenciamento. Nos contextos descritos acima, relativos ao Museu Secreto e aos processos de higienização das metrópoles europeias, emerge em outros dicionários da época a noção moderna de *pornografia*, desta vez designada pelo historiador de arte C.U. Müller, que reclama a origem etimológica grega da palavra, a saber: *porno* – prostituta, *graphos* – escrita/representação (*apud* PRECIADO, 2008, p. 43). Isto é, “escritos *de* prostitutas”.

Porém, se analisarmos o conceito mais atentamente e sob a perspectiva heterocentrada, a qual rege o emprego social do termo atualmente, a preposição “*de*” tende a conotar o sentido da preposição “*sobre*”, conformando o entendimento etimológico da palavra como “escritos *sobre* prostitutas”, compreensão esta que subjuga a prostituição a um *objeto de análise* distanciado do sujeito que o enuncia. Ou seja, *alguém* – um homem, é claro – escreve ou enuncia *sobre* as práticas das *prostitutas*. Em outras palavras, o significante social da partícula *de* é subentendido como sendo a partícula *sobre*, e o uso desta última está

17 Apesar de não se ater tanto aos aspectos do espaço público e de ser um tanto quanto essencialista, no sentido de levar ao extremo a idéia de diferença sexual biológica, Wilhelm Reich, em seu livro *A Função do Orgasmo: Problemas Econômico-Sexuais da Energia Biológica*, também fala da mercantilização da sexualidade das mulheres como sendo uma das formas de controle econômico sobre o corpo e o sexo, e de como isso se relaciona com suas teorias sobre as couraças, que seriam estruturas culturais que moldam e oprimem nossos corpos, afetos e sexualidade, docilizando-nos e preenchendo-nos de potências tristes e facilmente controláveis – o que, de certa forma, se assemelha intuitivamente aos dispositivos biopolíticos descritos por Michel Foucault. Ainda com relação à discussão sobre prostituição, e pensando-a, neste caso, a partir do feminismo, ver os livros *Devenir Perra*, de Itziar Ziga, *Manifesto Puta*, de Beatriz Espejo, o filme *Baise Moi*, de Virginie Despentes e Coralie Trinh Thi, e, ainda, investigar nomes e práticas ativistas como os da argentina Sonia Sánchez, e os das organizações brasileiras Davida e Daspu. Aqui, a questão que me parece importante não é a dicotomização das posições das autoras – no caso, se a prostituição é boa ou ruim – senão o fato de essa discussão estar sendo travada, majoritariamente, *por* prostitutas e ex-prostitutas.

implícito no conceito moderno de *pornografia*. Portanto, e dado o caráter de uma sociedade que silencia, primeiramente, a partir da linguagem, se nos re-apropriamos da palavra pornografia e substituímos a partícula “sobre” pela partícula “por”, estaremos cometendo uma atitude altamente subversiva, já que pornografia, nesse sentido, designaria “escritos *por* prostitutas”, e estaria enunciando tais práticas a partir de um corpo dissidente, marginalizado e silenciado, um corpo que, a princípio, existe “para ser visto”, mas não “para enunciar”; é subtrair desse corpo a sua qualidade de corpo-*boutique*. Aliás, se utilizarmos do mesmo recurso da apropriação etimológica feita por Müller, vale ressaltar que o termo *prostituta* deriva da palavra latina *prostituere*, composta pelos radicais *pro* – antes ou diante – e *statuere* – estacionado, parado, ou colocado – ou seja, trata-se de algo que está à vista, algo que é *público*. O que tornaria ainda mais subversivo o entendimento do termo *pornografia*, pois a enunciação desse corpo dissidente, que é o corpo da prostituta, se faria não apenas visível, mas também *audível* no âmbito do espaço público, modificando estruturalmente sua configuração a partir de uma *ocupação enunciativa* por mulheres à margem das instituições do casamento e da família.¹⁸

Retomando a discussão que Beatriz Preciado levanta em seu artigo em torno da apropriação heteronormativa do conceito *pornografia*, esta se daria, em última instância, em sua relação com a fotografia e com o *aparato cinematográfico* (BAUDRY, Jean-Louis. *In* XAVIER, Ismail. 2008), que, além de serem um dos principais suportes de difusão da pornografia como produção cultural, pertencem ao campo em que este trabalho mais se situa, no caso, no do cinema, mas não apenas o cinema *per se*, senão o seu aspecto produtor de “biopolíticas da representação” (PRECIADO, Beatriz. 2008, p. 42).

A história do tecno-olho é o título que a autora dá a um dos itens do artigo em questão; “tecno-olho” seria o nosso olhar enquanto uma *lente/prótese biopolítica*, isto é, enquanto uma construção tecnológica: trata-se de um *dispositivo sócio-cultural de subjetivação*. Em curtas linhas, o “tecno-olho” é o olhar construído por tecnologias de gênero e de sexualidade. Existem outros termos, mais familiares à teoria cinematográfica,

18 Em seu livro *Testoyonqui*, Beatriz Preciado desenha um sistema de enunciação conforme a subjetivação farmacopornográfica e os sistemas sexo/gênero, e que ilustra bastante o esquema de controle da fala no espaço público. Ela dispõe dois cilindros, lado a lado, cada um com um orifício inicial e um final, que delimitam sua extensão. Um orifício é boca, o outro é o ânus – este desprovido de gênero, mas potente sexualmente, e por isso controlado. Um cilindro refere-se ao corpo da mulher, o outro, ao corpo do homem. A boca do homem é aberta, é pública, deve enunciar, detém o poder da fala, já o seu ânus se fecha, priva-se do uso público; com a mulher dá-se o contrário: a boca se fecha, a palavra é privada, não se enuncia no âmbito público; o ânus, por sua vez, é público, deve estar aberto ao uso.

que parecem referir-se ao “tecno-olho”, tais como *gaze*, ou em português, “prazer visual” (MULVEY, Laura. In XAVIER, Ismail. 1983), nomenclatura que mantém íntima relação com o que Linda Williams (1989) chamará de *bodily image*¹⁹.

Teresa de Lauretis (2000) diz que, simultânea e independentemente a/de Foucault afirmar que uma das funções das *tecnologias da sexualidade* é associar ao corpo feminino a conotação de corpo sexual, as teóricas feministas da teoria cinematográfica já o faziam, a partir da teoria do “prazer visual” ou *gaze*:

(...) as teóricas feministas do cinema escreviam trabalhos sobre a sexualização da “estrela” feminina no cinema narrativo e analisavam as técnicas (luzes, planos, montagens, etc.) e os específicos códigos cinematográficos (por exemplo, o sistema do *plano ponto-de-vista*) que constroem a mulher como imagem, como objeto do olhar *voyeurista* do espectador. Elas elaboraram uma descrição e uma crítica dos discursos estéticos, filosóficos e psicosociais que fundamentam a representação do corpo feminino como lugar primário da sexualidade e do prazer visual. A concepção do cinema como tecnologia social, como “aparato cinematográfico”, se desenvolveu na teoria cinematográfica contemporaneamente à obra de Foucault, mas independente da mesma (LAURETIS, 2000, pp. 47-48).²⁰

Quando Lauretis fala das teóricas feministas do cinema, indiretamente está se referindo à Laura Mulvey e ao seu famoso artigo *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (In XAVIER, Ismail. 1983). Nesse artigo, Mulvey vai falar da irrupção do inconsciente de uma sociedade patriarcal na construção da forma fílmica, sintática e semanticamente. Dentro dessa ordem patriarcal, a mulher existiria apenas como um *significante*, uma representação que existe conforme e sob a sujeição de um *significador* masculino, que a significaria enquanto objeto sexual de desejo. Em outras palavras, a forma fílmica existiria enquanto extensão da realidade social e produtora da mesma, e, em ambos os casos, tanto política quanto esteticamente, as mulheres não seriam produtoras de significados, tão pouco corpos desejantes, senão desejados.

Apropriando-se de conceitos da psicanálise²¹, como a idéia, por exemplo, do processo de identificação da criança com ela mesma ao olhar-se no espelho, Mulvey vai dizer que, da

19 Ver mais em seu livro *Hard Core: Power, Pleasure, and The Frenzy of The Visible*.

20 Traduzido por mim, do original em espanhol.

21 Vale salientar que o embasamento de Mulvey na teoria psicanalítica foi revisto pela mesma cerca de trinta anos depois, sobretudo em seu artigo *Looking at the Past from the Present: Rethinking Feminist Film Theory of the 1970s*, assim como por autores como Scott Bukhtaman. Abrindo mão do viés psicanalítico, ambos reconstituíram a teoria do prazer visual, voltando-se para algo que muito se assemelha às teorias de Teresa de Lauretis e Linda Williams, e lançando-se mais na própria linguagem fílmica e com suas respectivas teorias do aparato cinematográfico enquanto dispositivo que mobiliza desejos e prazeres visuais.

mesma forma, ocorre a identificação do espectador masculino com o protagonista masculino de um determinado filme. Esse processo, chamado por Christian Metz (1972), dentre outros teóricos do cinema, de “identificação espectral”²², seria o principal artifício na constituição de uma série de técnicas de intensificação do olhar masculino pelo e no cinema clássico-narrativo, ou cinema dominante.

Cinema clássico-narrativo ou cinema dominante (XAVIER, Ismail. 2003), no caso, seria aquele que, sob uma lógica patriarcal, se constituiu sobretudo nos Estados Unidos através de uma *linguagem cinematográfica* sedimentada pelo realizador David W. Griffith, e que se caracteriza, dentre outros fatores técnicos e estéticos, por “recortes” no espaço diegético²³, ou seja, por planos que nos aproximam das personagens ou de objetos cênicos, chamados de *close ups* ou *planos detalhes*, planos estes que intensificam gestos tal qual uma lente que aumenta expressões faciais ou partes do corpo; caracteriza-se, também, pelos *cortes em movimento*, que garantem continuidade e fluidez ao espaço narrativo²⁴, e pelos planos *ponto-de-vista*²⁵, que dinamizam o jogo de olhares dentro da *diegese*, irrompendo a perspectiva a partir da qual se conta uma história. Toda essa dinâmica técnico-estética norteia um filme clássico-narrativo no sentido de *invisibilizar* e *neutralizar* seus enunciadores e dispositivos tecnológicos, sejam estes o próprio *set* de filmagem, isto é, a equipe técnica e os equipamentos por trás de uma filmagem, sejam estes os entes por trás de um trabalho prévio e elaborado, como é o caso da *decupagem técnica* realizada pela equipe de direção de um filme, que se relaciona, sobretudo, aos recortes do espaço cênico e aos movimentos estratégicos operados pela câmera. Essa *linguagem cinematográfica* encontrou vasto terreno no cinema *hollywoodiano* de gênero²⁶, legitimando-se enquanto técnica dominante de se contar histórias – estas com teor narrativo tipicamente aristotélico de causa e efeito –, e ainda hoje mantém sua hegemonia através não apenas do cinema de forma geral, mas também dos principais meios de comunicação.

22 Seguindo a lógica de Laura Mulvey, a *fruição* e a *identificação espectral* só poderiam ocorrer em um cinema *antropomórfico*, no qual o protagonista da trama pudesse ser identificado pelo seu público.

23 Espaço diegético, em um filme, seria o espaço narrativo, o *locus* onde a cena se desenvolve, possuindo estética e temporalidade próprios, e se aporta em uma série de técnicas tais como a *mise-en-scène*, o som, a iluminação, o vestuário e demais elementos cênicos.

24 No vocabulário cinematográfico, essa continuidade se expressa pela palavra francesa *raccord*.

25 Do inglês *pov*, sigla de *point of view*.

26 Cinema de gênero é aquele que se caracteriza por tipificar e categorizar certos filmes através do emprego repetitivo de códigos estéticos. Exemplos de gêneros cinematográficos: filmes de faroeste ou *western*, filmes musicais, *film noir*, pornografia, melodrama, comédia pastelão, dentre outros. Seu apogeu em *Hollywood* deu-se, principalmente, entre as décadas de 40 e 70 do século passado, mas ainda hoje encontramos seus desdobramentos na indústria cinematográfica e cultural de modo geral.

Se cruzarmos as teorias cinematográficas supracitas com a noção de *tecnologia de gênero* de Teresa de Lauretis, poderíamos propor que o cinema, para Laura Mulvey, opera como uma *tecnologia de masculinidade e/ou dispositivo de subjetivação* voltados para homens heterossexuais identificados com o protagonista filmico através de seus respectivos movimentos e olhares cênicos. E mais: poderíamos complementar a proposição acima afirmando que o cinema dominante é também uma tecnologia/dispositivo de subjetivação *heterocentrada* no que tange o *desejo*, já que uma das grandes características dos filmes clássico-narrativos é narrar, direta ou indiretamente, um romance heterossexual, isto é, o encontro entre um “homem” e uma “mulher”. É nesse sentido que Mulvey, referindo-se aos filmes clássico-narrativos, fala de uma codificação do erótico e do corpo feminino enquanto sinônimos, guiados pelos desejo, prazer, ação e excitação do protagonista masculino, transpondo tais sensações da trama para o corpo passivo do espectador masculino, este último configurado a partir de então num *voyeur* que, por sua vez, projeta seus ego e afeto para o corpo de quem atua “verdadeiramente” – no caso, seria mais oportuno dizer “virtualmente”. Um exemplo disso nesse tipo de filme e conforme aponta Mulvey, seria o modo com o qual câmera recorta o corpo da mulher, demorando-se nele, gerando momentos totalmente deslocados da narrativa, mas que se justificam pelo prazer visual e *voyeurista* do espectador masculino. Portanto, a lógica do cinema dominante, para Mulvey, caracteriza-se como uma lógica patriarcal, e, por isso, opressora, que representa aquilo que lhe convém e *como* lhe convém.

Seguindo essa lógica, Lauretis desenvolve, então, a noção do *aparato cinematográfico* enquanto *tecnologia de gênero*²⁷:

A teoria do aparato cinematográfico se presta melhor que a de Foucault para dar resposta às minhas duas questões iniciais: como uma tecnologia constrói a representação do gênero e como cada indivíduo, confrontado com a mesma, a assimila subjetivamente. Para confrontar a segunda questão, é crucial a noção da relação espectral, formulada pela crítica cinematográfica feminista enquanto um conceito de gênero; o que quer dizer que as formas pelas quais um filme se concretiza dirigem-se a um espectador concreto; as formas através das quais se solicita e se estrutura a identificação espectral em cada filme, estão intimamente conectadas, ainda que não o seja explicitamente, com o gênero do espectador (LAURETIS, 2000, p. 48).²⁸

Ao relacionarmos essa teoria crítica levantada por Lauretis à irrupção do que se

²⁷ Ver mais em seu livro *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine.*

²⁸ Traduzido por mim, do original em espanhol.

conhece como “imagem pornográfica”, veremos o potencial do *aparato cinematográfico* enquanto uma perfeita *tecnologia de sexualidade*, ou mesmo enquanto um “dispositivo virtual (literário, audiovisual, cibernético) masturbatório” (PRECIADO, Beatriz. 2008, p. 179), a que Preciado denominará como *pornopoder*. Nesse sentido, a linguagem cinematográfica empregada pela pornografia vai operar como estratificadora do corpo, territorializadora do ato sexual, intensificadora dos olhares e das sensações ao redor dos órgãos construídos e denominados como “órgãos sexuais”.

Mas, a fim de melhor contextualizar essa teoria em torno do *aparato cinematográfico* e da *pornografia*, voltemos, mais uma vez, à historiografia do cinema e ao que, sob uma perspectiva linear dos fatos, se denomina como “pré-cinema”, isto é, um cinema prévio à elaboração e consolidação de uma linguagem e de códigos cinematográficos. Trata-se de um cinema que é uma nova atração tecnológica, de caráter um tanto quanto circense e de *clubs* noturnos, uma novidade típica dos *shows* de horrores que entreteniam muitos espaços populares denominados *cinematographos*, e que eram freqüentados, majoritariamente, por um público masculino e heterossexual em finais do século XIX e princípios do XX (ABREU, Nuno Cesar. 1996).

Nesses espaços supracitados, o principal foco de atenção dos espectadores era a visualização do movimento no plano bidimensional, como é o caso da tela de cinema, na qual se exibiam meros eventos cotidianos, como um trem atravessando o enquadramento da câmera, transeuntes caminhando por uma praça ou um barco chegando num porto. Câmeras fixas registravam, também, os movimentos do corpo humano e moviam uma atenção detalhada às inter-relações desse corpo, assim como às suas peculiaridades físicas e comportamentais, suas possíveis “monstruosidades”, enaltecendo, com vigor e não por acaso, o exótico e o erótico: daí o caráter colonialista manifesto do cinema enquanto invenção moderna. Na mesma via, encontravam-se registros de bailarinas sexualizadas, propagandas sobre questões sanitárias urgentes, como as doenças venéreas, as drogas e as prostitutas²⁹. Desse modo, percebe-se, então, que essa nova invenção moderna cultivava uma imensa preocupação pedagógica ao redor do corpo e da sexualidade (*Ibidem*. 1996). Tudo isso, por sua vez, sedimentava o que a fotografia fixa começara: a impressão de verdade, de intensa realidade que aqueles registros detinham.

Não muito mais tarde, e já imersos na retórica de um espaço de entretenimento ilegal,

29 Chamadas, então, de “escravas brancas”. Vide o filme *Traffic In Souls* (ABREU, Nuno Cesar. 1996, p. 44).

privado e restrito a um seletor público masculino, surgem os *stag movies*³⁰, *dirty movies*, *blue movies* e/ou *smokers*: filmes de curta-metragem, mudos e em preto e branco³¹, nos quais apareciam corpos nus em contato físico direto, como por exemplo, atividades genitais, penetração vaginal, cunilíngua e felação, ou seja, “tudo aquilo que, conforme uma territorialização precisa do corpo na modernidade dominante, será qualificado como atividade sexual” (PRECIADO, Beatriz. 2008, p. 45). O *voyeurismo* espectral e a teoria do prazer visual de Laura Mulvey são tão evidentes nos *stag movies* que, não muito raro, suas seqüências começam com o emprego de técnicas de fusão que nos remetem ao uso de lunetas, binóculos ou buracos de fechadura (ABREU, Nuno Cesar. 1996, p. 45), sendo estes importantes recursos de mobilização dos olhares intra-diegéticos, bem como de sua respectiva identificação com os olhares de um público ávido por satisfazer seus desejos oculares.

Em se tratando, portanto, de um dispositivo de subjetivação heterocentrada, vale salientar o fato de os *stag movies* serem filmes feitos *por e para* homens *heterossexuais*, e nos quais a heterossexualidade, apropriando-me de uma expressão pronunciada pela amiga Fernanda Nogueira num diálogo sobre filmes pornográficos, “soa e desliza naturalmente, como o movimento das ondas no mar”. É nesse sentido, também, que aspectos como o *voyeurismo* e a identificação espectral – por dependerem de *homens* para existirem nos processos de produção e recepção – relacionam-se diretamente com o distanciamento das mulheres, crianças e classes populares dessas “técnicas masturbatórias”, o que não difere muito dos âmbitos supracitados referentes ao Museu Secreto e à livre circulação no espaço público: essas três instâncias fazem parte de um abarcado de tecnologias sociais responsáveis pela constituição das cidades modernas como um espaço *masculino* e, podemos dizer também, *branco* (PRECIADO, Beatriz. 2008).

Outro fator para darmos devida atenção em relação ao cinema desse contexto espacial e temporal, é que sua formação e sua legitimação estão intimamente conectadas aos saberes-poderes científicos, médicos e pedagógicos, típicos de uma tecnologia social moderna que vinha se conformando enquanto produtora de subjetividades pré-farmacopornográficas, e que culminaria no processo em que estamos hoje. Em outras palavras, é a relação intrínseca do *aparato cinematográfico* com essas *tecnologias sociais*, como nos rememora Beatriz Preciado:

30 Do inglês, “filmes para solteiros”.

31 Na época, o cinema em cor e sonoro ainda não existia.

É impossível dissociar a história das primeiras representações pornográficas da história da fotografia médica dos desviados, do corpo disforme e discapacitado, da fotografia colonial. Não vamos esquecer que nesse momento de invenção da fotografia e do cinema nos encontramos em um ponto chave de transição e de formação da racionalidade sexopolítica moderna. É o momento em que se inventam as identidades sexuais – heterossexual, homossexual, histórica, fetichista, sadomasoquista – como tipologias visuais representáveis. Se a representação médica busca fazer o corpo confessar a verdade do sexo através da imagem, a pornografia buscará fazer o prazer (e suas patologias) visíveis. É nesse sentido que Linda Williams entende a pornografia como uma técnica de confissão involuntária: produção de um saber sobre o sujeito, dizendo a verdade sexual sobre o sujeito (ZEHAR, nº 64, 2008, p. 45).

Quando Linda Williams (1989) reclama à pornografia o caráter de desveladora de uma “verdade sexual sobre o sujeito” estamos diante do aspecto audiovisual dessas técnicas ocidentais de subjetivação sexual, a que Michel Foucault (1980) denomina *scientia sexualis*. Williams também falará do cinema pornô como um *gênero* cinematográfico que rompe com a estrutura lógica clássico-narrativa em função de intensificar um prazer visual através das práticas sexuais exibidas nos enquadramentos, que tendem a recortar o corpo, enfocando práticas masturbatórias um tanto quanto pedagógicas. Poderíamos chamar esses recorte de *planos genitais*, e, ainda, afirmar que sua função primordial é enaltecer a penetração vaginal enquanto prática sexual legítima. Laura Mulvey (*In* XAVIER, Ismail. 1983) já se referia a esse tipo de plano no âmbito do cinema clássico-narrativo como *planos escopofílicos* – os planos *voyeuristas* –, os quais, no contexto da pornografia *hard core*³², por exemplo, eleva-se à enésima potência.

As imagens pornográficas contém o que, como anteriormente dito, Williams chamará de *bodily image*³³: trata-se de uma imagem corporal, “uma imagem que move o corpo e seus afetos: no caso da pornografia, a imagem se volta sob o corpo do espectador e produz efeitos

32 *Hard core* seria um subgênero da pornografia *mainstream*, isto é, relativo à indústria pornô cinematográfica estadunidense legitimada não apenas através do advento, nos anos 80, da fita VHS – e junto a ela a possibilidade de um consumo pornográfico caseiro/privado – mas também através de seus antecessores do cinema pornô, cujo marco inicial se consolida com a feitura de *Garganta Profunda*, grande sucesso comercial e de público, que teve também uma longa jornada nos tribunais norte-americanos. Seu contexto de irrupção, não por nada, é o da pseudo liberação sexual dos anos 1970, abarcada, anteriormente, pelo surgimento das casas de *swing*, da revista e da mansão *Playboy*, dos movimentos *hippies*, da pílula anti-concepcional, e da revolução dos costumes da juventude. Esses movimentos de emancipação ainda hoje são altamente questionados por uma crítica feminista mais radical e atenta, sobretudo por se tratarem de movimentos levados a cabo por sujeitos hegemônicos e de classes privilegiadas da sociedade, ou seja, homens e mulheres de classe média, brancos, estadunidenses e heterossexuais. Para se ter uma análise historiográfica interessante e agradável desse período ler os livros *A Mulher do Próximo*, de Gay Talese, e *Pornotopia*, de Beatriz Preciado.

33 Do inglês, “gêneros do corpo”.

que este não pode controlar” (*apud* PRECIADO, 2008, p. 45). Em outros termos, essa imagem produziria um modelo pedagógico de práticas sexual, orgásmica e ejaculatória. Mas as *bodily images* não são apenas as imagens pornográficas; também são as imagens de horror, as melodramáticas e tantas quantas imagens componham conforme uma lógica que apela ao *pathos*, e que está altamente conectada a uma crescente *visualidade* desencadeada pelo cinema enquanto invenção moderna. Williams irá denominar esse fenômeno como *frenesi do visível*, que também pode ser entendido como *evidência do visível*.

Em seu artigo *BlowJob*, a pesquisadora Mariana Baltar (2011) vai explicitar, primeiramente, esse abarcado de investigações em torno da pornografia enquanto gênero e suas relações com outros gêneros cinematográficos. Remontando-se à produção de Williams e à de outros autores, como Bill Nichols (1991) e Lynn Hunt (1999), Baltar nos rememora que a institucionalização do *gênero pornográfico* só pode ser assim compreendido quando levamos em conta os processos que envolvem a regulação jurídica da pornografia, que, interpelada pela noção de obscenidade, definirá as pessoas e os espaços aptos para abarcar e consumir tal produção. Nesse sentido, também amplia a discussão utilizando os termos de Nichols, o qual vai dizer que tanto o gênero pornográfico quanto o etnográfico possuem ontologicamente o estatuto de *evidência do visível*, ou seja, daquilo que revela a verdade de um determinado sujeito³⁴. Essa problemática também já fora levantada pelas teóricas feministas citadas anteriormente, e será analisada por Baltar sob um outro viés, ao qual devemos ater-nos: para autora, a evidência do visível se configura como um dos principais projetos da modernidade, que é dar o estatuto de real àquilo que pode ser visto, àquilo que se circunscreve no *espectro da visibilidade*, o que torna a questão ainda mais ampla e pantanosa, sobretudo na contemporaneidade, onde, segundo Baltar, “ser visível é existir” (2011, p. 479).

Esta é, de fato, uma questão de extrema gravidade e que nos remete, mais uma vez, ao que se invisibiliza e se silencia a partir do que chamaremos de “retórica do visível”, a qual está relacionada ao cientificismo, ao empirismo e, conseqüentemente, à heterossexualidade enquanto regime político. E se faz urgente para este trabalho pensar no advento do aparato

34 A análise de Nichols, no entanto, parece-nos problemática ao atrelar-se mais na dualidade ficção/documental referente ao fazer cinematográfico, e menos no questionamento da realidade enquanto ficção construída através de diversas tecnologias e performatividades, invocando em seu discurso teórico a mesma lógica de verdade presentes nos gêneros cinematográficos pelo autor criticados. É importante deixar claro, então, que a “verdade do sujeito”, neste trabalho monográfico, refere-se mais à “verdade” de uma identidade construída social e culturalmente, isto é, trata-se da verdade de uma *cultura* e de uma *sociedade*, que, por sua vez, só podem existir através de sujeitos hegemônicos.

cinematográfico como um dos principais suportes de difusão dessa retórica do visível, sobretudo se considerarmos que estamos num contexto geográfico fruto forçado da colonização europeia, processo que cunhou as bases e as retóricas da modernidade. Desenvolvidos por homens brancos – *lato sensu* europeus e estadunidenses – o cinema, a pornografia e seus desdobramentos audiovisuais e cibernéticos podem ser chamados de *tecnologias sociais de subjetivação heteronormal*, mas podem bem ser apelidados de *dispositivos colonizantes*. São dispositivos que, dentro de uma economia capitalista de valor simbólico, se tornaram responsáveis por uma série de processos da ordem da representação e que encontram interfaces de diálogo e legitimação política na materialidade: criam territorializações geográficas e corporais, identidades normativas e marginais, estratificam e privatizam não apenas o desejo e o prazer, mas também a terra e as sementes, conseguem separar perfeitamente o joio do trigo, retorcendo a memória singular dos corpos, e selecionando, imageticamente, aquilo o que lhes convém lembrar e enfatizar; e o fazem através de suas verdades, crônicas e historiografias, que encontraram na imagem em movimento a sua principal mola propulsora.

Sob uma análise imediata, parece que ninguém se salva dos efeitos opressores desse processo, menos ainda as minorias sexuais, as feministas, a população negra, indígena e quilombola, os corpos “defeituosos”, desviados e dissidentes... Grupos que, no fim das contas, constituem não uma maioria política – pois esta é hegemônica e unívoca –, mas certamente uma *multidão de minorias*³⁵. Isso não implica em dizer que não haverão variadas e diversas estratégias de combate ao modo capitalista de subjetivação, muito pelo contrário. De fato, o que existe de mais potente nas resistências são suas formas de criar e abrir novos caminhos, seja reapropriando-se das ferramentas com compõem esses *dispositivos colonizantes*, seja simplesmente dizendo “não, obrigada, não queremos mais falar em seus termos”.³⁶

35 O termo *multidão de minorias* tem como referente teórico o artigo de Beatriz Preciado denominado *Multidões Queer*, no qual a autora traça um itinerário da resistência micropolítica exercida por corpos não-normativos e que, juntos, compõem uma multidão política. (PRECIADO, Beatriz. *Multidões Queer: notas para uma política dos anormais*. Disponível em <<http://funkcarioqueer.wordpress.com/2013/02/15/b-precियो-multidões-queer/>>. Acesso em outubro de 2013.)

36 Como, por exemplo, a estratégia de suicídio coletivo que seria levada a cabo pelos índios Guaranis Kaiowás no início do ano de 2013, em função da penosa luta pela terra; esse ato, se considerado dentro de um regime onde “só existe o que é visível”, pareceria inútil; mas é interessante notar que o suicídio, nesse contexto, é ritualizado, em diálogo total com forças invisíveis, através das quais a palavra sufocada, o silenciamento, isto é, o suicídio, se fertilizaria com o passar dos tempos, e, quando mais fortificada, voltaria para vingar o silêncio e a opressão de outrora. (BORGES, Fabiane e SANTOS, Verenilde. *Guaranis: do jejuvy à palavra recuperada*. Disponível em <<https://www.diplomatique.org.br/acervo.php?id=2473>>. Acesso em outubro de 2013.)

1.3 Panorama das re-apropriações do aparato cinematográfico e da pornografia por mulheres, lésbicas, homens homossexuais e feministas

Apresentadas então as linhas de estudo esboçadas acima, lanço-me a alguns questionamentos que nos serão úteis posteriormente: primeiro, como as tecnologias da imagem em movimento – vídeo e cinema – se relacionam com os sujeitos do feminismo e com as mulheres, de forma geral? Como repercute a pornografia nas produções teóricas e práticas dos sujeitos do feminismo e das demais minorias sexuais? Que discursos atravessaram e atravessam esse debate? De que forma os mercados pornô, cinematográfico e das artes operam de modo a “agregar” as perspectivas do feminismo e das minorias sexuais? Em primeira instância, pensemos no uso das tecnologias de registro de pequeno porte e baixo custo, e sua notória relação com mulheres, feministas e com as artes performáticas.

Já na década de 40 do século passado³⁷, essas tecnologias da imagem foram timidamente apropriadas por sujeitos que até então estavam distanciados dessas práticas. Com uma formação estruturada a partir da dança, e com questões de cunho psicanalítico acerca da constituição do inconsciente feminino, Maya Deren, juntamente à difusão da câmera portátil 16mm, filma conforme a experimentação de uma outra estética que aponta, ainda hoje, caminhos que não se aliam nem ao modo de produção hierárquico da indústria cinematográfica, nem às narrativas aristotélicas e lineares dos filmes hegemônicos. Filmes como *Meshes of the Afternoon*, *At Land* e, sobretudo, *Ritual in Transfigured Time* parecem colocar em cheque muitas estruturas sócio-culturais do Ocidente: o corpo, o tempo, o racionalismo, as relações sociais, os afetos, a neurose heterossexual... Nos anos 60 da mesma década, houve a irrupção de tecnologias da imagem ainda mais portáteis, como a câmera Super8, de modo que o registro de performances e a experimentação cinematográfica passam a ser uma realidade ainda mais concreta e palpável, compondo algumas obras de artistas mulheres. Nesse período, a apropriação dessas tecnologias e linguagens se deu, por exemplo, pela mão de Carolee Schneemann, tida como precursora da arte feminista. A artista reivindicava um erotismo e uma sexualidade próprios da feminilidade, dentro de uma lógica de afirmação identitária muito característica de movimentos feministas do período. Muitas de suas obras foram censuradas e taxadas como pornográficas, como o vídeo *Fuses*³⁸ e o

37 Momento em que as vanguardas do cinema da década de 20 se espalharam mundo afora, como o impressionismo francês, o expressionismo alemão e, sobretudo, o surrealismo espanhol.

38 Filme clássico do cinema de vanguarda estadunidense.

manifesto *Meat Joy* (SALANOVA, Marisol. 2011).

Mas é efetivamente na década de 70 que a performance e o seu registro serão apropriados de forma mais reflexiva e crítica pela arte feminista estadunidense. A performance era vista por algumas artistas como uma forma de “tomada de consciência, onde a feminilidade emerge como um produto de uma construção repetitiva, ou como um processo de repetição regulado através da produção e banalização do gênero” (EGAÑA, Lucía. 2009). O vídeo *Semiotics of The Kitchen*, de Martha Rosler, e o registro da performance *Scrubbing*, de Chris Rush, são excelentes exemplos de denúncias diretas da construção cultural do gênero³⁹. Nesse sentido, as artistas estruturam intuitiva e artisticamente a idéia de uma *tecnologia de gênero*.

Nessa mesma década, também, podemos ver o registro cinematográfico sendo utilizado por muitos outros artistas que questionavam códigos relativos a alguns gêneros cinematográficos, sobretudo àqueles que buscavam documentar a realidade conforme o seu estatuto de verdade, sendo seus principais expoentes a pornografia e o documentário. Mariana Baltar (2011, p. 484) faz uma análise muito interessante do que ela chamará de *evidência do invisível*, característica presente no filme *Blow Job*⁴⁰, de Andy Warhol. Nesse filme, Warhol grava o rosto de um jovem rapaz, estilizado à *James Dean*, enquanto este recebe sexo oral até que atinja o orgasmo, e tudo isso é mostrado sem cortes, isto é, em “tempo real”. Baltar sustenta a tese de que Warhol, com sua atitude de filmar apenas o *rosto* do rapaz, parece parodiar ambos os gêneros supracitados ao frustrar a expectativa do espectador cujo olhar fora treinado pelo documentário e pela pornografia: a expectativa de visualização genitalizada do orgasmo masculino⁴¹. Em *Blow Job*, a evidência do orgasmo fica subentendida mais pelo título do filme do que pela expressão de prazer do *performer* enquadrada⁴².

Também nesse mesmo período, emergem inúmeros debates feministas em torno da pornografia. Uma primeira linha se estruturava através do movimento *Women Against Pornography*⁴³, levado a cabo pelas advogadas feministas Andrea Dworkin e Catherine

39 Ver mais no artigo de Beatriz Preciado *Gênero y performance*.

40 Que em inglês denota o ato de felação.

41 O que, no jargão da pornografia *mainstream*, se constitui como um *cumshot* (da tradução literal do inglês, *gravação do orgasmo*).

42 É interessante ter em mente, desde já, que esse jogo paródico com as instituições e os gêneros – sejam eles os sexuais, os cinematográficos, etc. – é uma característica inerente à grande maioria dos filmes e performances pós-pornográficos.

43 Do inglês, “mulheres contra a pornografia”.

MacKinnon, as quais compreendiam a pornografia como uma prática patriarcal de dominação sexual da mulher, e cuja principal máxima era “a pornografia é a representação, o estupro é a realidade”. Se por um lado, a pornografia *mainstream* é, de fato, uma produção heterocentrada e pautada nas formas masculinas de consumação dos prazeres e desejos, por outro, essa linha de pensamento parece, por vezes, vitimizar aquelas atrizes mulheres que atuavam em filmes pornográficos e moralizar a sexualidade de forma generalizada, estancando a possibilidade de o feminismo operar politicamente a partir e através da própria pornografia.

Numa outra linha de pensamento encontravam-se Gayle Rubin e Carole Vance, que atuavam através do *FACT (Feminists Against Censorship Taskforce⁴⁴)*, e se posicionavam contra qualquer forma de censura institucional – seja a exercida pela igreja, seja a exercida pelo movimento de Dworkin e Mackinnon – protestando contra vitimização das mulheres e a culpabilização do prazer feminino, e argumentando a necessidade de o feminismo pensar a pornografia como “uma possível ferramenta de emancipação das mulheres de sua tradição doméstica” (EGAÑA, Lucía. 2009). O movimento de Rubin e Vance se articulava, por exemplo, através de coletivos lésbicos sadomasoquistas como o Samois, do qual falarei um pouco mais no próximo capítulo.

Entretanto, vale realizarmos, desde já, uma análise sobre como algumas correntes da teoria feminista, assim como os estudos pornográficos e a teoria *queer*, minaram os discursos de Dworkin e Mackinnon com relação aos de Rubin e Vance. Nesse sentido, parece-nos que a dicotomização desses discursos se configura dentro de uma ordem do pensamento binário, o que soa absolutamente incoerente ao que as teorias e movimentos supracitados reivindicam. Uma análise mais atenta, cuidadosa e pautada na crítica reflexiva feminista, pode encontrar bons materiais em ambos os movimentos feministas da década de setenta. Portanto, e a fim de “des-binarizar” o embate típico de *rings de boxe*, consideremos, aqui, a entrevista *O sadomasoquismo na comunidade lésbica*, de Audre Lorde (1982), com relação ao coletivo Samois. Na entrevista, Lorde se refere a essas práticas sadomasoquistas como uma forma de institucionalização da violência nas relações lésbicas, que se daria em resposta a um sistema patriarcal que age a partir da brutalização dos corpos, contexto no qual não haveria espaço para outros afetos lésbicos da ordem da sutileza. Ressaltemos, então, que para este trabalho, tanto as sutilezas do afeto quanto o sadomasoquismo lésbicos serão

44 Do inglês, “feministas contra a censura”.

ferramentas potentes para, como diria Lorde, “desmantelar a casa grande”.

A frase de Lorde (2013) “As ferramentas do Senhor não desmantelam a Casa Grande”, neste caso, nos aponta a necessidade de uma rememoração crítica dos processos múltiplos que atravessam os debates em torno do corpo, do gênero, da pornografia, da sexualidade e das tecnologias audiovisuais, antes de que se tente delinear as linhas de fuga nos campos políticos, teóricos e artísticos, linhas estas que trazem em seu traslado as linguagens e ferramentas que desejamos re-inventar. Estamos falando aqui de ferramentas/linguagens teóricas e tecnológicas, e saber sua procedência, isto é, sua ontologia através de movimentos auto-reflexivos se faz imprescindível, tanto mais se a “Casa Grande” nos foi incorporada em um processo político tão sutil quanto invisibilizado por nós mesmas. É nesse sentido que caminhará as nossas próximas discussões: falaremos em demasia de um *hackeamento* extensivo de ferramentas e tecnologias, que é a própria infiltração e respectivas ocupação/desintegração da Casa Grande que reside em nossos corpos, a fim de desmantelá-la por dentro, através de pequenos detalhes, na lógica mesmo de que “menos é mais”.

2 NOVAS POLÍTICAS DO AFETO: OUTRAS PORNOGRAFIAS

2.1 Novas suavidades e contra-sexualidade

Para chegarmos até aqui percorremos uma série de teorias e posicionamentos com relação à pornografia, ao gênero e à sexualidade. Parece-nos importante, então, determinarmos a perspectiva deste trabalho referente à pornografia *mainstream*, revelando qual é o nosso posicionamento com relação a esse conceito e sua respectiva produção cultural. Teremos que a pornografia, tal como se consolidou e se difunde até hoje, isto é, através de uma rede multimídia integrada pela produção de vídeos e pela *internet*, é uma das mais efetivas tecnologias do gênero e da sexualidade no que concerne a forma de subjetivação heterocentrada, que é, simultaneamente, farmacopornográfica. Em outras palavras, essa pornografia supracitada é a efetivação perfeita do aparato cinematográfico enquanto produtor de sexualidades normativas e gêneros codificados como feminino e masculino. Também iremos considerar que a pornografia enquanto *dispositivo biopolítico* (FOUCAULT, Michel. 2008) tem uma função crucial que é a de normatizar sexualidades dissidentes através da captura e universalização, aparentemente bem-intencionada, dessas práticas sexuais dissidentes – típica tática de englobamento das resistências com a finalidade de descaracterizá-la politicamente, através da sua capitalização. A pornografia *mainstream* seria, então, como o ideal do Estado Moderno: universal. Inclui e captura todas as práticas micropolíticas de resistência para controlá-las. É nesse sentido que toda expressão de desejo é passível de ser apropriada por uma máquina, assim como as lutas também o são. Por isso a importância de uma mutação e de uma reflexão constantes, seja no que tange as práticas de resistência, seja com relação aos conceitos que estruturam textualmente tais práticas. Nada deveria parar de se constituir. O que pára, degenera. E esse movimento de mutação é tanto físico quanto conceitual.

Dessa forma, por exemplo, a prática *S/M*⁴⁵, que sempre se associou às minorias sexuais e às sexualidades dissidentes⁴⁶, é absorvida e descaracterizada enquanto prática sexual subversiva que potencializa o jogo e a sátira das identidades, e passa compor as *tags*⁴⁷

45 Sigla derivada dos termos “sadismo” e “masoquismo”.

46 Como os grupos *leather* (do inglês, couro) de São Francisco, composto sobretudo por homens *gays*, e como o Samois, coletivo lésbico e feminista que, entre 1978 e 1983, utilizou o S/M como prática feminista e ferramenta de experimentação do uso dos prazeres e do erotismo.

47 *Tags* são categorias temáticas encontradas em *sites*, sejam eles *blogs* sejam eles *sites* de conteúdo

da indústria pornô, onde se encontram, essencialmente, milhares de casais heterossexuais efetuando práticas *S/M* em que, não muito raro, o “homem” é o “amo/dominador” e a “mulher” é a “escrava/submissa”. Em outras palavras, soa absolutamente moralizante inserir as práticas *S/M* numa categoria de códigos fechados, binários e imutáveis – isto é, amo *versus* escravo, homem *versus* mulher –, e que se distancia de uma sexualidade como *experimentação de si*, como um dos *locus* da experiência erótica e suas conseguintes potências, e como uma forma de desterritorialização das tecnologias do gênero e da sexualidade.

Na entrevista *Sexo, Poder e a Política da Identidade*, Michel Foucault (2004) fala sobre essa questão da sexualidade enquanto *experimentação de si*, através do uso dos prazeres articulados a esse *jogo*, ao qual me refiro acima, típico do *S/M*:

Pode-se dizer que o *S/M* é a erotização do poder, a erotização das relações estratégicas. O que me choca no *S/M* é a maneira como ele se difere do poder social. O poder se caracteriza pelo fato de que ele constitui uma relação estratégica que se estabeleceu nas instituições. No seio das relações de poder, a mobilidade é então limitada, e certas fortalezas são muito difíceis de derrubar por terem sido institucionalizadas, porque sua influência é sensível no curso da justiça, nos códigos. Isso significa que as relações estratégicas entre os indivíduos se caracterizam pela rigidez. (...) Dessa maneira, o *jogo* do *S/M* é muito interessante porque, enquanto relação estratégica, é sempre fluida. Há papéis, é claro, mas qualquer um sabe bem que esses papéis podem ser invertidos. Às vezes, quando o *jogo* começa, um é o mestre e, no fim, este que é escravo pode tornar-se mestre. Ou mesmo quando os papéis são estáveis, os protagonistas sabem muito bem que isso se trata de um *jogo*. (...) Este *jogo* é muito interessante enquanto fonte de prazer físico. Mas eu não diria que ele reproduz, no interior da relação erótica, a estrutura do poder. É uma encenação de estruturas do poder em um *jogo* estratégico, capaz de procurar um prazer sexual ou físico (VERVE, nº 5, 2004, pp. 270-271).

O coletivo lésbico *S/M* Samois (1979), do qual fazia parte a ativista e teórica feminista de políticas de sexo e gênero, Gayle Rubin⁴⁸, também lançou, em seus manifestos, uma série de questões em torno do *S/M* enquanto *locus* de uma prática feminista e de um “erotismo legítimo”:

Acreditamos que a comunidade sadomasoquista faz parte de uma minoria sexual oprimida. Nossa luta merece o reconhecimento e suporte de outros grupos e minorias sexuais oprimidos. Acreditamos que o *S/M* pode e deve ser coerente com os princípios do feminismo. Como feministas, somos

pornográfico.

48 Ver mais em seu livro *Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality*.

contra toda e qualquer forma de hierarquia social baseada no gênero. Como radicais perversas, somos contra todas as hierarquias sociais baseadas nas preferências sexuais (SAMOIS, nº 1, 1979, p. 02).⁴⁹

Em uma entrevista gravada para o documentário *PorNo PorSi – Doc.uerpo*⁵⁰, a colombiana LadyZunga – *DJ Performer, designer e dominatrix*⁵¹ *S/M* – problematiza a territorialização dos órgãos sexuais, que, conforme uma lógica normativa, relacionam-se única e exclusivamente com os órgãos genitais. Lady realiza um trabalho extraordinário de *shibari/kinbaku*⁵², técnica japonesa de *bondage* que consiste em amarrar o corpo com cordas, através de complexos nós, produzindo um incrível efeito estético e deixando marcas dessas cordas sobre a pele, após a sessão *S/M*⁵³. Além de amarrar o corpo, Lady trabalha com a suspensão desse corpo amarrado, e durante a sessão há uma enorme conexão afetiva e de estrita confiança entre a dominatrix e a submissa. Conforme afirma na entrevista, para Lady, “se é que existe um órgão sexual, esse órgão é a pele, e como a pele é considerada o maior de todos os órgãos do corpo, temos aí um vasto e desconhecido território cutâneo a explorar” (*In PorNo PorSi – Doc.uerpo*). Argumenta, também, sobre a noção “pornografia”, afirmando que, para ela, a pornografia não existe, uma vez que esta se refere a um sistema de interdição e territorialização do corpo, configurado através de perspectivas heterocentradas, lógica esta que não se insere em suas práticas.

Pensando, pois, em tais práticas como não-normativas, é importante recorrer, mais uma vez, à genealogia de noções conceituais que acompanham essas práticas, tais como as noções de sexo e sexualidade. É nesse sentido que Beatriz Preciado (2002) escreve o *Manifesto Contra-Sexual*⁵⁴. No manifesto, Preciado parte do fato de que o sexo e suas formas de ativação são uma ficção construídas por um regime heterocentrado, e que certas

49 Traduzido por mim, do original em inglês.

50 Documentário em processo de montagem, idealizado por mim e por Fabíola Melca e gravado coletivamente, que relata a experiência de grupos, artistas e ativistas que operam politicamente através da pornografia e/ou de práticas sexuais dissidentes na Colômbia e na Argentina. O documentário foi gravado sem orçamento algum e de forma absolutamente independente ao longo do ano de 2011. Encontra-se atualmente em processo de pós-produção.

51 Do latim, “mulher dominadora”; relaciona-se com a mulheres que exercem a dominação dentro de um jogo *S/M*. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Dominatrix>>. Acesso em novembro de 2013.

52 *Kinbaku* (do japonês, 緊縛), em inglês, significa “*tight binding*”, que se pode traduzir como “forte ligação”. Disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/Japanese_bondage>. Acesso em novembro de 2013.

53 As práticas *S/M*, conforme o jargão, se realizam nas ditas “sessões”. Estas se caracterizam por um tempo dilatado, e por um espaço seguro e propício para realizar tais práticas, através de ferramentas e equipamentos devidamente seguros, limpos e esterilizados, caso necessário, e através de acordos prévios entre os participantes, que já começam a sessão tendo claros os códigos de cuidado e consentimento e os limites alheios.

54 Do espanhol, “Manifesto Contra-Sexual”.

práticas dissidentes, as quais chamará de contra-sexuais – indo, assim, de encontro à noção do sexo enquanto “invenção moderna” –, comporiam uma nova alquimia para o sexo, ressignificando a experiência sexual. Para a autora, esse processo abarcaria a desnaturalização, por exemplo, das noções de gênero, sexo, procriação e a noção mesma de Natureza, já que esta costuma ser empregada por diversas instituições – ciência, igreja, etc. – como a principal noção que legitima a produção de corpos normativos e seus respectivos sistemas culturais e sócio-econômicos. Essa desnaturalização, por sua vez, se faria possível mediante uma desestabilização do gênero e da prática sexual normativa, o que sucederia, por exemplo, no momento em que elementos protésicos e inorgânicos fossem incorporados na experiência sexual, evidenciando, então, o caráter ficcional, invencional e também protésico das práticas sexuais. São diversos esses elementos, mas Preciado falará sobretudo do dildo⁵⁵.

O dildo – assim como o telefone ou a *internet*, próteses que presentificam corpos e situações ausentes – não substitui algo em falta, como o pênis, mas sim uma operação. Trata-se de uma prótese, isto é, de algo que está fora do corpo e que irá desterritorializar e desnaturalizar o centro orgânico da produção de prazer – como os órgãos genitais –, integrando-se a uma outra qualidade de produção de desejo e prazer. Em última instância, trata-se de uma “operação de trasladação e corte” em relação a um protocolo codificado da prática sexual (COELHO, Salomé. 2009, p. 33): ele traslada porque transfere ao inorgânico o estatuto de prazer, e corta porque põe em manifesto o fato de um significante sexual ser algo que se constrói, ou seja, uma ficção. O dildo instaura uma prática sexual que questiona os limites entre o artificial e o natural, entre o orgânico e o inorgânico, entre o corpo e a máquina, e, por isso, dá ao corpo o estatuto de tecnologia, que, como qualquer outra tecnologia, pode ser *hackeada*⁵⁶, desmontada, modificada e transformada.

Essa relação de um corpo conectado a uma prótese – operação que Preciado (2008) denomina como um *tecnovivo conectado* – tem suas bases na idéia de um corpo híbrido e ciborgue, noções estas desenvolvidas por Donna Haraway (2000), em seu *Manifesto Ciborgue*. Várias ficções audiovisuais dão conta de demonstrar essa ruptura com as noções referentes ao “orgânico”, ao “humano” e ao “natural”, como é o caso, por exemplo, do filme

55 Imitação plástica de um falo. Porém, se alguns chamariam o dildo de “pênis de plástico”, Preciado inverterá a lógica e chamará o pênis de um “dildo de carne”, uma vez que o pênis, assim como o dildo, é uma ficção, uma prótese. A única diferença é que o dildo é uma ficção da indústria do plástico, e o pênis é uma ficção social construída principalmente pelas indústrias pornográfica e médico-farmacêuticas.

56 Estas noção e ética se vinculam à idéia de *hackeamento* de *softwares* e sistemas operacionais de código fechado, isto é, tutelados por grandes corporações capitalistas da área da computação.

Blade Runner. Vale salientar que a noção moderna e ocidental de “humano”, não muito raro, relaciona-se genealógicamente com uma lógica especista⁵⁷, evolucionista, cientificista e que naturaliza a dominação sobre os corpos que estão à margem da normalidade e da humanidade. É esse estatuto de “humano” que diz quem é mais ou menos humano e que por isso legitima uma série de práticas opressivas, como a expansão colonialista, a chacina de moradores de rua, a dominação dos animais a partir de uma lógica global de consumo de carne, assim como a patologização das práticas sexuais dissidentes. Diferentemente dos humanos, um corpo “pós-humano” é um corpo cujo território pode ser constantemente modificado ou *hackeado*, ou mesmo um corpo que ainda está para ser construído.

Em seu texto, *Uma Nova Suavidade?*, Suely Rolnik (2005, p. 342) questiona se “o amor anda impossível”, uma vez que está impregnado de subjetivações heteronormais, as quais se sustentam por uma série de mitos ocidentais vinculados a valores e sentimentos típicos da “história da humanidade”, como é o caso da mitologia grega, da qual Rolnik toma emprestado o mito de Penélope e Ulisses⁵⁸. No texto, a autora faz menção a duas possíveis formas de subjetivação, a saber: se por um lado a *subjetivação Penélope* é aquela que está destinada a existir apenas para a espera de um homem, sem conseguir tecer outro fio que não o da espera, por outro, a *subjetividade Ulisses* é aquela que é artificiosa o suficiente para destruir cidades, para explorar os mares, para se desterritorializar a qualquer custo e em todos os instantes, encontrando diversos seres sem conseguir estabelecer qualquer tipo de relação e afeto com eles – a esse estado de liberdade desafetada ela chama de *máquina celibatária*.

Nesse sentido, Rolnik sugere que sejamos menos humanos; talvez assim possamos pensar em outra mitologia para o amor. Para ilustrar sua sugestão, a autora lança mão do filme de Ridley Scott, *Blade Runner*, contando-nos a história dos replicantes ou ciborgues, “clones de gente, programados para colonizar o espaço”, porém desprovidos de qualquer

57 Referente à idéia de que a espécie humana é mais evoluída que as outras espécies; logo, os humanos teriam legitimidade para dominar as outras espécies na mesma proporção em que estas últimas são inferiores o suficiente para servirem às economias e sociedades humanas.

58 Personagens do poema épico de Homero, *A Odisséia*. O épico conta-nos sobre o término da famosa guerra de Tróia pela perspectiva de Ulisses, rei de Ítaca, Grécia, que deixa a sua terra, família e Penélope, sua esposa, para batalhar contra os troianos. Ao regressar da guerra, Ulisses passa por diversos infortúnios, demorando anos em sua odisséia de volta para casa. Penélope, temendo ter que se casar com um novo rei que desbancaria Ulisses, se arma na estratégia de que apenas se casaria com outro homem quando terminasse de tecer um sudário para Laerte. Durante a noite, porém, Penélope desfazia o que havia tecido durante o dia, adiando o novo casamento, na expectativa de que Ulisses regressasse. Este consegue regressar para casa apenas vinte anos depois. Sua história de volta para Ítaca, narra sobre como o assim denominado “herói”, destrói cidades, assassina seres mitológicos, dentre outras ações típicas de qualquer genocida etnocêntrico.

sentimento humano, ou seja, uma *máquina celibatária* perfeita (2005, p. 347). Entretanto, por algum erro sistêmico, quando estão para expirar, os ciborgues se rebelam contra a morte, lutando pela vida. Essa luta apenas cessaria se sua causa pudesse contagiar os humanos – e um deles se contamina, por fim. Contaminado pela rebelião ciborgue, esse homem “quase-não-humano” se encontra com uma andróide contaminada pelo humanismo “quase-não-ciborgue”, ambos se apaixonam, “partem juntos e o filme termina” (*Ibidem*, p. 348). Esse encontro, para Rolnik, poderia ser o início de um novo mito, no qual uma *nova suavidade*, uma nova noção de amor e afeto poderiam ser construídas. Isso ocorreria apenas quando houvesse esse amor “não tão demasiadamente humano” mas “não tão demasiadamente desumano”. Um equilíbrio de forças a partir de uma dessubjetivação, conjunta e de mão dupla, dos *tecnovivos conectados* e de seus respectivos objetos em conexão.

Esse desencadeamento textual rubricado acima, aposta na *contra-sexualidade* como uma forma de se chegar à *nova suavidade*, relação que criaria um novo mito e um novo corpo, que é o que nos interessa neste trabalho. É uma forma de se pensar no *hackeamento* da pornografia como uma prática contra-sexual que inaugurará uma nova forma de afeto, que, por sua vez, vai gerar uma nova qualidade de imagem pornográfica, a qual estará impregnada de erotismo, como veremos melhor abaixo.

2.2 *Pornoerotismo*: “o erótico” como forma de vida

A *nova suavidade* e a *contra-sexualidade* carregam consigo alguns caminhos e ferramentas que nos apontam, também, Fabiane Borges, Hilan Bensusan (2008) e Audre Lorde (2013). No texto *Por Uma Pornografia Livre*, Bensusan e Borges buscam encerrar a discussões que separam o *erótico* do *pornográfico*, a partir da simples injeção de erotismo na pornografia.

Erotismo, para Georges Bataille (1988), é nada mais que a dissolução de um corpo ou ego codificado, o que se daria através de um encontro sexual ou não-sexual com qualquer coisa, material ou imaterial, orgânica ou inorgânica, que os desestabilize enquanto corpos/egos supostamente equilibrados, normalizados ou docilizados. Uma transmutação temporária desse corpo, um “devir-outra-coisa”⁵⁹ que se consumiria através de uma

⁵⁹ Utilizamos aqui a noção de Gilles Deleuze e Félix Guattari de devir, isto é, a idéia de “vir-a-ser”. Esse devir se trata de um atravessamento relacional entre intensidades e potências distintas das intensidades normativas.

descodificação daquela estrutura outrora enrijecida; um possível retorno à pré-linguagem ou um possível caminho para outras linguagens ainda inexistentes. Esse encontro sexual ou não-sexual, ao qual chamaremos de *encontro erótico*, pode acontecer por meio da música, da leitura, da escrita, do diálogo, do pensamento, da magia, do desenho, do jogo S/M, da meditação, das drogas, da relação com a água, com o fogo, com a lama, com o sol, com o dildo, com o látex, com o ativismo político e com uma infinidade de coisas mais. Por isso, trata-se, também, de um *encontro contra-sexual*, já que não se relaciona com o sexo e seus prazeres de modo hegemônico: ao contrário, esse encontro desconstrói e subverte as práticas sexuais normativas.

O filme japonês *Cega Obsessão* narra um encontro desse tipo e enuncia que a partir dele é possível vivenciar um devir-ameba, baseado nesse ser aquoso, cujo corpo é mutável e flexível, que vive na mais completa escuridão, e que se guia por seus pseudópodos, uma fina membrana sensível às partículas que lhe são nutritivas; um ser tão primitivo que possui apenas uma só célula e que quando se reproduz, assexuadamente, desaparece – mas, ao mesmo tempo, origina dois outros seres iguais a ele, que irão novamente se multiplicar. Esse encontro tem algo de “ficar sem ninguém em si, ficar oco”, como diria Arnaldo Antunes; tem algo de um descontrole que revela os limites do corpo. São instâncias e atravessamentos que nos fazem transitar por um mundo tão primitivo, que, justamente por isso, nos apontam vivências “não tão demasiadamente humanas” e “não tão demasiadamente desumanas”. Eu arriscaria dizer que o erotismo, então, é uma forma de devir. Ou, como diria José Gil, é quando:

O corpo transforma-se num único órgão perceptivo, como dissemos: não à maneira de um órgão sensorial, mas como corpo hipersensível às variações de forças, ao seu tipo, à sua intensidade, às suas mais finas texturas. Corpo particularmente sensível às vibrações e aos ritmos dos outros corpos (GIL, 2004, p. 10).⁶⁰

Partindo desse viés exposto acima, poderíamos afirmar que o desejo deveria guiar as experimentações eróticas desse corpo, é claro. O que pode constituir uma armadilha, pois o desejo também se relaciona com a produção de subjetividades normativas. Em outras

Tal atravessamento, irá mobilizar tudo o que esteve presente durante essa relação de atravessamento. Vale ressaltar que o devir é sempre-minoritário, ou seja, se relaciona justamente com aquelas forças contra-hegemônicas presentes no mundo material e simbólico. Nesse sentido, os autores falam de um devir-vegetal, devir-criança e de um devir-mulher, por exemplo. (DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. 1996)

60 Suely Rolnik, chamará essa instância corporal de *corpo vibrátil*.

palavras, se esses desejos se configuram através de um corpo subjetivado normativamente, é bem possível que dele se produza um erotismo de ordem hegemônica – se é que, conforme a nossa tese, é possível pensar num “erotismo hegemônico”; pessoalmente, acredito que não. A pornografia *mainstream*, por hegemônica, representa política e esteticamente esse “pseudo-erotismo” através de corpos e práticas sexuais farmacopornográficos. Nesse sentido, dizer e entender o erotismo como uma manifestação sexual, apenas, já é em si um pensamento hegemônico, uma vez que o erotismo de que falamos não é nada mais que a descodificação total de um corpo.

Pois bem, depois da divagação sobre como pensamos o erotismo neste trabalho e de como acreditamos que ele faça parte de uma prática contra-sexual, voltemos, então, ao desejo subversivo de Borges e Bensusan que falam em “inundar a pornografia de erotismo, sem colocá-las como antagônicas” e que:

Eliminar o erotismo da pornografia é negar ao humano suas potências de afeto e de desejo, é exercer a vontade de poder e de fascismo sobre o corpo do outro. É cair na representação da psicopatologia psiquiátrica, que vai nomear como perversão toda a forma de erotismo estranha ao heterossexualismo compulsório (leia-se aqui a produção de uma subjetividade voltada para um ideal de família e de sexualidade, cujos castigos, caso frustrado o ideal, são a culpa, a vergonha e a solidão), como por exemplo as milhares de mulheres que, por darem vazão a um desejo “desajustado”, morreram e ainda morrem na incompreensão e miséria. Separar tão peremptoriamente pornografia de erotismo é sucumbir aos padrões (da lei, da guerra, do consumo e do lixo), suas necessidades de manutenção, território e poder. É negar o pacto de um encontro sado-maso, por exemplo, que por mais que exerça esse poder entre escravo e senhor, assume o prazer como um jogo em que ambas partes jogam. É confundir uma prostituta com alguém-para-o-consumo, desprovida de qualquer desejo. É considerar que desejo de corpo é uma coisa suja e doentia, enquanto em algum outro lado como no intelecto ou no espírito reside um desejo mais puro. (...) O erotismo é gesto de corpo, é a repetição e desvencilhamento do gesto do corpo reproduzido pelo filme pornográfico. É preciso outras pornografias, sentir desejo pela ruga, pela fuga, pelo que não se inscreve como corpo-de-consumo. Pelo que escapa do formato do objeto, do abjeto, do dejetivo. Permitir que as singularidades sexuais levantem, sacudam a poeira. Incentivar esses múltiplos desejos não como anomalias ou desejos por aberrações, mas por um direito fundamental ao erotismo. (...) É que os corpos mobilizam. E mobilizar é erotizar. Política é erótica – ou é apenas uma lista de obrigações (BENSUSAN e BORGES, 2008).

Sendo assim, tampouco vamos nos ater à discussão dicotômica sobre o “erótico” *versus* o “pornográfico”, vamos sim enfatizar a urgente necessidade de levar o erotismo à pornografia para assim desestabilizar esta última, criando novas suavidades, novos afetos,

novos desejos e prazeres e, claro, novas pornografias, também, movimento prático-conceitual que apelidaremos de “pornoerotismo”. E esse movimento será executado através do que Audre Lorde (2013) denomina como “usos do erótico”.

Lorde fala que os usos do erótico são uma forma de empoderamento das mulheres, e que ao longo dos séculos as instituições de poder e sistemas de pensamentos vêm interceptando, dificultando e impedindo o acesso ao conhecimento e à utilização dessa energia erótica “assentada em um plano profundamente feminino e espiritual” de nossos corpos (2013, p. 01), o qual constitui verdadeiras fontes energéticas de produção de mudanças micro e macropolíticas. Essa intercepção eleva o erótico a uma superficialidade tangível, social e culturalmente menosprezada, marginalizada.

Para Lorde a pornografia *mainstream* se opõe ao erótico na medida em que “ênfatisa a sensação sem sentimento” (2013, p. 01), sendo o erótico justamente a condição de presença e intensidade desses sentimentos profundos em quaisquer afazeres. Nesse sentido, os usos do erótico, para ela, deveriam estar presentes em todas as esferas da vida e não meramente nas práticas sexuais, implicando em não dissociar o espiritual – emocional e psíquico – do político, nem do erótico. Em última instância, estão relacionados a uma ética que desconfia da adoção de um sistema de crenças e empoderamentos *externos* a nós, e claro, que não se sujeita a tais sistemas, de modo que se criam subjetividades e formas de vida subversivas, densas e sinceras. Posto isso, parece-nos possível, então, fazer uma outra pornografia através dos usos do erótico: basta impregná-la de intensidades profundas, políticas, sinceras e afetivas em todas as etapas de sua feitura – de uma idéia à gravação, da gravação à edição, da edição à exibição/difusão.

Esses caminhos que cuidam do erotismo nos apontam para uma dessubjetivação humana, normativa, feminina, masculina e, claramente, farmacopornográfica. Uma das ferramentas que apontam esse mesmo caminho traçado acima, insurge no interior de um certo feminismo de 1990 que também enxergava a pornografia como uma tecnologia superficial, normativa e que deveria ser desestabilizada. Trata-se da pós-pornografia.

2.3 A pós-pornografia como *uma das* práticas político-artísticas contra-hegemônicas

A partir dos anos 90 da década passada, uma nova forma de produção artística emerge no contexto das minorias sexuais e do feminismo, e suas formas manifestas são, sobretudo, o vídeo e a performance. Annie Sprinkle, reivindicando o termo lançado pelo fotógrafo holandês Wink van Kempen, é quem conforma a pós-pornografia⁶¹.

Sprinkle começa sua vida profissional vendendo balas em salas de cinema no mesmo ano em que fora lançado o clássico do pornô, *Garganta Profunda*. Em seguida, consegue um emprego de massagista – o que, nos anos 70 da mesma década, conotava mais uma massagem erótica, além de ser um portal seguro para o exercício da prostituição –, e não muito mais tarde conhece a Gerard Damiano através de quem inicia sua carreira no mercado de filmes pornográficos. Sprinkle atuou em mais de mil filmes pornôs e sempre encarou sua profissão como um espaço de gozo e prazer remunerados, talvez mais bem pagos que a grande maioria de outros empregos disponíveis no mercado naquele período (EGAÑA, Lucía. 2009).

Nos anos 1980 Sprinkle decide gravar seu próprio filme pornô, chamado *Inside Annie Sprinkle*, onde nem as ações cênicas, nem os orgasmos seriam controlados; as pessoas fariam o que bem entendessem. A própria Sprinkle atuava no filme quebrando protocolos da linguagem cinematográfica: cortava a quarta parede do cinema ao olhar para a câmera enquanto se masturbava, e ao fazê-lo, representava a si mesma como a atriz de filmes pornôs que era. Sprinkle decide por essa metodologia subversiva pois criticava, desde já, a representação das mulheres e o descaso ante ao orgasmo feminino na pornografia, o qual, quando representado, não poderia ocupar muito tempo nas telas (*Ibidem*. 2009).

Dentro de uma lógica metalingüística e auto-ficcional, como formas de criação de novas linguagens e estéticas, Sprinkle decide realizar uma série de performances pornográficas, públicas e diretas, que se apropriassem de códigos referentes aos filmes pornôs, questionando justamente seu estatuto pedagógico no sentido de consolidar e legitimar práticas sexuais e de gênero hegemônicas. Desse modo, Sprinkle nomeia o conjunto dessas performances como *Post-Porn Mordenist*, dentre as quais o espectador presenciava a transformação de Ellen – nome anterior à sua carreira pornográfica – em Annie Sprinkle, que, por exemplo, convidava o público para ver o seu colo uterino aberto por um

⁶¹ Nos anos 80, Kenpen já havia se referido ao termo relacionando-o a uma série de fotos suas com imagens de genitálias que exprimiam não um caráter masturbatório, mas sim imagens paródicas e de crítica política.

espécuro ginecológico, fazendo uma apologia paródica aos planos escopofílicos que visam a penetração vaginal, típicos da pornografia *mainstream*.

Annie Sprinkle, que desde sempre se declarou feminista, passa então a elaborar uma nova linguagem, a pós-pornografia, que se trata de não condenar a pornografia como um meio de dominação patriarcal sobre as mulheres, mas sim um meio de se reapropriar da ferramenta e do dispositivo pornográfico, fazendo dele um uso político que irá desnaturalizar seus processos de subjetivação sexual e de gênero, desestabilizando, por conseguinte, suas estruturas canônicas. Em outras palavras, trata-se de uma estratégia política que se utiliza de códigos pornográficos.

A despeito do que escreve Linda Williams sobre Annie Sprinkle, discorre a transfeminista Lucía Egaña:

Linda Williams, analisando a produção de AS (Annie Sprinkle), afirma que em seu trabalho, ao usar as convenções do pornô ou da “puta”, elabora uma performance sexual que abandona a retórica tradicional do gênero, demonstrando um agenciamento feminista do próprio feminismo. AS sem romper o contrato da puta, como provedora de prazer, utiliza tudo o que a cultura misógina considera como puta para, então, e a partir da repetição dos rótulos, convertê-los em algo subversivo. A repetição da pornografia permite que, com uma variação mínima, toda a sua lógica seja desajustada (EGAÑA, 2009).⁶²

Annie Sprinkle inspirou uma série de movimentos feministas, e hoje a pós-pornografia transita em muitos espaços de ativismo artístico que enxergam as produções culturais hegemônicas como um dispositivo de construção tecnológica do gênero e da sexualidade. Nesse contexto, a forma de se construir um movimento de resistência a essas produções é, justamente, apropriando-se de seus cânones, subvertendo-os, descodificando-os, para que com isso se gerem novos espaços onde se façam possíveis as enunciações vinculadas a um grupo de minorias sexuais dissidentes.

A pós-pornografia, hoje, é um espaço extremamente vinculado tanto à performance quanto ao campo do audiovisual, e se trata de um movimento cada vez menos pontual, que foi dos Estados Unidos à Europa, estabelecendo-se como forte referência para muitos coletivos e artistas espanhóis – como Post-Op, María Llopis, Diana Pornoterrorista, Lucía Egaña e Quimera Rosa –, e logo se aproximou *conceitualmente* de movimentos artísticos e políticos da América Latina, como é o caso dos artistas mexicanos Felipe Osornio Lechevirgen Trimegistro, Rocío Bolívar, dos coletivos e artistas colombianos, Nadia

62 Traduzido por mim, do original espanhol.

Granados com seu projeto La Fulminante, Le Petit Justine, Xno Graffiti e Aily Habibi, do coletivo chileno CUDS (Coordinadora Universitária por la Disidència Sexual), dos argentinos Cuerpo Puerco e Acento Frenético, da espanhola radicada em Buenos Aires, Ana Utrero e dos “ativistas”⁶³ brasileiros Pedro Costa e Paulo Belzebitch, que levam, já há alguns anos, o projeto musical e performático, Solange, Tô Aberta.

Cada qual, à sua maneira e singularidade, se utiliza de múltiplas linguagens e práticas – como o vídeo, a fotografia, a performance, o teatro, a ação direta, o ativismo, a intervenção urbana, a música, a teoria, a pintura, o *graffiti*, as orgias, as práticas afetivas, etc. – a fim de intervir na política do olhar, desestabilizando sua característica de prótese ocular subjetivada biopoliticamente; e o fazem utilizando os próprios corpo e sexualidade. Para Nadia Granados, por exemplo, La Fulminante foi uma personagem que ela criou com o intuito de chamar a atenção massiva para questões de ordem macro e micropolíticas⁶⁴:

Depois de muita experiência no campo político, percebi que grande parte dos canais de difusão de idéias da esquerda, ou das demais dissidência políticas, não eram assistidos, as pessoas simplesmente não assistiam. Mas os seios, as tetas, as bundas e as bocas... Qualquer vídeo, por mais besta ou limitado que seja, se aparece um par de peitos, as pessoas assistem, não? Então, digamos que este projeto nasce um pouco do desejo de chamar a atenção, por meio de um gancho que é, no caso, “o erótico” e “o sexual”. Creio que a arte cumpre uma função social, e que nós artistas somos predicadores, isto é, responsáveis por falar por esta geração, por este tempo e espaço (PORNO PORSI, DOC.UERPO).⁶⁵

O grupo Le Petit Justine, por sua vez, fala sobre a necessidade de ser um *terrorista sexual*, com o objetivo de desestabilizar e perturbar a normalidade que reina sobre a maioria das pessoas docilizadas (*In Porno Porsi, Doc.uerpo*). Para Ana Utrero, a pornografia e o amor fundam o mundo. Segundo a artista, “estamos vivos para passar bem, para desfrutar, para sermos alegres” e qualquer pessoa, sistema político, de crença ou de pensamento que se interponham a essa sensação de bem-estar e alegria, são sistemas repressivos, pois castram o que há de mais profundo em nós, que é o prazer despertado pelo amor e pela amizade (*In*

63 Neologismo utilizado para fazer referência à arte política e ativista, aglutinando a palavra “arte” com a palavra “ativismo”.

64 Os vídeos de Nadia Granados contestam desde a presença do capital norte-americano nas economias e políticas colombianas – legitimadas por lideranças políticas locais e pelas subjetividades normativas, e que sustentam uma série de genocídios e chacinas executadas pelo próprio Estado sobre comunidade negras, camponesas, indígenas, líderes de movimentos políticos da esquerda, anarquistas, dentre outros – até a maternidade obrigatória, que também se dá em virtude do modo de subjetivação feminino, assim como pelas políticas relativas à saúde da mulher, como, por exemplo, a proibição/criminalização do aborto.

65 A entrevista se encontra no filme documentário em questão, que ainda está em processo de finalização e, portanto, sem suas devidas referências filmográficas.

Porno Porsi, Doc.uerpo). Para Pedro Costa e Paulo Belzebitch, Solange⁶⁶ está aqui para incomodar a uns e alegrar a outros: “ou você vai ficar totalmente contrariado, ou você vai amar e gozar junto! Mas meio termo não tem!”(*In Cuceta, A Cultura Queer de Solange Tô Aberta*)⁶⁷.

São essas algumas visões de grupos e pessoas que, a partir das micropolíticas, vêm se movimentando no âmbito das perturbações que ferem e interferem as macropolíticas sul-americanas; e vale ressaltar que tal movimento, no nosso contexto geográfico e político, não necessariamente se refere à pós-pornografia⁶⁸.

2.3.1 A pós-pornografia como ferramenta de agenciamento e luta política, e de produção de *contra-gêneros sexuais e cinematográficos*

Talvez o que haja de mais potente na pós-pornografia seja sua instância de prática política, como, por exemplo, a formação de uma rede micropolítica entre as minorias que tentam dar corpo político à sua invisibilização. Trata-se de uma potência que se eleva bastante quando se expande para além das minorias sexuais.

Um caso extremamente exemplar desse aspecto supracitado foi a oficina de pós-pornografia realizada pelo coletivo Post-Op para descapacitados físicos e mentais, no âmbito do projeto *Yes We Fuck*⁶⁹. O projeto se trata de um filme documentário que discute e reverte o quadro da invisibilização da sexualidade de corpos tidos como monstruosos, defeituosos, feios: os corpos com descapacidades físicas e mentais. A oficina do Post-Op se realizou de forma teórica e prática, partindo da discussão em torno do termo pós-pornografia, comentando sua respectiva relação com o empoderamento de corpos invisibilizados pela

66 Tanto Costa quanto Belzebitch se referem ao projeto “Solange” como uma entidade conceitual.

67 Documentário curta-metragem difundido amplamente na *internet*. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=WTDgw0Ms5Cs>>. Acesso em dezembro de 2013.

68 É importante ter em mente que grande parte desses coletivos e artistas *não* se identificam como artistas/ativistas pós-pornográficos. Aliás, suas práticas existiam muito antes de conhecerem esse conceito/prática que, paralelamente, se consumava nos EUA e na Europa. O que se dá é que a circulação de suas ações e trabalhos ocorre, muitas vezes, através de festivais e mostras articulados com o conceito e a prática pós-pornográficos. Portanto, parece-nos apropriado que cada qual, artista ou coletivo, trace a própria auto-denominação referente aos seus trabalhos e práticas artísticas/políticas, e que aqueles detentores da produção jornalística, teórica e curatorial articulem seus textos a partir do diálogo com essa auto-denominação supracitada.

69 Disponível em <<https://www.facebook.com/pages/Yes-we-fuck/219982821476676>>. Acesso em junho de 2013.

pornografia *mainstream*, relacionando a noção de *sexualidade dissidente* não apenas às minorias sexuais, mas a todas as sexualidades afastadas do escopo normativo de práticas sexuais, e chegando, por fim, a uma experimentação pós-pornográfica coletiva que se conformou numa grande orgia que envolvia lésbicas, transexuais, cadeirantes, anões, enfim, todos aqueles corpos patologizados pela retórica do “normal”. Nessa oficina, foram considerados alguns aspectos bem interessantes para compor o jogo entre quem estivesse presente na oficina, jogo este que conduziria, de forma descontraída e lúdica, a excitação conjunta. Sendo assim, o coletivo operou, por exemplo, através de dinâmicas como a sexualização das cadeiras de rodas, das muletas e outras próteses que ali estivessem presentes, assim como da sexualização da servidão, inserindo no jogo *S/M* na relação entre quem precisa de cuidados especiais e quem cuida.

Parece, então, que ao ampliar o espectro dos corpos invisibilizados, a pós-pornografia amplia, também, a sua potência política, operando como uma ferramenta de excelência para intervir positivamente no empoderamento do erótico que reside nos corpos que secularmente vêm sendo oprimidos estética e politicamente. É nesse sentido que o pós-pornô, neste caso, funciona: não apenas como um agenciador de grupos minoritários, mas também como um articulador de uma luta política que se configura através daquilo que chamamos no capítulo anterior de *multidão de minorias*.

Posto isso, ainda que consideremos que todas essas linguagens, agenciamentos e práticas políticas supracitadas tenham o estatuto de audiovisuais – no sentido etimológico mesmo do termo, uma vez que algo se vê e se escuta em cada uma dessas expressões –, e ainda que consideremos que um movimento como a pós-pornografia se caracterize por uma multiplicidade de ações realizadas através de diversas frentes; e por mais que nos seja muito difícil e insatisfatório re-categorizar o lugar das coisas... Por motivos metodológicos e de auto-organização, nesta monografia teremos que nos deter a uma análise mais integral referente à produção de vídeos dentro do contexto estético-político relativo ao pós-pornô. Por isso, vale salientarmos também que, neste trabalho, a noção de cinema se relaciona não apenas às produções articuladas conforme uma linguagem e um roteiro cinematográficos, mas também às produções referentes ao *registro* de manifestações performáticas, pensando neste material filmico como uma das partes de um movimento muito maior, pensando-o, então, como o suporte cinematográfico desse movimento⁷⁰.

⁷⁰ Nesse sentido, parece que estamos diante da noção de “obra”, ou seja, de um trabalho artístico que é composto por muitas mídias e formas de expressão.

Já que nos deteremos, pois, ao caráter vídeo e cinematográfico do pós-pornô, vale retomar alguns debates em torno de sua conformação enquanto produção audiovisual. Em 2003, no contexto da maratona pós-pornô realizada no MACBA (Museo de Arte Contemporâneo de Barcelona)⁷¹, Javier Sáez (2003, p. 07) publicou o texto *El Macho Vulnerable*⁷², no qual, em poucas palavras, fala da relação entre pornografia, pós-pornografia e gênero, afirmando que “o pornô é um gênero (cinematográfico) que produz gênero (masculino/feminino). O pós-pornô é um subgênero que desafia o sistema de produção de gênero e desterritorializa o corpo sexuado”⁷³. É interessante pensar na questão que levanta Sáez, sobre a conformação dos gêneros enquanto categorias identitárias que produzem subjetividades e desejos. Porém, pensar na pós-pornografia como um subgênero soa um tanto contraditório, no sentido em que o prefixo *sub* denotaria que os filmes pós-pornográficos estão *abaixo* de um gênero, isto é, submetidos a um gênero maior – seja ele cinematográfico ou sexual –; e não nos parece que o pós-pornô esteja abaixo e nem mesmo acima de qualquer gênero, mas está sim *contra todos os gêneros*, por isso talvez seria mais apropriado referir-se ao pós-pornô como um *contra-gênero*.

Nesse sentido, o *contra-gênero pós-pornografia* carrega consigo, na grande maioria de suas produções, o caráter político da urgência do registro. O resultado técnico e estético dessa política são imagens pixeladas, as chamadas “imagens sujas”, as imagens pobres e de baixa resolução (STEYERL, Hito. 2009): são imagens-ação-direta, DIY⁷⁴, relativas às minorias dissidentes espalhadas mundo afora. Costumam ser curtas ou média-metragens⁷⁵ e sua forma de disponibilização e difusão se dá mediante festivais pós-pornográficos, *queer*, de pornografia feminista, de arte política, dentre os quais se pode citar o Feminist Porn Awards, a Muestra Marrana, o Dildo Roza, o Garpa e o Porno Porsi, festival latino-americano itinerante, realizado na Argentina e na Colômbia, do qual faço parte da concepção e organização. Muitos desses festivais têm caráter autônomo e *copyleft*⁷⁶, tendo como princípios a atividade não lucrativa com relação às exibições, além do livre

71 Ver mais em <<http://www.hartza.com/posporno.htm>>. Acesso em novembro de 2013.

72 Do espanhol, “o macho vulnerável”.

73 Traduzido por mim, do original em espanhol.

74 Do inglês, sigla de “do it yourself”, em português, “faça-você-mesmo”.

75 Apesar de existirem longas também, como é o caso dos filmes de Bruce La Bruce, por exemplo.

76 *Copyleft* é uma forma de usar a legislação de proteção dos direitos autorais com o objetivo de retirar barreiras à utilização, difusão e modificação de uma obra criativa devido à aplicação clássica das normas de propriedade intelectual, exigindo que as mesmas liberdades sejam preservadas em versões modificadas. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Copyleft>>. Acesso em dezembro de 2013.

compartilhamento para quem quiser baixar e difundir os filmes ali presentes, seguindo os códigos da ética *hacker/pirata*. Outra forma de difusão desse material audiovisual, e talvez a principal delas, é a *web*.

2.3.2 Confusões ciber-conceituais: alguns debates em torno dos campos virtuais e conceituais da pós-pornografia

Há uma certa confusão em alguns campos do estudo quando comentamos sobre pós-pornografia, pornografia feminista e tantos quantos movimentos que utilizam a sexualidade como substrato micropolítico de expressão. Essa confusão muitas vezes se dá em virtude da errônea associação dos vídeos pós-pornôs a uma série de vídeos produzidos de forma “amadora” e veiculados na *internet*, como, por exemplo, os que Susanna Paasonen (2010) vai chamar de *netporno*, isto é, os pornôs *amateurs*, os *altporns*⁷⁷ e outros subgêneros da pornografia *mainstream*. Estes sim são subgêneros pornográficos, pois aparentam ser não mais que uma simples mudança de máscaras: se a pornografia *mainstream* dá conta dos corpos perfeitos e esculturais, além de empregar uma iluminação direta e dura típica das telenovelas, dando um ar artificial à imagem que se representa, os pornôs *amateurs* e os *altporns*, por outro lado, tentarão dar um estatuto de maior “realidade” às suas imagens, trazendo consigo uma estética portada de iluminações mais sutis, com luzes difusas e corpos como os chamados *indies*, mulheres tatuadas – como é o famoso caso das *suicide girls*⁷⁸ – enfim.

Tudo isso parece-nos um tanto problemático. Primeiramente porque, assim como a pornografia *mainstream*, tampouco os *netporn's* questionam o estatuto de representação que a nossa própria realidade carrega em si; depois, porque, por trás desse suposto amadorismo, existe toda uma rede mercadológica e capitalizada. Não esqueçamos que, antes de que seus produtores se empoderassem suficientemente para se tornarem profissionais, a pornografia *mainstream* tratou-se, em primeira instância, de um empreendedorismo amador. Sem contar que as redes dos vídeos *amateurs* seguem a mesma linha do mercado pornográfico: existem *produtores* e *consumidores*, tais quais. Para além disso, os *amateurs* servem como produto de

⁷⁷ A primeira expressão, pornô *amateur*, deriva do francês, significando “pornô amador”. A segunda, *altporn*, deriva do inglês e significa “pornografia alternativa”.

⁷⁸ Ver mais em <<https://suicidegirls.com>>. Acesso em dezembro de 2013.

consulta para a pornografia *mainstream*, a qual, vendo que aquela lógica *verité* funciona e excita, passa a fazer filmes profissionais com tonalidades *amateurs*. A diferença concreta entre as duas é que os atores profissionais da pornografia *mainstream* ganham para fazê-la, e os atores dos *amateurs* e dos *altporn* o fazem porque gostam (PAASONEN, Susanna. 2010, p. 303)⁷⁹.

Também há uma certa confusão referente ao termo pós-pornografia, relativa, sobretudo, às apropriações superficiais e modistas pelas quais o conceito vem passando. Se pensarmos na produção conceitual de nossos tempos, veremos que, não por coincidência, a pós-pornografia se situa em meio a muitos outros conceitos antecidos pelo uso do *pós*: pós-moderno, pós-fordismo, pós-colonial, pós-identitário...

Tratam-se de correntes filosóficas que, parece-nos, tendem a abrandar questionamentos que em muitos contextos políticos ainda não deixaram de ter o estatuto de *questão*. Como, por exemplo, falar em pós-colonialismo se as relações mercadológicas, de consumo, lingüísticas e conceituais ainda imperam nas “ex-colônias”? Como falar em pós-identitário em uma país como o Brasil, que necessita estrategicamente da identidade para fortalecer e legitimar juridicamente lutas como a luta pela terra, enfrentada por comunidades negras, quilombolas e indígenas – e ainda que a noção de identidade não se empregue nas suas epistemologias originárias? Como falar em pós-fordismo em lugares que ainda se sustentam economicamente através da mão-de-obra semi-escrava, como a China? Como falar em pós-feminismo em lugares onde as mulheres não têm sequer direitos sexuais e reprodutivos mínimos, como o aborto? Como falar em pós-pornografia em locais onde existem estruturadas máfias de tráfico de mulheres e que isso se sustenta por uma semiose pornográfica construída ao longo das investidas colonialistas, que enxergavam as mulheres latino-americanas como objetos sexuais exóticos?

Por mais que se almeje a experimentação de um corpo em devir, sem gênero e identidade, uma coisa é um fato incomensurável: vivemos em um mundo de representações que se movimenta política e esteticamente a partir das representações. Em outras palavras, queremos dizer que, apesar do nosso desejo pela fluidez, ao sairmos nas ruas seremos, sim,

⁷⁹ Aliás, vale ressaltar que os termos *amadorismo* e *profissionalismo*, como nos rememora Paasonen (2010, pp. 302-303), são termos de origem aristocrática derivados do mesmo século XIX que consolidou todo o projeto de modernidade que criticamos nesta investigação. Aproveitando-se da territorialização concernente às práticas profissionais, que carregavam o estatuto de *públicas*, “o amadorismo surge com a invenção do lazer a fim de diferenciar a esfera privada da pública, e de atender produtos para os mercados emergentes desse novo setor. A partir de então, o termo foi tomado emprestado da velha noção aristocrática, *amare*, pela nova classe-média até tornar-se compatível à noção de *hobbie*.”

identificadas como mulher, homem, *gay*, negro, puta ou lésbica, uma vez que nossos corpos carregam consigo um sem-número de significantes sociais. Do mesmo modo, sempre estaremos sujeitas a subjetivarmo-nos conforme regem as leis das identidades supracitadas, podendo trazer em nossa bagagem corporal e identitária as relações de poder e de privilégio que essas categorias carregam.

Portanto, tem que se falar, sim, sobre os conceitos filosóficos supracitados; tem que se investir, sim, nessa movimentação conceitual. Mas acreditamos que isso deva ser feito de forma cautelosa, reflexiva e crítica, para que todos os problemas levantados acima não sejam, mais uma vez, silenciados por novos discursos filosóficos e vistos como já superados, como é de costume na historiografia dos conceitos, que muito se assemelha à “história dos vencedores” – que, além de conceitos, também são contadas por imagens, vídeos e filmes⁸⁰.

⁸⁰ Nxu Zänä, auto-denominada mulher e indígena, escreveu, a partir da reivindicação dessas identidades, o texto “Contra la Teoría Queer”, que dialoga bastante com muitas inquietações relacionadas às minhas próprias práticas audiovisuais e de vida, e, dialoga igualmente, com as teorias pós-estruturalistas, nas quais a pós-pornografia e a teoria *queer* se inserem. Zänä defende que a teoria *queer* parece ser menos uma ferramenta revolucionária que reformista, aproximando-se mais de um modo de vida neoliberal diferenciado, em que o político é tão pessoal, que deixa de ser coletivo; em que a suposta contra-sexualidade e a “reinvenção da pornografia” são tão “coitocêntricas e falocêntricas” quanto a própria pornografia normativa. Para a autora, tudo isso parece mais uma faceta de um modo de vida voltado para o individualismo e para o consumismo, apontando para uma homogeneização das diferenças e uma globalização ideológica e mercantil, típicas de um sistema neoliberal – o mesmo que extermina física e simbolicamente um sem número de comunidades indígenas na América Latina. Disponível em <<http://www.ciudaddemujeres.com/articulos/Contra-la-teoria-Queer>>. Acesso em julho de 2013.

3 PORNO-ANTROPOFAGIA: NOTAS AUTO-REFLEXIVAS ACERCA DA DEVORAÇÃO DE BISPOS TECNOLÓGICOS

3.1 Apresentação

Os capítulos anteriores antecederam discussões e debates sem os quais não se faria possível avançar com a escrita até aqui. As referências que traçamos são atravessamentos que compuseram não apenas a produção deste trabalho escrito, como também o processo político-artístico que nos movimentou até então. Falaremos muito neste capítulo sobre a necessidade de uma *corporeização do conhecimento*, sem a qual muito pouco se apreende de fato. Trata-se de corporificar as ferramentas re-inventadas com as quais optamos trabalhar, com o intuito de ampliar sua capacidade de relação e afetação. Este capítulo, então, trará uma escrita corporificada que expressa em seu movimento o gesto processual que move qualquer criação e re-invenção, compondo, evidentemente, o processo de criação do projeto Antropofagia Icamiaba, como um todo. Sendo, então, corporificada, esta escrita será atravessada não apenas pelos referenciais teóricos que compõem este trabalho monográfico, como também pelo que circunda este corpo afetiva, política e materialmente: o espaço urbano, as relações afetivas, os encontros, os escombros, as cidades, os ruídos, os ventos, as fogueiras e explosões; tudo isso reunido num gesto erótico, como diria Lorde (2013), da sensação acompanhada pelo sentimento e pela auto-reflexão. Notas auto-reflexivas ou cartografias eróticas, escritas, é claro, em primeira pessoa.

3.2 Atravessamentos

Na última quinta-feira, 20 de junho de 2013, durante um dos protestos que tomou as ruas, as atenções, os pensamentos e os corpos de quem vive no Rio de Janeiro e no Brasil, assisti ao que sempre soube que existia: ao terrorismo de Estado. Sempre soube que qualquer Estado, que por fundamento, é militarizado, está pronto para atacar e para ser atacado, pronto para destruir e ser destruído. Essa militarização em ato e seu respectivo terrorismo se manifestam estética e politicamente por meio não apenas das ações militares e suas conseqüências concretas – chagas, mortes e chacinas – mas também das imagens e sons que

essas mesmas ações produzem. Não bastassem as imagens produzidas pelos telejornais das grandes emissoras, as imagens produzidas pelos *block busters* de ação e violência, as imagens produzidas por filmes como *Tropa de Elite* – que, o direi em meu vocabulário menos informal: ainda que não fosse intencional, convenhamos, bateu palma pro maluco dançar – ou as imagens derivadas dessa mesma linguagem cinematográfica, historiograficamente fundada num filme que legitima a escravidão negra, o *apartheid* social e a *Ku Klux Klan* – no caso, o filme de D.W. Griffith, *O Nascimento de Uma Nação*; não bastassem todas essas imagens “anti-pornoeróticas” difundidas e veiculadas pelos meios audiovisuais e por parte de uma certa cinematografia, dei-me cara-a-cara com imagens que as forças militares do Estado produzem, ao vivo, em um desenvolvido sistema não apenas audiovisual, mas que se amplia à sinestesia, onde o som de bombas se funde à fumaça, que se funde às luzes da cidade e a nosso aparelho respiratório, sufocando-nos e criando, também, novos imaginários – medo, paranóia... enfim, processos de desempoderamento. Sinais de fumaça, imagens fortes, de guerra e pânico sendo geradas em ato performático, pela própria guerra – seria esse o *Tropa de Elite* em cinema 4D, talvez? Depois de processar em sonhos e em pensamentos as imagens, os sons e os cheiros que vivenciei, o que eu já (achava que) sabia tomou corpo: o Estado produz esse abarcado audiovisual-sensorial e tem como ferramentas para gerá-lo não apenas a polícia e a mídia, mas também o cinema e as subjetividades que o consomem e produzem. O Estado é essa subjetividade encarnada – e essas subjetividades, por sua vez, são o Estado encarnado.

Assim como as descrições médicas e as teorias científicas, as imagens em movimento exercem talvez mais intensamente o que Pierre Bourdieu (2001) chama de *programas de percepção*, os quais irão cuidar da ritualização das nomeações para que estas se institucionalizem e gerem, então, um sistema rígido, legítimo e hegemônico de símbolos e de cognição simbólica. Isso nos levaria, por exemplo, a pensar que tais imagens não apenas descrevem uma *realidade social*, como também *prescrevem* sua construção, e em virtude de a enunciação dessas imagens se efetivar através de instituições edificadas, ganham, por sua vez, o reconhecimento público que as legitimam. Bourdieu, fala, inclusive do tom profético dos enunciados e das representações performativas, e podemos, a partir dessa lógica, denominar essas imagens como *imagens-profecias*.

Cruzando a lógica e Bourdieu com a teoria de Monique Wittig (1992)⁸¹ parece-me,

81 Desenvolvida no primeiro capítulo desta monografia.

então, que tais imagens prescritivas são sem sombras dúvida um dos sustentáculos estéticos que legitimam a heterossexualidade enquanto regime político cuja estrutura já é, em si, microfascista, e que a enunciação dessas imagens deriva do mesmo lugar de onde se enuncia a pornografia *mainstream*, ou seja, de uma modernidade que descreve, categoriza, prescreve e constrói retoricamente a visibilidade e a invisibilidade. Em outras palavras, essas imagens – construídas para serem vistas e sentidas – criam com as subjetividades hegemônicas um agenciamento homeostático de retroalimentação: quanto mais as subjetividades forem hegemônicas, maior será produção de imagens de horror, de pornografia *mainstream* e, conseqüentemente, maior será o uso não-reflexivo dos prazeres, das palavras e dos enunciados de forma geral; por outro lado, quanto mais se proliferarem tais imagens, mais subjetividades hegemônicas serão produzidas, e assim por diante.

Creio que o projeto que apenas a partir de agora entrará em discussão neste trabalho escrito, só pode ser visto sob essa ótica atenta: de que é extremamente urgente pensar nas imagens que estamos produzindo, pois já vimos que elas não apenas interferem na realidade, prescrevendo-a, como *são a própria realidade*, e que essa realidade é nada mais que um emaranhado de códigos e sistemas de representação semiótica e molecular. Elas revelam as cosmologias e epistemologias de quem as produz. E essa epistemologia se pauta em um processo/projeto a que denominamos “modernidade”, projeto que se desenvolveu ao longo dos séculos XIX e XX na Europa, sobretudo, e que vem sendo importado e empregado na América do Sul há décadas.

Posto isso, a partir de agora escreverei na primeira pessoa do singular, pois tudo o que atravessa este capítulo se trata de um *afeto* singular. É certo que essa qualidade de afeto também diz respeito a muitas pessoas com as quais compartilho de afinidades político-afetivas; portanto, é justamente por isso que me cabe aqui tentar elevar essa experiência singular e pessoal, isto é micropolítica, a um nível macro, coletivo, multitudinário, para não perder a conexão com a máxima feminista de que “o pessoal é político”.

Nesse sentido, há algum tempo atrás, após e durante muitas desconstruções micropolíticas em torno dos meus afetos e da minha sexualidade, resolvo imergir em uma busca estético-política que acessasse e, ao mesmo tempo rubricasse, outros desejos e prazeres, fundados numa busca singular corporal: como que, a partir de meu corpo eu poderia acessar um imaginário que ainda não existe porque ainda não o criei? Em outros termos, como eu poderia criar uma nova sexualidade para mim, acessando um erotismo que

me empoderasse, através de algumas ferramentas e tecnologias com as quais eu já vinha trabalhando – como a câmera, o corpo e a sexualidade – e que através disso outras imagens e realidades sobre o meu próprio corpo pudessem ser geradas? De que forma eu poderia descolonizar o meu corpo afetiva, política e imagetivamente? De que forma eu poderia criar uma cosmologia desse erotismo?

O processo que iniciei foi chamado, por mim, de auto-pornografia: uma grafia do corpo e da sexualidade em desconstrução que fosse contada por aquelas minorias insubmissas e indóceis que buscam ocupar o espaço público como estratégia de luta estético-política⁸². Uma auto-pornografia, já que pornografia, para D. H. Lawrence (1984), trata-se de cada singularidade, é uma questão, a princípio, de mera perspectiva. Seriam, em outras palavras, auto-registros pornográficos.

Escolhi o vídeo como dispositivo pois este já fazia parte de mim e de uma semiose que se articula a partir de outros códigos não tão racionais quanto o *logos*, e que, por serem esses códigos os mais empregados na modernidade, se infiltram mais rapidamente em nossos corpos e inconscientes, produzindo subjetividades quase que instantaneamente. Por outro lado, o vídeo tem o potencial de denunciar o que registra, colocando em cheque – quando assumimos um olhar mais crítico e participativo – o que se representa e quem o representa. Nesse sentido, percebi que a câmera deveria ser uma ferramenta compartilhável. Porém, não a câmera enquanto fetiche e ou objeto de poder, mas sim enquanto uma prótese que, quando conectada ao nosso corpo, pudesse facilitar o acesso ao código de nossa sexualidade, isto é, das imagens que conformam a nossa subjetividade sexual. A relação com a câmera, neste caso, não seria, então, uma relação de domínio referente a uma disciplina técnica, domínio este distanciado, silencioso e imparcial com relação à própria ferramenta e àquilo que se registra. Seria uma relação de *fusão* à própria câmera e àquilo que se registra, e uma fusão tão erótica que pudesse transformar todos os entes envolvidos nessa relação. Intuí que, a partir dessa nova relação com uma câmera que investiga e que constrói a sexualidade, uma outra imagem, evidentemente muito experimental, seria criada, e por isso, outros mundos e realidades também seriam criados para a nossa sexualidade – ou contra-sexualidade.

Esse processo se desencadeou quando registrei pela primeira vez um ato sexual meu com uma outra pessoa. Conectamos uma câmera a um televisor e durante a relação sexual

82 Relembrando aqui o primeiro capítulo desta monografia no qual retomo e desenvolvo o significado etimológico de pornografia e prostituta: uma grafia não *de* ou *sobre* prostitutas, mas *por* prostitutas, aquelas que se colocam à vista, que percorrem e ocupam a cidade, o espaço público.

não apenas nos gravamos, como também assistimos, simultaneamente, ao que estávamos gravando, de maneira que a prática de registro filmico retroalimentava a prática sexual, e vice-versa. Percebi, então, o quanto aquelas imagens corporais eram nada mais que imagens pornográficas típicas, *mainstream*, e o que era, de fato, uma representação não eram as imagens no televisor, éramos nós: nossa relação sexo-afetiva era, pois, um produto da subjetividade farmacopornográfica que então incorporávamos. Numa análise posterior, contudo, percebi uma diferença das imagens gravados por mim e pelo sujeito em questão: notei que as minhas imagens eram menos *mainstream*, menos escopofílicas, menos genitais e monótonas, pelo contrário, eram mais cutâneas, mais viscerais, tratavam-se de um outro tipo de afeto sexual, e foram as imagens que mais me agradaram durante uma posterior vistoria do material filmico.

Isso foi gravado há seis anos atrás, e creio que minha investigação por essas outras imagens começa, intuitivamente, nesse momento – com esforço de lá pra cá muita coisa mudou. Começa nesse momento pois foi quando reparei que, ao ter que “recortar” com uma câmera o que se entende por realidade, através de nossos planos ponto-de-vista, seria possível saber e entrar em contato com nossas perspectivas e representações introjetadas, com a biopolítica e os microfascismos em/de nossos corpos, e, por outro lado, com o que nos é mais caro e profundo – com o erótico a que Audre Lorde (2013) se refere⁸³. Com tudo isso emergindo, poder-se-ia, por fim, acessar o que nossas couraças e vidas fictícias escondiam, para então conseguir trabalhar sobre nossa própria desconstrução e potencialização singular.

Criei então uma metodologia denominada “Alguns processos possíveis e experimentais para um acesso às novas suavidades, prazeres e desejos”. Lancei-me à pergunta:

Como, então, decodificar/desprogramar o corpo e as linguagens audiovisuais empregadas na representação e conseqüente significação da sexualidade? Como desautomatizar a prática sexual?; e elaborei algumas respostas-hipóteses: “Apropriando-se do uso de linguagens e técnicas, tais como: 1) As corporais/sexuais (desconfiar do desejo; experimentar novos prazeres e assim gerar novos desejos); 2) Audiovisuais (apropriação dos dispositivos de representação); 3) A pornografia faça-você-mesma (com as amigas)”. Também entra nessa metodologia os passos que deveria seguir para executar tal ação: “1) Gerar hoje o que seria a minha auto-pornografia; 2) Propor esse exercício/experimentação para amigas; 3) Análise coletiva dos vídeos, investigação das singularidades de cada imagem; 4) Utilização do próprio corpo, pois só assim é possível desprogramar a si mesmo (corpo cobaia/ o próprio corpo como único objeto de pesquisa possível); 5) Desestabilizar para quem faz e quem vê

83 Explicitado no capítulo anterior.

(LOBO, 2011).⁸⁴

É nesse sentido que, a partir de uma via molecular, esse processo muito se assemelha às mídias populares e independentes que buscam registrar as manifestações desde dentro do *corpo-coletivo manifestação*; uma mídia que busca dar visibilidade ao que as retóricas dos discursos *mainstream* escondem. Assim como o corpo-coletivo das manifestações contam uma outra história que a narrativa hegemônica – mídia e telejornais – não conta, o corpo de quem se envolveu neste projeto decidiu contar, desde as entranhas, uma outra história sobre si, sobre o que move os seus afetos micropolíticos, uma história que as narrativas hegemônicas do corpo e sua sexualidade – pornografia *mainstream*, registro científico e médico, etc. – tampouco contam, porque é uma história singular. Trata-se do empoderamento do corpo, do erotismo, dos dispositivos de comunicação/audiovisuais e da história desse corpo político. Existe aí, um elemento sobre o qual poderia discorrer, pois muito me interessa, mas que não cabe prolongar, ao menos neste trabalho, que é o acesso barato, fácil e direto aos meios de registro – câmeras – e de difusão – *internet*. Existe outra questão que, neste momento, me parece importantíssima, que consiste em não dissociar esse movimento micropolítico das manifestações que irromperam no país. Parece-me que se ater ao macro, apenas, é trocar seis por meia dúzia – ainda mais em um país com histórico militar e fascista, com políticas sul-americanas altamente imperialistas, machistas e sexistas. O que irrompe, creio, só urge efeito se o for radicalmente, e assim, a partir dessa irrupção, pode-se imergir, mergulhar, ir à raiz da questão, ao micro, ao biopolítico, ao bioenergético, ao molecular – e esse movimento deveria ser simultâneo, conectado, retroalimentado. Um corpo só se fortalece em conjunto se suas moléculas também se fortalecerem desde o invisível; caso contrário o corpo é pura carcaça, superficialidade.

Enfim, resolvi chamar o projeto a que me refiro acima de Antropofagia Icamiaba.

3.3 Antropofagia Icamiaba: esboços de uma cosmologia feminista

Antropofagia, a princípio, trata-se de uma cerimônia tupi-guarani em que se come carne humana. O ritual acontecia, sobretudo, comendo-se a carne de índios de tribos

⁸⁴ O fragmente do texto retoma notas de campo tomadas durante o processo de criação do projeto Antropofagia Icamiaba.

inimigas, e acreditava-se que com isso poder-se-ia absorver químico-espiritualmente o que há de mais potente no inimigo devorado. Houve uma famosa circunstância de antropofagia, que foi quando o navio onde se encontrava o Bispo Sardinha naufragou, desembocando em uma praia onde vivia uma tribo que praticava rituais de antropofagia. Enfim, o final, em curtas linhas, quase todo mundo sabe: o Bispo Sardinha e a tripulação sobrevivente viraram banquete de Kaetés! Tal fato repercutiu na Europa remexendo com o imaginário em torno da retórica da selvageria tropical, dos “bons selvagens” não tão bons assim, com os estereótipos e as narrativas em torno do Novo Mundo, narrativas estas que legitimariam as ocupação e exploração econômicas destas terras, através de discursos teológico-políticos que pregavam uma imediata missão catequizadora e civilizadora para com aqueles habitantes genuínos.

A devoração do Bispo Sardinha, entretanto, repercutiu também na produção de uma certa subjetividade artística, influenciando muitas práticas estético-políticas, formas de vida e *estéticas da existência* nas cidades brasileiras. Tarsila do Amaral, Mario de Andrade, Oswald de Andrade... São algumas pessoas que começam a reivindicar esse traço antropofágico em suas práticas artísticas, poéticas, filosóficas e epistemológicas. E é na Semana de Arte Moderna de 1922 que Oswald de Andrade recita publicamente o Manifesto Antropofágico, no qual grifei trechos úteis para análises futuras:

Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. (...) Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitos postos em drama. (...) O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. *O cinema americano informará.* (...) *Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.* (...) Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará. Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós. (...) Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem. Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. (...) Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo. (...) *Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista.* (...) Só não há determinismo onde há o mistério. Mas que temos nós com isso? Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César. (...) *Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas.* Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu - É mentira muitas vezes repetida. (...) É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à idéia de Deus. Mas a caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci. (...) A alegria é a prova dos nove. No matriarcado de Pindorama. *Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada.* Somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as idéias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas. Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de

D. João VI18. (...) *Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem.* (...) só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. *De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência.* (...) A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo - a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos. Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema, - o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo. (...) Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud (...). Oswald de Andrade, Em Piratininga, Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha (REVISTA DE ANTROPOFAGIA, Ano I, nº 01, 1928. Grifo meu).

Há alguns meses, em uma lista de *e-mails* do encontro feminista *EncontrADA: feminismo, corpo e tecnologia: livros*⁸⁵ li o que a artista e amiga Sabrina Lopes escreveu, e acho que isso se relaciona absolutamente com o que motivou o projeto Antropofagia Icamiaba. Lopes descreve que, ao pensar no prefixo *pós*, acabou pensando, também, no prefixo *pré* e nas contradições temporais que esses termos evocam: “antes eu tinha uma sexualidade pornô, e quando ela evoluiu foi parar em uma sexualidade pré-pornô. Deixar de transgredir as regras (como entendo o *pós*, posso estar enganada) para desconhecer todas elas (*pré*...); não saber como fazer.”⁸⁶. A frase “evoluir para um pré-pornô” me parece estupenda e só faz sentido, evidentemente, em um sistema de pensamento onde o tempo não é linear, onde as relações temporais não são de causa – passado – e efeito – futuro. O que se relaciona absolutamente com o Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade citado acima, pois também é “Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César.”.

Nesse sentido, parece-me que o *pós* para Lopes não é algo que se sucede após superar um estado anterior ou uma transgressão desse estado, mas sim um *meio*, uma ferramenta que, de modo controverso, nos conduziria à “evolução” de uma sexualidade subjetivada pornograficamente para uma sexualidade pré-pornográfica ou proto-pornográfica, isto é, fora do escopo da subjetivação eurocentrada, pois desconhece toda e qualquer regra Ocidental. Ampliando a discussão, o *pós*, parece-me, poderia ser uma ferramenta para desaprender o que aprendemos sobre sexo; não é para superá-lo e progredir, mas para, estando-se em contra

85 Encontro onde os vídeos deste projeto foram exibidos pela primeira vez.

86 O texto de Sabrina foi retirado de trocas de *e-mails* feitas durante a construção coletiva e virtual do encontro supracitado.

a (hetero)sexualidade, regredir, voltar ao estado latente, lá onde as coisas ainda não se conformaram, nem se condicionaram cultural, política, social e esteticamente, uma vez que nossos corpos ainda não se depararam com as *tecnés* que os educam; um retorno à primeira infância, à experimentação absoluta do mundo, deslocada das intervenções psicanalíticas freudianas e lacanianas. Enfim, trata-se de *outro* mundo, evidentemente simultâneo a *este* mundo – hegemônico –, e que utiliza paradoxal e subversivamente as ferramentas que *este* mundo oferece – ferramentas conceituais, tecnológicas, etc. Do Manifesto Antropofágico, “Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada.”.

Aliás, a escolha do termo “antropofagia” para compor o nome deste projeto, ocorreu porque o mesmo parecia ser uma ferramenta epistemológica e conceitual muito potente e propícia para nos conduzir a essa “experiência pessoal renovada” ou a uma desterritorialização da subjetividade buscada através das *práxis* do projeto. Esse estado de desterritorialização, ocasionado por uma forma específica de “devoração antropofágica”, muito se assemelha, por exemplo, à instância do *Corpo Sem Órgãos*, na qual “os encontros com o outro, não só humano, geram intensidades que os autores (*Deleuze e Guatarri*) definirão como 'singularidades pré-individuais' ou 'proto-subjetivas'” ou pré-pornográficas, eu diria (ROLNIK, Suely. *In* DELEUZE, Gilles. 2000, p. 454. Grifo meu). Esses encontros, isto é, “os agenciamentos de tais singularidades são exatamente aquilo que irá vazar dos contornos dos indivíduos, e que acaba levando à sua reconfiguração” (*Ibidem*, p. 454).⁸⁷.

Exatamente por essa via que pensava em montar conceitualmente o ritual antropofágico deste projeto, configurando-se tal qual o processo esquizoanalítico: como este último, o projeto consistiria na prática de uma fragmentação do indivíduo que ajudaria a desbancar o círculo vicioso a que nossos condicionamentos identitários institucionalizados⁸⁸ estão submetidos, condicionamentos esses produzidos não apenas pelas instituições, mas

87 Suely Rolnik, nesse texto, parece tecer uma crítica às identidades sobre todo e qualquer modo de espaço identitário, crítica que difere de muitas de minhas opiniões, sobretudo com relação ao uso estratégico das identidades que o feminismo e outras lutas sociais nos trazem, ou seja, a reivindicação da identidade como forma de resistência e ocupação de espaço político – porém, a luta interior, no campo de batalha “corpo” é pela libertação de qualquer forma de condicionamento; mas muitas vezes isso só se fará possível, inclusive, através da reivindicação da identidade. Reivindicar a identidade como forma de luta política, não é subjetivar-se ou mesmo o início de alguma subjetivação, é estratégia política de resistência e sobrevivência.

88 A institucionalização a que me refiro aqui, diz respeito à noção de instituição de Pierre Bourdieu (2001). Ela se estabelece através ritos sociais executados por sujeitos que autorizam ou nomeiam uma determinada situação, e por sujeitos que reconhecem dita nomeação, a qual só pode ser enunciada por ilustrados, magistrados e ministérios – como, por exemplo, padres, juizes, professores e generais –, assim como só seria legítima quando reconhecida por *micro-magistrados*, *micro-ministérios*, *micro-ilustrados* – aqueles que, ainda que não possuam o título, carregam um juiz ou uma polícia dentro si.

pelas tecnologias a que nos referimos ao longo deste trabalho. Essa prática de fragmentação poderia ser, então, facilitada pela própria antropofagia: movimento da individualidade que busca um agenciamento com elementos externos a si, a partir do qual conseguiria “vazar os seus próprios contornos”, desfragmentando-se e podendo executar, então, a própria remontagem, singularizando-se, por fim. A devoração antropofágica se traduziria, então, pela noção de agenciamento e singularização.

A meu ver, o “processo antropofágico” não apenas se relaciona ao *Corpo Sem Órgãos*, como também ocorre quando estamos devindo algo. Devir, poderia ser explicado por uma simples fórmula matemática: é quando x atravessa y , e quando y é atravessado por x ; dessa equação resulta uma mutação conjunta; não é que x se torne y , e y se torne x , é outra coisa: x se torna x' , e y se torna y' (ZOURABICHVILI, François. 2004). Ou seja, trata-se de uma *metamorfose relacional* e altamente arriscada, pois os atravessamentos superam a estabilidade pré-estabelecida, superam os contornos que nos constituem enquanto indivíduos subjetivados. Nesse sentido, o xamanismo ameríndio, descrito por Eduardo Viveiros de Castro (2008, p. 33), parece assemelhar-se às experiências de *devir*; ao *Corpo Sem Órgão*, e, evidentemente, à antropofagia: trata-se de uma *metamorfose corporal*, vinculada a uma “transformação somática”, ou seja, é “‘vestir’ o hábito da onça e poder comportar-se como uma onça – por exemplo, caminhar sem fazer barulho, subir nas árvores, comer carne humana. A possibilidade de trocar de corpo específico está sempre presente no mundo ameríndio. É sempre um perigo”. Evidentemente que sim, e dessa antropofagia perigosa – para as subjetividades e sistemas hegemônicos – a que me refiro e me aproprio neste trabalho.

Essas referências conceituais pautadas no xamanismo ameríndio emergem aqui, pois, além de a própria antropofagia estar conectada a práticas ameríndias, existe na ontologia deste trabalho um momento em que o termo “antropofagia” se relaciona com o mito das Icamiabas⁸⁹, configurando-se na expressão Antropofagia Icamiaba. As Icamiabas, por sua vez, foram índias guerreiras e arqueiras que viviam em uma comunidade matriarcal na região do rio Tapajós, em Alter do Chão, no Pará – e que para melhor manusear o arco e a flecha, extirpavam um dos seios. Elas mantinham uma espécie de contrato afetivo com os Guaracis, tribo de homens vizinha, e se encontravam esporadicamente com eles para manter relações sexuais, a fim de dar continuidade a ambas as tribos: as meninas que nascessem ficariam

⁸⁹ Mito, pois pouco se investigou sobre essa história, podendo, portanto, não ser apenas um mito.

com as Icamiabas, os meninos, por sua vez, eram devolvidos aos Guaracis. No fim do encontro, as Icamiabas mergulhavam no rio Tapajós e recolhiam um barro esverdeado com o qual modelavam amuletos da sorte zoomórficos, os muiraquitãs; o mais conhecido deles, e símbolo de Alter do Chão até hoje, é o sapo⁹⁰.

Digamos que a re-apropriação que fiz da lenda, ao integrá-la ao nome do projeto filmico, se deu com o desejo de pensar em uma *antropofagia compartilhada*⁹¹, cujo compartilhamento se estabeleceria entre aquelas pessoas dispostas a participarem do processo. Seria, também, uma antropofagia oriunda de agenciamentos que partissem de uma cosmologia Icamiaba. Ao contrário da simplória noção eurocêntrica em torno da antropofagia, que enxerga esta última enquanto prática literal de refeição cerimonial de carne humana, uma cosmologia Icamiaba estaria vinculada a uma antropofagia que, tal qual seu agenciamento, vazasse os nossos contornos a partir de uma profunda alteridade.

Essa *antropofagia icamiaba e compartilhada* por relacional, comporia o *modus operandi* do fazer cinematográfico, revelando-se numa *ética do fazer* pela qual se daria o processo da constituição filmica do projeto e de sua conseqüente desconstrução dos nossos territórios corporais, de onde não podemos excluir a sexualidade.

Além disso, o próprio uso dos termos “antropofagia” e “icamiaba” se trata de uma re-apropriação baseada numa tentativa de re-criar esses “mitos” sob uma outra ótica, uma vez que os imaginários e as narrativas que os cunharam derivam de uma literatura informativa do século XVI, escritos e relatados, *lato sensu*, por e para *homens europeus*, com tons não apenas de insulto, mas também de exotismo. Utilizo-me, então, de uma velha estratégia das minorias sexuais e raciais: a apropriação do insulto como mecanismo de empoderamento político (BUTLER, Judith. 1993). Se nos Estados Unidos as minorias sexuais se apropriaram do termo *queer*⁹² para empoderar suas questões políticas, e se aqui fazemos o mesmo com os termos “sapatão”, “bixa” e “vadia”, se negras e negros se apropriaram de termos racistas para debater questões raciais, e se muitos umbandistas e candomblecistas se apropriaram do termo “macumbeiro” para empoderarem suas práticas religiosas, decidi apropriar-me das noções de

90 No livro *Macunaíma*, de Mario de Andrade, é narrado o encontro de Macunaíma com uma Icamiaba que lhe dá de presente um muiraquitã – grande parte da trama é impulsionada quando Macunaíma tem seu muiraquitã roubado e deseja recuperá-lo. No século XV, conta-se que o conquistador Francisco Orellana, em expedição pelo rio Amazonas buscando por metais preciosos, relatou ao rei Carlos V a vitória de uma tribo de mulheres guerreiras, as Icamiabas, sobre os invasores espanhóis. De modo que as Icamiabas ficaram associadas, na Europa, às Amazonas – guerreiras gregas que montavam cavalos. O nome do rio Amazonas, deriva desse fato. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Icamiabas>>. Acesso em dezembro de 2013.

91 Expressão baseada na noção de Jean Rouch de *antropologia compartilhada*.

92 Do inglês, “raro”, “estranho”.

“antropofagia” e “icamiaba”, com o intuito de re-traçar suas histórias através de nossas práticas estético-políticas cuja base é, sobretudo, o feminismo.

Em outras palavras, é a construção de novos mitos – ou *neomithos* – que tentam constituir ontologias e epistemologias feministas, estruturadas não a partir da memória do colonizador, mas de uma relação perspectivista que se estabelece entre as participantes do projeto em questão, relação esta que, de alguma forma, consegue ativar a memória corporal e coletiva que se tem das Icamiabas, tão presentes em algumas genealogias feministas latino-americanas. É um trabalho que tenta encontrar e potencializar a ancestralidade feminista: é certo que dentre as ancestrais que nos potencializam estética e politicamente estão as teóricas Audre Lorde, Monique Wittig, Emma Goldman e tantas outras; mas também estão também, a meu ver, as Ialorixás baianas, as Iyá-Mi⁹³ e as Icamiabas, um corpo de mulheres guerreiras, com cosmologias próprias e oriundas desse mesmo hemisfério onde nascemos. O feminismo neste trabalho opera, então, como uma cosmologia que vem sendo construída e contada pelos pensamentos, práticas e falas de muitas feministas, escritoras, artistas, sacerdotisas, etc.

Dito isto, parece-me, pois, resultar uma postura altamente estratégica regressar a esses dois termos coloniais – antropofagia e icamiaba – para repensá-los a partir de uma epistemologia e construção imagética feminista e latino-americana, uma vez que aqueles primeiros estão arraigados nos processos de subjetivação farmacopornográfica produzida graças ao projeto europeu de modernidade, que, por sua vez, se deu graças à colonização das Américas (ERASO, Monica. 2011). “Tal projeto parece ser um 'fenômeno intra-europeu resultante das transformações econômicas de finais da idade média', e ainda que o seja, uma coisa é certa: 'não existe modernidade sem colonização.'”

A modernidade não é um fenômeno predicado a partir da Europa enquanto sistema *independente*, mas sim de uma Europa concebida como centro. Essa simples hipótese transforma por completo o conceito de modernidade, sua origem, desenvolvimento e crise contemporânea e, por conseguinte, o conteúdo da modernidade tardia ou pós-modernidade. De maneira adicional gostaria de apresentar uma tese que qualifica a anterior: a centralidade da Europa no sistema-mundo não é fruto de uma superioridade da Europa medieval sobre e contra as outras culturas. Trata-se, ao contrário, de um efeito fundamental do simples fato do descobrimento, da conquista, da colonização e integração (subordinação) de Ameríndia. Este simples fato dará à Europa a *vantagem comparativa* determinante sobre o mundo otomano-islâmico, Índia e China. A modernidade é resultado desses eventos, não a sua causa.

93 Do candomblé, as Iyá-Mi são mulheres pássaros, temíveis feiticeiras da noite e se relacionam diretamente com a noção do poder feminino de geração de vida e de morte. (AZEVEDO, Vanda Alves Torres. 2006)

Conseqüentemente, é a *administração* da centralidade do sistema-mundo o que vai permitir a transformação da Europa em algo como a “consciência reflexiva” (a filosofia moderna) da história mundial... Da mesma forma o capitalismo é, também, o resultado e não a causa dessa conjunção entre a planetarização européia e a centralização do sistema mundial (DUSSEL, Enrique. *In* ERASO, Monica, 2011, p. 03).⁹⁴

Partindo dessa tese de Dussel, Eraso defenderá a idéia de que a centralidade da Europa, além de econômica, constituiu-se cultural, sexual e epistemologicamente. De maneira que ao tomar-se como referência de civilidade, a Europa encontrará nos habitantes da África e da Ameríndia a sua oposição ontológica perfeita: “o selvagem”, “o libidinoso”, “a lascívia”, “a sexualidade exacerbada” *versus* “o civilizado”.

Vale salientar que esse mesmo estereótipo da selvajaria, não por acaso, é encontrado no interior da própria Europa durante os mesmos séculos referentes à colonização das Américas; nesta ocasião, tal retórica esteve associada não apenas aos africanos e ameríndios, mas às mulheres de forma geral. O efeito político disso foi uma crescente desvalorização do trabalho feminino em qualquer âmbito, através de severas legislações que privavam as mulheres de direitos mínimos de existir, infantilizando-as, tornando-as propriedade de seus pais ou de seus maridos (FEDERICI, Silvia. 2010)⁹⁵. A “caça às bruxas” se instalou fortemente nesse contexto, e grande parte das mulheres queimadas na fogueira não foram apenas mulheres que, sim, detinham conhecimento de ervas medicinais e da feitiçaria, mas quaisquer mulheres que não se submetessem passiva e docilmente à privação de seus direitos. O fator simbólico de grande contribuição a essas políticas femicidas⁹⁶ foram um sem número de representações *proto-pornográficas*, artísticas e literárias, em torno das mulheres européias e dos habitantes dos trópicos. Como observa Eraso, tratou-se, portanto, de um período de intensa produção de *proto-subjetividades*.

Nesse sentido, as lâminas e relatos sobre o Novo Mundo descreviam e representavam algumas situações repetidamente: canibalismo, rituais de feitiçaria, índias nuas com olhares lascivos e selvagens, índios sodomitas ou eunucos, europeus com armaduras de ferro... Ora, conforme observa excelentemente Eraso, tais imagens e imaginários serviam muito bem à expansão colonial, uma vez que enunciavam a falta de um “macho alfa” que pudesse suprir a sodomia e a débil virilidade dos índios, por um lado, e o excesso de lascívia das índias, por

94 Traduzido por mim, do original em espanhol.

95 Para ilustrar a semelhança dessa política com a escravatura, basta dizer que os mesmos instrumentos utilizadas no controle corporal de escravos africanos e indígenas, eram também utilizadas no controle de mulheres européias.

96 Do termo “femicídio”, genocídio de mulheres.

outro. Essas lâminas, que representaram um dos “braços poético do exercício conquistador”, foram difundidas na Europa com o intuito de atrair novos homens conquistadores para uma aventura, como diria Eraso, “porno-tropical” (2011, p.05). Portanto, é notória que a dominação metropolitana desse contexto se dava não apenas territorial e economicamente, mas também sexual e corporalmente, já que, conforme a retórica da virilidade, para se dominar um território há que inseminá-lo, primeiramente.

Por outro lado, mais do que um mero domínio sobre o corpo, os relatos dos conquistadores continham quase sempre uma narrativa com relações concomitantes de atração e repulsão: a primeira com relação ao corpo nu das mulheres indígenas, a segunda com relação à cultura dessas indígenas. Não se tratava, então, apenas de uma inseminação através da dominação do corpo, mas também através da *subjugação* da cultura que esse corpo dissemina – ou seja, da feitiçaria, da antropofagia e demais costumes e tradições. Para Eraso (*Ibidem*, p. 07), estamos diante de uma “subjetividade hegemônica da modernidade/colonialidade”, pautada na sexualização do corpo feminino, na sodomização e na neutralização do corpo masculino indígena, no estupro, na escravização e no genocídio. Tal conjunto pareceu conformar perfeitamente “as bases da masculinidade moderna: guerreira, cristã, viril e com a necessidade de demonstrar constantemente sua potência sexual”.

Essa proto-subjetividade, como vimos, escreve suas crônicas através de uma representação absolutamente fetichizada dos corpos indígenas: imprimem ali “suas cores, sua textura, seus ornamentos sexuais, sua lascívia, seus rituais eróticos, suas comidas e crenças”, traçando um *mapa* do corpo ameríndio e de sua cultura. Porém, segue Eraso (*Ibidem*, p. 07), “nem os olhos que olham e as mãos que escrevem se evidenciam no texto”, típico traço do “conhecimento etéreo da modernidade” que não evidencia o lugar desde onde se fala ou escreve – isto é, o gênero, a cor, a etnia, etc. – prática que segue seu rumo nas representações médicas dos “corpos anormais”, na representação etnográfica dos “corpos exóticos” e na representação pornográfica dos “corpos sexuados”. A subjetividade farmacopornográfica tem, pois, seu assentamento histórico-epistemológico na colonização da África e da América, na conseguinte subjugação das cosmologias desses territórios e, por fim, na manipulação das narrativas e representações dos corpos ali presentes.

Por não pensar nesse processo de dominação e de subjetivação de forma isolada que me atrevo a associar as cosmologias ameríndias e xamânicas àqueles movimentos de

resistência que, como afirma Eraso (*Ibidem*, p. 07), “escrevem suas micro-histórias locais incorporadas a partir do próprio corpo”, saindo da suposta imparcialidade “que se impôs desde a episteme moderna ocidental”. São movimentos de resistência que trazem em suas narrativas sua própria cosmologia, e, com isso, constroem outros “territórios” estético-políticos, sejam eles referentes às cosmologias ameríndias, sejam eles referentes ao feminismo e às minorias sexuais. O que esses territórios carregam de comum é que, há séculos, vêm sendo perseguidos e silenciadas pelos discursos hegemônicos. Se não o fosse não existiriam escritoras como Silvia Plath, Ana Cristina César, Virginia Woolf, Alessandra Pizark ou a cantora Violeta Parra, dentre outras tantas mulheres que, como os Guaranis-Kaiowás, também entenderam o suicídio como o “sufocamento da palavra”, que é, no caso, o sufocamento de sua cosmologia⁹⁷.

O genocídio indígena e o femicídio fazem parte de uma dominação não apenas territorial e sexual, mas também estética: não é necessário morrer efetivamente para *morrer poeticamente*. Essa relação cosmológica com respeito às enunciações de mulheres se evidencia, por exemplo, em poemas e textos de mulheres escritoras, como o da poeta argentina Alessandra Pizarkj, quando esta, por exemplo, diz: “Simplesmente não sou deste mundo, habito com frenesi a Lua, não tenho medo de morrer, tenho medo desta terra alheia, agressiva. Não posso pensar em coisas concretas, não me interessam, não sei falar como todos, minhas palavras são estranhas e vêm de longe (...) vou e não saberei voltar.”⁹⁸

Para não encerrar este debate com pesar, mais uma vez evoco o recurso que nos aponta Audre Lorde (2013): a possibilidade de operar através dos usos do erótico como uma forma de resistência criativa e estética, e de confronto com as hegemonias da linguagem que tentam sempre silenciar o que foge aos seus limites bipolares. Evoco também a necessidade de revermos as nossas epistemologias e de como estas mobilizam as ferramentas técnicas que dispomos. Criar e acessar uma nova episteme, antes de operar tecnicamente: isso é de extrema importância para o Antropofagia Icamiaba enquanto projeto conceitual e prático. Por isso eu diria que o feminismo só será feminista se for minimamente surrealista. Ou, como diria um xamã: “Sejamos objetivos? - Não! Sejamos subjetivos ou não vamos entender nada!” (CASTRO, Eduardo Viveiros de. 2008, p. 42). Nesse sentido, enquanto o feminismo utilizar exclusivamente a linguagem hegemônica para se comunicar, parece-me então que há um problema genealógico no movimento. É evidente que devemos fazer-nos inteligível, mas

97 Sobre os Guaranis-Kaiowás, ver a nota 36.

98 Traduzido por mim do poema completo em espanhol, *En extrañas cosas moro*.

creio que isso deve partir mais de uma necessidade estratégica de comunicar do que se tornar uma regra de comunicação.

Ao relacionar feminismo e surrealismo, penso na necessária subtração dos traços da linguagem racional que podem operar e oprimir os processos criativos feministas. Por isso, primeiramente vale a pena pensar a relação do surrealismo com algumas noções de “magia”. Se magia analisada pelo viés das ciências sociais se trata de criar ritos sociais de institucionalização por onde a linguagem poderá fazer-se presente e edificada (BOURDIEU, Pierre. 2001), a magia visual, pelo registro do mago Austin Osman Spare (*In* FRIES, Jam. 2003), se baseia justamente na subtração da linguagem racional institucionalizada. Para este registro, é mais fácil acessar um imaginário que se deseja construir para si através de uma *outra* linguagem que não crie empecilhos institucionalizados inconscientemente para atravancar qualquer movimento corporal; trata-se de uma linguagem sígnica e sigilosa, desenhada exclusivamente para entendimento daquela singularidade que a rubrica, impregnando-a de intencionalidade.

O próprio surrealismo não se trata apenas de uma operação artística que acesse imagens oníricas; trata-se, sobretudo, de uma desautomatização da racionalidade enquanto instituição. Se para os surrealistas – em sua maioria, homens e brancos – o surrealismo serviu como um movimento de oposição à racionalidade – que parece se embasar, mais uma vez, no binarismo típico do pensamento ocidental – para as cosmologias feministas que defendo aqui, o surrealismo serviria mais como uma ferramenta de criação de novas imagens e afetos através dos quais poder-se-ia comunicar o que a racionalidade não comunica, enunciando intuitivamente o que de mais profundo reside em nossos corpos, isto é, o nosso erotismo.

Pensando nesse aspecto da racionalidade moderna pelo viés da história do aparato cinematográfico, podemos afirmar que o cinema, tal qual escrita audiovisual, imagética e simbólica, é o que é porque um formato de representação realista se legitimou para poder acompanhar e sedimentar as políticas típicas da modernidade, baseadas num regime de verdade e visibilidade, condição esta que enalteceu a existência das coisas. Porém, se voltarmos atrás, quando as imagens em movimento ainda se constituam dentro da problemática nomenclatura de “pré-cinema”, poderemos supor que haveria muitos caminhos possíveis a se tomar para o “cinema”. Basta pensar na característica que este assumia naquele momento, sobretudo no que tange à projeção/exibição das imagens: elas assumiam

um caráter mais circense, de espetáculo de *varietés* e *cabaret*, numa interação nitidamente mais dialógica com o público, tão mais próximas dos números de magia e ilusionismo, e tão mais próximas de serem imagens mágicas. Mesmo os experimentos das *avant-gardes* da década de 1920, incluindo o surrealismo, não se tratavam de um “cinema expandido” ou de um “cinema experimental”, tratavam-se, sim, de um *cinema-experimento*, ou de um *cinema-alquímico* localizado no espaço latente, dúctil e flexível das hipóteses e das múltiplas possibilidades, distanciado, portanto, das teorias comprovadas por argumentos científicos.

Pensemos, porém, nesse estatuto mágico das imagens em movimento não pelo registro ocidental, mas pelo de outras epistemes, e tomemos como primeiro exemplo o filme *Terra Deu, Terra Come*. No filme passado no Vale do Jequitinhonha, onde a espiritualidade afro-brasileira é notória, um senhor de idade vê que está sendo filmado e, achando que se tratava de uma câmera fotográfica, pára e posa para a foto. O cinegrafista diz que o senhor poderia se movimentar, pois seus movimentos também estavam sendo capturados. O senhor se surpreende, e então o cinegrafista gira o visor na direção do ancião para que este possa ver por si mesmo os próprios movimentos sendo capturados em ato. Então, ele retruca: “você estão fazendo magia das fortes, estão pior que os feiticeiros daqui”.

Não é raro também que fato parecido tenha ocorrido na década de 30 do século passado com a tribo dos Kadiwéu, que temiam a captura de suas almas pelas fotografias; em outras palavras, temiam que um dispositivo com caráter mágico pudesse interferir, de fato, na realidade de um corpo. Esse temor, no entanto, não é infundado. Ao contrário: as “almas indígenas” *realmente* foram capturadas por tantos quantos etnógrafos que relatavam como bem entendessem a verdade dessas “almas” e desses corpos, descrevendo a tribo Kadiwéu através do filtro daquela episteme ocidental; isso é, de fato, uma captura de alma e uma intervenção direta na realidade. Grande parte das tribos indígenas e das tradições afro-brasileira, baseadas mais na oralidade do que na escrita, credibilizam tanto o poder das palavras que sabem bem que nem tudo se pode pronunciar, pois isso interferiria diretamente na realidade material da comunidade, e não por efeito performativo da enunciação, mas pelo fato de as palavras serem realmente mágicas, por evocarem vibrações e energias que nem todo mundo tem controle. Pode ser vital, mas pode ser fatal, também. Pensemos, então, nessa câmera deslocada das mãos dos etnógrafos para mãos dos Kadiwéus: ela serve como uma meio de registro, serve como um meio de mediação da oralidade, mas serve, também, para inaugurar outros caminhos para o cinema-experimento, uma vez que se relaciona com outras

epistemes e cosmologias, isto é, outras formas de se “fazer ciência”, de se “fazer arte” e, portanto, de se “fazer magia” (TERENA, Naine. 2013).

O pajé da etnia HuniKui no filme *Já Me Transformei em Imagem*, diz: “já me transformei em imagem. Mesmo que eu morra vocês irão me ver”. Para o pajé, a alma fica realmente registrada na imagem e pode se pronunciar através dos tempos e espaços, não apenas nos rituais HuniKui de cunho espiritual, mas também nos rituais coletivos que fazemos ao assistir filmes – a fala do pajé, então, atravessaria os tempos e desmitifica a sua construção linear.⁹⁹ A racionalidade, neste caso, nunca fizera parte da episteme HuniKui, não sendo necessária a sua subtração através de ferramentas como o surrealismo, visto que tal episteme por fundamento exclui a “realidade” tal como verdade manifesta. Retomando o Manifesto Antropofágico, “Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. Só não há determinismo onde há o mistério.”

Posto isso, é notório que ainda há muito a ser feito em nossas realidades feministas urbanas e ocidentalizadas para dar inteligibilidade às suas respectivas instâncias ininteligíveis, as quais transitam por um sem número de intensidades de outras qualidades que não exatamente as urbanas ou as ocidentais, e creio que esse é um dos maiores esforços do projeto Antropofagia Icamiaba e também deste trabalho monográfico. Creio que “temos um grande passado pela frente”, e nos cabe voltar mesmo aos “prés” – à pré-linguagem, ao “pré-cinema” e à pré-pornografia – para vermos que enunciados e imagens podem ser construídos a partir de um cinema-experimento, de uma linguagem-experimento e de uma sexualidade-experimento.

Atualmente, em muitos movimentos feministas busca-se pensar em uma genealogia feminista através da construção de novas mitologias e de novos seres mitológicos: são os *neomithos*, outra vez, aqueles escritos a partir de nossos corpos vibráteis, utilizando-se de inúmeros conhecimentos, ferramentas, tecnologias e dispositivos. Desse modo é que o coletivo espanhol Quimera Rosa re-conta, através da performance e da arte digital, a história da bruxaria na Europa, relacionando-a com a mitologia ciborgue, com a noção de pós-humano e com a pós-pornografia¹⁰⁰; também o coletivo espanhol Miniprimer TV vem

⁹⁹ O filme foi realizado no âmbito do projeto Vídeo nas Aldeias, que possui inúmeros outros vídeos realizados por indígenas que constroem suas enunciações a partir de suas epistemologias. Disponível em <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/>>. Acesso em novembro de 2013.

¹⁰⁰ A performance em questão chama-se Akelarre, e o coletivo se empenha em experimentar um devir-bruxa, que poderia ser ativado através do uso da tecnologia. Disponível em <<http://akelarreyaku.tumblr.com/>>. Acesso em novembro de 2013.

trabalhando a mitologia do *streaming*, pensando na genealogia de práticas como a telepresença¹⁰¹ e suas relações com o feminismo; e também o coletivo Icamiaba, do qual faço parte, vem traçando mitologias pessoais, apropriando-se dos fatos macropolíticos que ocorrem hoje em nossa sociedade, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro, onde vivemos todas as participantes do grupo.

O caminho do Antropofagia Icamiaba também é o de pensar em novas mitologias e em suas respectivas árvores genealógicas, uma vez que estamos de frente à criação de um outro cinema, de um outro corpo, de um outro erotismo e de uma outra pornografia, todos eles construídos a partir de um movimento micro de singularização. Esse movimento, é claro, vem acompanhado de uma infiltração nos códigos referentes às imagens em movimento e à sexualidade, visto que estas detêm caracteres simbólico e tecnológico suficientes para a produção es subjetividades farmacopornográficas em nossos corpos; e poder subverter esses códigos para desconstruir essa subjetividade me parece essencial para a conformação de uma cosmologia feminista. Portanto, o estudo da teoria cinematográfica associado aos estudos e às práticas feministas conduziram-me inevitavelmente a este caminho: desprogramar a linguagem audiovisual e sexual para, então, poder criar outra linguagem que seja ao mesmo tempo contra-cinematográfica e contra-sexual.

3.4 Antropofagia compartilhada: ritualizando a devoração de dispositivos e tecnologias

É fato que o exercício de criar, no caso deste projeto, exigiu um exercício de profunda auto-reflexão, no sentido de que em primeira instância há que se “descriar” as ficções hegemônicas recorrentes em nosso corpo. Essas ficções, desprovidas de erotismo e impregnadas de biopolíticas, são histórias, digamos, colonizadas. Nesse sentido, existe uma necessidade primordial de “descolonizar” o corpo e seus afetos – processo que nos remete à desterritorialização da subjetividade, melhor explicitada no início deste capítulo – como também há a demanda de descolonizar o dispositivo, no caso, a câmera, para que exista de fato um agenciamento erótico durante o processo de criação.

Há muito debate em torno do processo de descolonização dos saberes, conhecimentos, processos e corpos, discussão esta que chega a diversas instâncias das práticas políticas.

101 Disponível em <<http://www.minipimer.tv/>>. Acesso em novembro de 2013.

Sobre o tema da “pedagogia descolonial”, por exemplo, discorre Catherine Walsh, ao retomar a construção teórica do afro-martiniquês, Frantz Fanon, o qual buscava confrontar a complexa trama que envolve as questões do racismo, da colonização e da desumanização:

Então, falar de pedagogia ou pedagogias descoloniais é apontar não apenas as forças, iniciativas e agenciamentos sócio-políticos, epistêmicos e ético-morais que fazem questionar, transtornar, deslocar e incidir na estruturação social-racial-colonial, como também a negação ontológico-identitária-existencial, epistêmica e cosmológico-espiritual que essa estruturação promoveu. É encorajar a consciência, a análise crítica, a insurgência e a intervenção, mas também a re-fundação e a criação de condições de poder, saber, ser e viver radicalmente distintas (NUEVAMERICA, n.º122, 2009, p. 62).¹⁰²

Se, por um lado, o Ocidente cria seus rituais para institucionalizar a colonização de todas as práticas macro e micropolíticas através da performatividade (BOURDIEU, Pierre. 2001), por outro, muitas das singularidades periféricas há muito ritualizam suas práticas de resistência, que são, inclusive, anteriores às instituições ocidentais/heteronormativas. Não são poucos os coletivos de arte política latino-americana, por exemplo, que se apropriam de certas práticas performáticas e de traços da ritualística xamânica para pensar em metodologias compartilhadas de descolonização do corpo através da arte, como é o caso do coletivo mexicano-estadunidense Pocha Nostra¹⁰³, ou do coletivo Teatro de Operações¹⁰⁴, do Rio de Janeiro.

De certo modo, o trabalho afetivo e videográfico do Antropofagia Icamiaba – apesar de não ter desenvolvido uma metodologia pedagógica, já que esta se estabeleceu na singularidade de cada relação – pôde, também, operar sobre a descolonização das tecnologias audiovisuais, de gênero e da sexualidade. Um dos filmes que compõem o projeto em questão chama-se *O Sexorcismo de Aily Habibi*. Aily é o heterônimo de Karen, amiga colombiana que vive em Buenos Aires e a primeira a animar-se em gravar sua auto-ficção pornográfica. Naquela cidade, Karen e eu nos conhecemos pela afinidade com a pesquisa em torno da pornografia e percebemos que nossas formas de vida se vinculavam com muita força política e afetiva. Karen foi à minha casa, gravei-a enquanto preparava sua *mise-en-scène*, logo lhe passei a câmera e deixei o recinto. Uma ou duas horas se passaram, duas fitas mini-DV's

102 Traduzido por mim, do original em espanhol.

103 Disponível em <<http://visitor.benchmarkemail.com/c/v?e=1CEEFC&c=EDCB&l=49A482B&email=ic3b5%2FTKpzv%2F9wYgElm1zbV4yth9vR43xIq103q5KuP2u%2F1TV4legA%3D%3D&relid=4C4AEFA1>>. Acessado em 16/11/2013.

104 Publicado em <http://www.teatrodeoperacoes.com/>>. Acesso em novembro de 2013.

foram gravadas, Karen me as entregou e pediu que eu editasse o material – apenas assisti ao que fora gravado ao capturar as fitas, de volta ao Brasil, momento em que comecei o processo de edição do projeto.

Vale salientar aqui que o vídeo fora gravado por uma amiga que tinha práticas no circo, no teatro, na performance e larga trajetória no ativismo político, sem, no entanto, dispor de conhecimentos supostamente legítimos a nível técnico-lingüístico com relação aos dispositivos e linguagens cinematográficos, no caso, a câmera e a própria decupagem; o que, sem dúvidas, se constituiu na grande riqueza deste trabalho, e muito contribuiu para que o vídeo tivesse o efeito estético-político que teve.

No filme, Karen constrói seu relato através do “exorcismo sexual” dos ancestrais que diminuíam suas potência alegres: os padres e as freiras do colégio que estudou durante todo o ensino fundamental e a respectiva ordem religiosa a que esses sacerdotes se dedicavam, no caso a de San Claret. Assim como os Kaetés devoraram o Bispo Sardinha, Karen devora San Claret, “sexorcisando” todas as freiras e padres que oprimiram seu lesbianismo, seu trabalho sexual por opção econômico-política, sua forma de se alimentar através do *recycle*¹⁰⁵, e o faz através de um ritual sadomasoquista de destituição da “instituição igreja” em seu corpo, ritual no qual uma menina claretiana, que conhece e entoia todos os hinos claretianos, se transforma em Aily: dominatrix e bissexual, que opta por vender trabalhos sexuais pela *webcam*, exhibir seu corpo nu nas ruas, ativando-o através da performance em torno da contestação das tecnologias de gênero e de sexualidade. Karen toma “o vinho” – um copo de leite – e come a carne – a cabeça de uma *barbie* que tira de sua vulva juntamente a uma nota de dois pesos argentinos – e com essa eucaristia pode, finalmente, alcançar sua excomunhão que é, no caso, o seu orgasmo.

Karen, além de denunciar a maternidade obrigatória, e sua condição de mulher, migrante ilegal e pobre, escolheu gritar para a igreja católica tudo o que esta lhe silenciou durante a sua adolescência, e o fez expondo o rosto, citando o nome de cada sacerdote e denunciando atos de violência sexual que presenciou em sua escola, executada por padres e consentida por freiras. Criou imagens de alto grau de insurgência estético-política, imagens explícitas que se apropriam diretamente dos conteúdos da pornografia *mainstream*, mas que são contrariadas por sua conjuração e fala política, assim como pela re-significação subversiva que faz das instituições sexuais e eclesiásticas¹⁰⁶.

105 Reciclar o que feiras e mercados de cereais descartam no fim do dia.

106 Por ambos motivos, o vídeo teve uma trajetória peculiar na *internet*: foi removido de todos os servidores

O filme de Karen participou de alguns festivais em Barcelona, Bilbao e Buenos Aires. Estive realizando um trabalho em Barcelona em abril do ano de 2013, e pude conhecer pessoalmente Lucía Egaña, uma das organizadoras do festival de filmes pós-pornográficos denominado Muestra Marrana. Lucía me disse que *O Sexorcismo de Aily Habibi* fora um dos filmes com maior impacto no festival, exercendo maior efeito, principalmente, sobre as transfeministas italianas que estavam por lá, já que é na Itália, ou melhor, no Estado da Cidade do Vaticano, onde reside toda a ancestralidade claretiana. Da metrópole de igrejas revestidas com ouro das colônias às missões jesuíticas/claretianas latino-americanas; das missões claretianas ao sexorcismo de Aily Habibi. Em nome de San Claret, amém.

A segunda amiga que se animou em fazer sua auto-pornografia foi a amiga, também colombiana, e companheira feminista Luna Acosta, a qual me sugeriu como gostaria que fosse o seu vídeo – ou a ausência de vídeo. Em *Polifonia*, Luna decide utilizar apenas sons, dentre os quais um texto que escrevera acerca de seus processos singulares de desconstrução, sonoridade que já havíamos gravado e editado juntas para que fosse usado previamente em uma de suas performances. Outras sonoridades emergem ao fundo da fala poética de Luna: sons de rios que gravei posteriormente na Serra da Mantiqueira, ondas do mar gravadas no Rio de Janeiro, gemidos que retirei de minha primeira *sex-tape*... Uma infinidade de contextos geográficos e afetivos se misturam, não por acaso, ao texto que Luna recita:

O contexto nos molda. O desconhecido não tem identidade em mim, nem eu no desconhecido. Eu não percebo o mundo que não sou capaz de conceber. Do desconhecido compreendo os traços que me são comuns. Qualquer rosto desconhecido é uma máscara. Em cada contexto um reflexo, de cada reflexo um contexto. Quem me ensinou a desejar? Quem me ensinou a ver? Voltar a enxergar. Questionar-se. Desnaturalizar. Desgarrar-se de si. Desamarrar-se. Reconhecer-se (POLIFONIA, 2012).

É certo que o texto de Luna muito se relaciona com o projeto Antropofagia Icamiaba como um todo, sendo, talvez, o resumo poético deste trabalho videográfico, o que decorre em virtude de as minhas investigações e as de Luna se misturarem em muitos trabalhos feitos em parcerias, já que mantemos fortes afinidades afetivas e políticas.

Um dos trabalhos que Luna realiza se relaciona com o teatro de sombras, e sua escolha por uma tela escura – o espaço imagético totalmente em *off* – deriva-se muito de sua mais conhecidos de hospedagem de vídeo, como o *vimeo*, o *dailymotion* e o *youtube*, sendo aceito, unicamente, no *site* de vídeos pornográficos *xvideo*, onde, apesar de ter registrado um alto número de visitantes (*cyber-espectadores*), ficou muito mal avaliado em termos de conteúdo pornográfico.

compreensão filosófica da sombra enquanto *sombrista*. A sombra, nessa forma de teatro, é a ausência de luz, porém é também o nascimento de um mundo outro, a princípio invisível: o mundo das sombras. Destas, um castelo de papel transforma-se em uma construção medieval, um corpo pode assumir diversas formas, pode deformar-se, pode diminuir ou aumentar... A sombra, entretanto, se formos falar em termos cinematográficos, é o que se constrói no espaço fora-de-tela ou espaço *off*: é o que se mostra sem se ver – e, não por coincidência, erotismo, segundo Anaïs Nin, trata-se exatamente disso.

Nesse sentido, a idéia do “não-filme” *Polifonia* relaciona-se justamente com o “estatuto do visível”, ou melhor, com o “estatuto do invisível”, mencionado nos capítulos anteriores, e indiretamente manifesta que, caso queiramos construir outro olhar, primeiramente, teremos que deixar de ver; teremos que descondicionar o olhar perpassado por uma infinidade de informações imagéticas a todo momento, movimento tão intenso que hipertrofia nossos outros sentidos e, por conseqüência, nossa sensibilidade sinestésica, parecendo interferir, também, em nossa sensibilidade político-afetiva.

Esse espaço *off* totalizado, mas permeado por paisagens sonoras, é mais que “uma mera função de pontuação”, característica dos *block-busters*, de forma geral. Trata-se, sobretudo de inserir um “valor genético” à paisagem sonora e à ausência de imagem: “com variações ou tonalidades ela adquire a potência de uma constituição dos corpos, a potência de uma gênese das posturas.” (DELEUZE, Gilles. 2007, p 240). Os sons das águas do mar e do rio constituem a umidade necessária para que algo possa ser gerido, brotando de uma escuridão telúrica. Somente a ausência total de imagem poderá desconstruir o estatuto da visibilidade e da existência daquilo que foi devida e retoricamente construído para se institucionalizar e existir. Portanto, a “gênese das novas posturas”, imagens e suavidades só poderá emergir de uma imagem que nunca existiu: e isso se refere diretamente à singularidade.

O terceiro filme do projeto chama-se *Speaker*, e foi realizado em uma residência artística na Nuvem¹⁰⁷, Vale do Pavão, em colaboração com a artista e, desde então, grande amiga, Luísa Nóbrega. Havia ido à residência para desenvolver alguns pontos do Antropofagia Icamíaba: iria realizar a minha própria auto-pornografia e iria propôr às mulheres residentes no local de fazerem a sua auto-pornografia, e de pensarmos coletivamente ou não sobre isso. Enfim, fui com a idéia de compartilhar uma experiência

¹⁰⁷ A Nuvem é uma estação rural de arte e tecnologia, espaço onde acontecem residências artísticas, encontros em torno de tecnologias rurais e *low-tech*, encontros feministas e de cultura livre.

pela qual estava passando e ver de que forma que isso poderia ecoar naquela instância.

Cheguei alguns dias antes de Luísa, já havia realizado alguns experimentos com a câmera, relacionando-a com a ação que faria, etc. Saí para gravar imagens de árvores, terra, folhas e na volta encontrei com Luísa. Apresentei-me, nos abraçamos, ela apenas sorriu, em silêncio. Logo depois perguntei: “qual é mesmo o seu nome?”. Ela acenou para mim como quem diz “espere”, buscou um gravador de som digital conectado a um mini-amplificador chamado *speaker*, procurou um arquivo de som e apertou o *play*. Através da aparelhagem, Luísa me disse o seu nome, o nome do seu trabalho, no ocasião, “Ventríloquo ou talvez tudo já tenha sido dito”, e de que forma esse trabalho se efetivaria naquela residência:

Durante a residência, gostaria de dar um novo desdobramento às explorações que venho desenvolvendo a propósito de silêncio e da linguagem, e dos interstícios entre voz e palavra, da comunicação e de seus ruídos – tema que me toca de muito perto, uma vez que sou portadora de uma deficiência auditiva leve, precisando de aparelhos auditivos que tornem minha percepção mais próxima daquela que é considerada normal. Dessa vez, gostaria de explorar a relação com um aparelho tecnológico mecânico, simples: um gravador digital. Quais são os interstícios entre aquilo que desejaríamos dizer e aquilo que de fato dizemos? Entre aquilo que dizemos e a maneira como o outro o compreende? Será que a fala que dirigimos aos outros não é muitas vezes uma fala repetida, ouvida em algum lugar a que não sabemos dar nome? Em que medida nossa fala é a presentificação da fala de um Outro imaginário, ausente? (NÓBREGA, 2012).

Mais tarde, estávamos sentadas em volta de uma mesa redonda, onde se tinha como hábito a apresentação de cada residente e do seu respectivo trabalho. Abriu-se o círculo e falei sobre o Antropofagia Icamiaba, de que seria interessante pensar com quem estivesse ali nessas questões referentes a uma outra sexualidade, que se construiria a partir de outra linguagem, e desde então me pareceu que eu e Luísa já compartilhávamos questões epistemológicas em torno das instituições que talham nossos corpos e falas.

No dia seguinte Luísa me acena, chamando-me para ouvir seu gravador. As caixas de som me diziam no que ela pensara para a sua auto-pornografia. Em primeira instância pensara em gravar um trecho de um livro que considerava como sendo um dos mais eróticos que já lera. Tratava-se de uma cena em que uma mulher, casada com um homem absolutamente troglodita, caminha com seu primo à beira-mar, personagem este altamente feminino; chega um momento em que ambos encontram na areia uma cabeça de cavalo com enguias que saíam pelos seus olhos, narinas e ouvidos, e ambos se assustam; voltam para casa; em casa se aproximam lentamente um do outro e começam uma transa singular que

nunca haviam experimentado antes. Esse fragmento de som e texto, lido e gravado por Luísa, seria fusionado à imagem da cabeça de um cavalo – que vimos em uma das trilhas que fizemos juntas. A cabeça do cavalo entraria e sairia de quadro, fosse através de seu próprio movimento, fosse através de *fades* para a tela negra.

O outro vídeo que Luísa sugeriu foi um cujo som seria gravado durante uma de suas masturbações. Esse som se mesclaria a planos-detalhes de orifícios de seu rosto, boca, narina, etc., sendo penetrados por seus dedos e acariciados pelo seu gravador, sobretudo o orifício do ouvido. Gravamos as imagens do cavalo e os planos-detalhes do rosto de Luísa. Afinal, não tivemos tempo de ela me passar os arquivos dos sons que gravara para seus vídeos. Mas, anteriormente, havia registrado com minha câmera o momento em que o gravador digital de Luísa, o *speaker*, me relatava sobre os vídeos que ela pretendia fazer. Foi o material com o qual pude, sob consentimento de Luísa, editar o filme *Speaker*.

O que me pareceu mais fantástico da singular experiência com Luísa foi exatamente a configuração afetiva que teve nosso encontro, nosso processo de criação e, respectivo, agenciamento artístico-afetivo. Tal configuração só pôde efetivar-se pelo cruzamento do trabalho artístico que Luísa efetivava – trabalho que só pôde se efetivar em virtude de sua experiência singular como portadora de deficiência auditiva – ao trabalho que eu efetivava em torno das desconstruções em torno da sexualidade hegemônica. A noção de *prótese* para Luísa sobressaltou em *Speaker*, além de haver perpassado completamente o nosso agenciamento, uma vez que nos comunicamos exclusivamente a partir das próteses às quais estávamos conectadas: ela ao aparelho de ampliação de audição e ao gravador digital, e eu à câmera.

É nesse sentido que a noção de pós-humano e do mito ciborgue se evidenciam profundamente nesse filme, pois me parece que foi através das próteses que um novo afeto e uma outra sexualidade foram acessados. Não à toa que muito me lembrei da experiência que tive com Luísa, ao ver a oficina de pós-pornografia para portadores de incapacidades físicas e mentais, do coletivo espanhol Post-Op. Nessa oficina, da qual tratei melhor no capítulo anterior, uma das metodologias empregadas foi a sexualização das próteses, muletas e cadeiras de rodas, pensando-se de que forma isso poderia construir um erotismo conjunto que empoderasse o corpo das pessoas que ali estavam. Do mesmo modo, em *Speaker*, Luísa penetra o seu ouvido, penetrando, então, a sua própria deficiência auditiva; e se comunica através de uma prótese, ouve através de uma prótese e se acaricia com uma prótese. E foi

assim que estabelecemos uma relação de afeto: com sua prótese dialógica – o gravador digital/enunciador – se comunicando com a minha – a câmera/receptor/ouvinte.

Por isso me pareceu evidente um fato que já mencionei algumas vezes ao longo deste trabalho: de a câmera ser parte efetiva do corpo, assim como o aparelho de audição e o emissor de som de Luísa, tratando-se de um tecnovivo conectado a outro tecnovivo, na qual a câmera é tão sujeito quanto o gravador, que é tão sujeito quanto eu e Luísa, de modo que não objetificamos nada, nem relação alguma. Ao contrário, subjetivamos todos os entes inorgânicos, uma vez que estes assumiram a nossa pulsação e deixaram de ser um *meio* ou um intermediário da comunicação, para ser, digamos, um *inteiro*, uma extensão de nossos corpos e, por isso, nossos próprios corpos, já que se trata de uma fusão – ainda que momentânea¹⁰⁸. Creio que se trata de uma experiência de devir-ciborgue, da qual emerge uma câmera menos *ótica* e mais *tátil*, menos *logos* e mais *pathos* – ou um *logos* impregnado de *pathos*.

Essa perspectiva de um agenciamento afetivo e subversivo com relação ao que se grava e aos dispositivos através dos quais gravamos, parece se relacionar não apenas com as teorias de Donna Haraway em torno do conceito “ciborgue”, mas também com o que a antropóloga Elisa Lipkau (2009, p. 235) fala em seu artigo *La Mirada Erótica*¹⁰⁹: sobre uma outra forma de se pensar na antropologia visual, de modo a “desenvolver um olhar erótico que implique, em certa medida, numa corporeização da *experiência cinematográfica*”¹¹⁰. Lipkau relembra a produção teórica da antropóloga Trinh Minh-ha (1989) quando esta discorre sobre a necessidade de se trabalhar com uma câmera fundada num pensamento proveniente de outras partes do corpo, isto é, num *logos* que possa se configurar a partir do estômago, a partir do ventre ou a partir da pele; em outras palavras, num *logos* que não se oponha ao *pathos*. O movimento que ambas as teóricas enfatizam trata-se de uma desterritorialização estratégica de um pensamento hegemônico que se caracteriza por ser ocularcêntrico, isto é, condicionado a centralizar-se na região da cabeça e dos olhos, com o intuito de observar e descrever o que se observa racional e distanciadamente. A hipótese de Lipkau e de Minh-ha, me soa, também, como uma busca por outras epistemes e cosmologias baseadas, é claro, num *modus* e num *locus* distintos “do pensar”. Esse novo pensar, por conseguinte, implicará

108 Aqui a noção de subjetivar se distancia da noção foucaultiana do termo, apontada no primeiro capítulo da monografia, e aproxima-se da epistemologia ameríndia, descrita por Viveiros de Castro no início deste capítulo.

109 Da tradução do espanhol, “o olhar erótico”.

110 Traduzido por mim, do original em espanhol.

involuntariamente em outras formas de agenciar as ferramentas e os dispositivos:

O processo filmico como performance ou como um encontro de interação, pode bem se transformar e renovar quem o realiza, assim como os sujeitos e o público. É a idéia de corporalizar o conhecimento enquanto experiência do etnógrafo e dos sujeitos, que em certa medida se vincula à busca de uma fenomenologia, enfocada na análise da experiência subjetiva. Nesse sentido, recorro as idéias de Tyler (1986: 125), que não apenas caracterizam a etnografia como uma prática terapêutica, como também implicam em considerar a possibilidade de acessar uma forma diferente de conhecimento, não fragmentado, mas sim unitário ou holístico, que deve se sustentar na integração entre o corpo e a mente, ou inclusive o corpo etéreo ou energético, de acordo com a tradição yogui da Índia. Como Trinh Minh-ha propõe, é preciso buscar um conhecimento que provenha não da vontade de objetivar o sujeito de conhecimento, senão de acessar a um “conhecimento do estômago” ou um conhecimento do corpo (LIPKAU, 2009, p. 241).¹¹¹

A experiência com Luísa me ajudou a enxergar e a entender melhor as experiências anteriores com Karen e Luna, pois foi através de *Speaker* que a *câmera-prótese* emergiu totalmente, colocando em cheque um fazer cinematográfico tradicional cuja fórmula é absolutamente viciada. Assim como o *dildo*¹¹² evidencia que a sexualidade é uma ficção instituída¹¹³, a *câmera-prótese* evidencia a ficção instituída do fazer cinematográfico, perturbando o modo e a organização através dos quais se vêm construindo as imagens cinematográficas, e que, exatamente por isso, evidencia também o *caráter biopolítico* das imagens que são produzidas.

Creio que foi através dessa corpoireização do conhecimento e da percepção holística com relação ao fazer cinematográfico que perpassou a experiência com minha auto-pornografia, intitulada *Onira Vira Rio*¹¹⁴, filme desenvolvido na residência artística da Nuvem, constituindo-se num processo absolutamente intenso e caracterizado por uma sensível trama de agenciamentos afetivos.

O processo tinha como finalidade ritualizar uma desconstrução pela qual já eu vinha passando, e que se consumaria através do “sexorcismo” de certa ancestralidade que me limitava e despotencializava, invocando simultaneamente as ancestralidades que incrementassem minhas potências e me ajudassem a acessar, em meu corpo, o lugar do erótico de que nos fala Audre Lorde. Em termos sociológicos, tratou-se um ritual de

111 Traduzido por mim, do original espanhol.

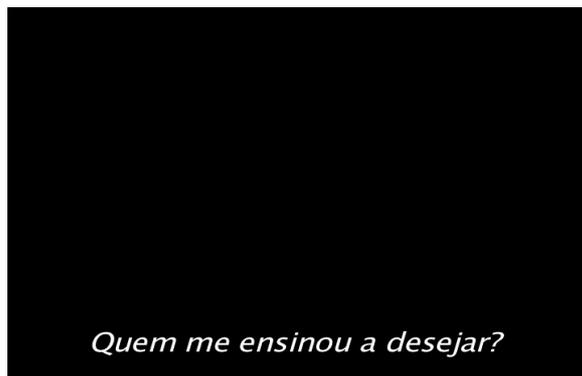
112 Prótese de plástico de formato fático.

113 Ver mais no item Capítulo 2 deste trabalho monográfico.

114 Ver melhor sobre o significado do título nos Anexos deste trabalho.

desprogramação de *programas de percepção* institucionalizados em meu sistema cognitivo-simbólico (BOURDIEU, Pierre. 2001). Para tanto, necessitava de ferramentas que me auxiliassem nesse trabalho, sendo estas necessariamente mágicas, já que deveriam ser potentes o suficiente para catalisar o processo e iniciar um movimento concreto de transformação.

Figura 1: *frame* do filme *Polifonia*



Fonte: filme *Polifonia*

Figura 2: *frame* do filme *O Sexorcismo de Aily Habibi*



Fonte: filme *O Sexorcismo de Aily Habibi*

Figura 3: *frame* do filme *Speaker*



Fonte: filme *Speaker*

Figura 4: *frame* do filme *Onira Vira Rio*



Fonte: filme *Onira Vira Rio*

Vale salientar que “magia” deriva da palavra grega *mageia* que, se para a sociologia se relaciona com a “arte de produzir efeitos maravilhosos pelo emprego de meios sobrenaturais” (NOVAES, Sylvia Caiuby. 2008, p. 455), pelo registro do mago P. V. Piobb (1986), relaciona-se com o radical *mag*, remetendo-nos ao ato de amassar pães, conotando,

também, à noção de maceração: operação mecânica que amassa determinadas substâncias químicas com o intuito de transfigurar a sua forma física, obtendo resultados concretos. Para Pierre Bourdieu (2001), magia parece aproximar-se da idéia de tecnologia social, uma vez que se relaciona com o que o autor vai chamar de *rituais de institucionalização de programas de percepções*. Sendo assim, poderia se relacionar, também, com as tecnologias do gênero e da sexualidade, e com processos de subjetivação.

No caso, então, estava lidando diretamente com a desprogramação de uma sexualidade instituída e codificada em meu corpo, conforme um sistema simbólico farmocopornográfico advindo das imagens pornográficas que compunham meu imaginário sexual: lidava, então, com minha subjetividade farmacopornográfica. É evidente que essa subjetivação se deu através de dois processos que envolvem percepção, cognição e reprodução: passava, primeiramente, pelo consumo de imagens pornográficas *mainstreams*, às quais assistia desde os nove anos de idade e que foram o fundamento da minha educação sexual e, por conseguinte, do agenciamento dos meus prazeres e desejos, e passava, também, pela perpetuação masturbatória dessas imagens em meu imaginário.

Posto isso, denominei que o vídeo e a masturbação seriam, a princípio, as minhas principais ferramentas mágicas para operar nesse processo de desconstrução. O vídeo porque ao ter que registrar um ritual de desprogramação, já estaria criando uma nova imagem pornográfica, uma vez que corporificada e expressa dita experiência. A masturbação porque, tal qual a meditação, ela revela muito do que carregamos internamente.

Alguns teóricos ocultistas, inclusive, argumentam que a energia desprendida na masturbação e no orgasmo funciona como um catalisador mágico (FRIES, Jan. 2003). Nesse sentido, pensei que se durante a experiência masturbatória eu conseguisse ativar as imagens, sons, cheiros, sensações e vibrações de meu erotismo genuíno, poderia ativar também um desejo que não tangenciasse sequer meu imaginário farmacopornográfico, que por sua via poderia ser desprogramado com a irrupção desses novos desejos e prazeres. De acordo com essa lógica, os desejos trazidos à tona poderiam ser catalisados no ato de inflacioná-los e energizá-los durante a masturbação e o orgasmo, prática que o mago Aleister Crowley (1997) vai denominar como magia sexual. Dessa forma, não apenas estaria utilizando a masturbação como ferramenta mágica, como estaria também subvertendo-a, uma vez que esta não seria mais retro-alimentada pelas imagens pornográficas que moviam meus prazeres.

Pensar em estruturar um ritual de forma auto-gerida e DIY¹¹⁵, isto é, com elementos que nós mesmas iremos dispor, criar, manipular, intervir e subverter artisticamente se relaciona diretamente com o que o cineasta chileno Alejandro Jodorowsky (2004) chama de ação psicomágica. Minha ação psicomágica, portanto, tratou-se de ligar uma câmera, deixá-la sob um tripé, re-projetar a imagem capturada em um pano branco para que nele se imprimissem múltiplas dimensões de planos enquadrados, superfície sobre a qual eu poderia intervir, e, por último, masturbar-me invocando meu erotismo e desviando-me mentalmente de qualquer imagem pornográfica advinda de meu imaginário farmacopornográfico.

Mais elementos se fundiram ao ritual, ação provocada por outros agenciamentos pelos quais eu passava, símbolos de um processo não apenas estético, não apenas político, mas também espiritual. Naquele contexto eu me iniciava no Candomblé e na Umbanda, iniciando uma relação com minhas entidades¹¹⁶ e com meu Orixá. Estes compunham uma ancestralidade à qual eu poderia recorrer mentalmente para ativar minha dessubjetivação, porém houve a necessidade corporificar essa ancestralidade, pontuando-a materialmente em meu corpo.

Observando o trabalho de outras companheiras residentes pude, então, amarrar o ritual. Em primeira instância vi o trabalho da artista Luzia Mendonça, que extraía tinta de variados tons de terra, sendo que os mais avermelhados remetiam-me diretamente à Oyà Onira, meu Orixá. No dia em que foi embora, Luzia separou uma terra avermelhada que havia recolhido e me ensinou a preparar a tintura. Após prepará-la, posicionei os elementos em quadro, pintei meu corpo de vermelho e pude começar o processo masturbatório, que durou algo mais de duas horas – debaixo da chuva, em um frio absoluto.

Quando ultrapassei o nível de uma consciência condicionada, o que foi proporcionado pela masturbação em si e pelo frio, pude, por fim, entrar em sinestese com os elementos que me circundavam. O som do rio que passava atrás de mim se intensificou, a percepção ótica do mato que me circundava foi incrementada, as cores ficaram mais fortes e vívidas, a sensibilidade da minha pele se elevou a um nível tal que pude sentir cada gota de chuva que pingava sobre o meu corpo. Após duas horas, um orgasmo mágico e ritualizado.

Porém, pretendia fazer um efeito que não ficou visível o suficiente para encerrar a intenção imagética do ritual: a dissolução da tintura de terra em meu corpo através dos

115 Do inglês e da filosofia anarquista, *do it yourself*, isto é, “faça-você-mesmo”,

116 Entidade na Umbanda são espíritos guias como os Exús, os Caboclos, os Pretos-Velhos, os Marujos, a Ibeijada e os Ciganos.

pingos da chuva, imagem que conotaria o retorno da tinta de terra para o solo, após ser absorvida por meu corpo. Sob outro registro, seria um efeito para evidenciar aquela descorporificação que se dava através de uma espécie de devir-vegetal. Para tanto, foi necessária a chegada de outra artista residente a fim de que as coisas se finalizassem.

Mariana Katona estava desenvolvendo um trabalho de pintura de cachoeiras através de uma técnica muito singular: em frente à sua câmera, ela posicionava um pequeno vidro translúcido, enquadrava a cachoeira e desenhava a paisagem que via por cima do vidro, exercendo um efeito de sobreposição da pintura sob a paisagem em movimento, dando a impressão de fixá-la. Entretanto, ao finalizar a pintura, Mariana pingava um solvente sobre a tinta impressa no vidro e esta dissolvia, saindo pela borda inferior do quadro, revelando a cachoeira em movimento ao fundo.

Tal técnica me pareceu perfeita para sinalizar o efeito de dissolução do corpo que gostaria. Propus à Mariana essa colaboração, a qual prontamente aceitou. Posicionei-me mais uma vez conforme o vídeo que gravara anteriormente, enquanto Mariana pintava através do vidro o meu corpo de vermelho. Afinal, pingou o solvente e o que era vermelho saía de quadro, dando a impressão de que estava retornando para a terra. Portanto, o ritual estava finalizado – pelo menos naquela instância.

Num diálogo posterior sobre o processo do filme *Onira Vira Rio*, um amigo me falou que essa experiência o remetia ao termo “sexualidade solar”, o que me incitou a elaborar uma primeira resenha auto-reflexiva sobre o que havia vivenciado e de como isso se relaciona mais amplamente com o projeto Antropofagia Icamiaba:

No livro “Sexta-feira – e os limbos do pacífico”, de Michel Tournier, existe uma imagem que Deleuze conceitua como “sexualidade solar”. Essa imagem aparece no momento em que o naufrago Robinson Crusoe, há anos sem contato humano, desenvolve uma relação erótica com alguns elementos e lugares da ilha. Conheci esse conceito há poucos dias e ele me intrigou demais, porque “sexualidade solar” talvez seja a imagem guia do projeto Antropofagia Icamiaba. (...) Como uma sexualidade para além do antropomorfismo, a sexualidade solar deixa de ser uma sexualidade para ser uma experiência, que supera, por exemplo, a diferenciação de órgãos sexuais dos não-sexuais, a diferenciação entre as espécies, entre o orgânico e o inorgânico. É a exacerbação da “contra-sexualidade”, de que fala Beatriz Preciado. Mais uma vez, o corpo desterritorializado, numa relação com o meio, descendente direto de uma poeira cósmica. Uma relação corpórea que deixa de ser antropofágica: ela fagocita o meio sem devastá-lo, já que o corpo se transforma no próprio meio (LOBO, 2012).¹¹⁷

117 O texto encontra-se, na íntegra, nos Anexos deste trabalho monográfico.

É nesse sentido que a investigação “auto-pornográfica” se relaciona com a experimentação de uma “sexualidade solar” que, por sua vez, nos remete não apenas à noção de erotismo trabalhada ao longo desta monografia, mas também às idéias de desconstrução da sexualidade e do gênero, assim como à idéia de um agenciamento cinematográfico protésico e holístico, que inaugura uma nova política dos afetos.

Portanto, a Antropofagia Icamíaba neste trabalho não se trata apenas de devorar dispositivos coloniais – sejam eles a câmera, as imagens em movimento ou as tecnologias sociais – para enfim descolonizar o corpo. Trata-se, sobretudo, de desenhar outras relações: com o corpo, com a câmera e com o meio, *através* do corpo, da câmera e do meio. É o esboço que uma nova episteme que irá estabelecer uma outra política afetiva referente ao nosso *modus operandi* do *fazer cinematográfico*, expressão que prefiro subverter por *agenciamento cinematográfico*.

Por último, gostaria de salientar que, quando falo em *fazer cinematográfico* refiro-me não apenas à técnica e à linguagem cinematográficas clássico-narrativas empregadas na construção fílmica, mas, sobretudo, à noção tradicional do *set* de cinema, com suas devidas relações de poder absolutamente hierarquizadas e territorializadas, onde o diretor de fotografia, o produtor, o diretor de arte, o assistente de produção, os atores, dentre outros, exercem respectivamente suas devidas funções ao melhor estilo do capitalismo fordista. Tais categorias desse tipo de *set* expressam não apenas relações de poder e territórios inalienáveis, como também revelam relações econômicas absolutamente exploratórias, com diferenças salariais brutais baseadas menos no conhecimento técnico do que numa glamourização/fetichização de certas funções em detrimento de outras.

Porém, o que me parece mais caro a este trabalho com respeito à exposição supracitada, é a subjetivação daqueles corpos que operam conforme esse *fazer cinematográfico* tradicional. Trata-se de uma subjetivação que ocorre a partir de uma construção estabelecida pelas performatividade e tecnologia de gênero. Presenciamos repetidamente nesse tipo *set*, por exemplo, um estereótipo na vestimenta de cada função técnica, como a roupa dos diretores de fotografia, das diretoras de arte ou do figurinista, etc. Além disso, as equipes técnicas têm gênero sexual: é raríssimo, por exemplo, encontrarmos mulheres ocupando o cargo de diretora de fotografia, da mesma forma que é corriqueiro vermos mulheres ocupando cargos na equipe de produção. Dito isso, é evidente que o intercâmbio ou a inversão de papéis nesse ambiente é inviável, e as ocupações são tão

estratificadas quanto as categorias de homem/mulher, amo/submissa, deus/homem, heterossexual/homossexual. Nesse cinema, portanto, não existe o jogo de que nos fala Foucault¹¹⁸. Mas no contra-cinema, sim.

3.5 Contra-cinema: contra-laboratório virtual de alquimias estético-políticas

Pensar na noção *contra-cinema* foi necessário para ferramentar conceitualmente o projeto Antropofagia Icamiba, pois o que se produziu ali de material filmico parece não se inscrever na categoria do cinema – em seu sentido mais tradicional e arraigado à uma historiografia hegemônica – já que este pressupõe estratificações genéricas, linearidade e construção de olhares, retóricas e metodologias funcionais que legitimam certas perspectivas estético-políticas, silenciando outras.

Por outro lado, tampouco creio que o material deste projeto se configure como vídeo-arte, uma vez que essa categoria, na verdade, soa como uma solução paliativa para o que transborda excessivamente aos contornos do cinema supracitado. E se pensarmos na vídeo-arte como um nicho genérico do mercado artístico, excluiríamos daquela categoria as produções videográficas de quem não se interessa em ingressar numa lógica mercadológica.

Não creio que se trate de pós-pornografia, tampouco, pois acho que o pós-pornô, neste caso, é mais *uma das* ferramentas conceituais utilizadas no trabalho do que uma categoria à qual o trabalho deveria inserir-se; é uma ferramenta a que algumas singularidades que participaram do projeto recorreram – como no caso de *O Sexorcismo de Aily Habibi*¹¹⁹.

Há um transbordamento que torna este projeto quase incategorizável genericamente, o que se dá em virtude de o seu material filmico se tratar, como me referi à pós-pornografia no capítulo anterior, de um contra-gênero cinematográfico e, por conseguinte, de um contra-cinema¹²⁰. Tal noção soa mais coerente aos contextos e agenciamentos micropolíticos,

118 Ver mais no segundo capítulo deste trabalho monográfico.

119 Tende-se a chamar, atualmente, qualquer trabalho de auto-representação pornográfica de pós-pornografia, o que me parece muito generalista visto que a pós-pornografia, por mais que transborde muitas formas pré-estabelecidas, tem sim uma forma estético-política; e não creio que isso se constitua num problema, mas me parece um problema quando tentam hegemonizar os trabalhos de auto-representação pornográfica como exclusivamente pós-pornôs, sem analisar suas nuances e particulares singulares.

120 É uma discussão bem interessante pensar em formas de tornar inteligível trabalhos que transbordam às categorias, às territorializações e às institucionalizações. Pensar em estruturá-las nomeando-as por “pós-pornografia”, por “contra-cinema” ou por “auto-pornografia”, parece-me à princípio exatamente uma forma de embarreirar os seus devires e movimentos, que são muito mais amplos que os termos que os nomeiam. Em outra medida, um novo questionamento se faz necessário em relação à invisibilização e ao ostracismo de tantos

afetivos e tecnológicos referentes à gênese das imagens em questão.

Como falado anteriormente, se pensamos numa câmera que é uma prótese conectada ao corpo, pressupomos um outro afeto com relação à câmera; se pensamos nas relações de consentimento e cuidado absoluto entre as pessoas que trabalham nesse tipo de produção audiovisual, pressupomos uma outra forma de conceber as amizades e os encontros. São outros afetos, e são novas suavidades. Com isso, pressupomos outra forma de vivenciar a experiência cinematográfica, e o produto desse processo parece inscrever-se menos num “cinema experimental” do que num cinema-experimento, que como todo experimento está em constante transformação alquímica, em que a linguagem e as estruturas não se consolidaram: trata-se de um laboratório de experiências que possibilitam os infindáveis devires dos dispositivos cinematográficos.

Essas possibilidades alquímicas de uso do dispositivo variam conforme as epistemologias e cosmologias das pessoas que com ele se agenciam, as quais não muito raro, criam novos conceitos e práticas. Então, da mesma forma que o termo “mulher” não faz sentido senão na epistemologia heterossexual, os termos “sexualidade” e “cinema”, como dispositivos biopolíticos de intensificação do olhar, do desejo e dos prazeres, também não fazem sentido senão nessa mesma episteme.

No manifesto contra-sexual a que me referi melhor no capítulo anterior, Beatriz Preciado (2002) fala sobre como a (hetero)sexualidade é tão naturalizada de forma que dela se originam narrativas e ficções hegemônicas marcadas por atos performativos, por rituais de institucionalização, por imagens pornográficas e pela intervenção molecular dos fármacos em nossos corpos. A contra-sexualidade se trataria, então, dos afetos que transbordam e subvertem a categoria “sexualidade”, evidenciando, ao mesmo tempo, que esta mesma se trata de uma ficção, de uma representação aportada por diversas tecnologias que a produzem tecno e biopoliticamente. O *dildo* – mais uma vez, o *dildo* – prótese fálica de plástico que pode se acoplar a *qualquer* parte do corpo humano, evidenciaria, então, o caráter ficcional da sexualidade, denunciando o valor narrativo empregado à penetração fálica enquanto prática sexual legítima. O *dildo* é tanto uma ficção produzida pela indústria plástica, quanto o pênis

quantos trabalhos feitos por mulheres e minorias sexuais que, por não encontrarem seus “nomes”, ficam paralisados, esquecidos e abandonados muitas vezes pelas próprias pessoas que o realizam. Como comenta Beatriz Preciado no artigo *Museu, Lixo Urbano e Pornografia*, muitas artistas, como a própria Annie Sprinkle, encontraram na pós-pornografia formas de tornarem visíveis e públicas suas produções, e isso é mais do que “tornar visível”, é antes de tudo uma ocupação estratégica de espaços institucionalizados e estratificados e que, ao serem ocupados, podem passar por múltiplos processos de subversão e oxigenação.

é uma ficção produzida pelos discursos científicos e pornográficos.

Desse modo, podemos propor que, não apenas o *dildo*, mas todas as próteses têm o aspecto de revelar as ficções culturais, sociais e moleculares que se produzem em nossos corpos. O gravador *speaker* de Luísa, por exemplo, sua prótese de comunicação verbal, coloca em manifesto que a fala e a linguagem verbal são uma ficção. Os ciborgues de *Blade Runner* denunciam, por sua vez, que a humanidade também é uma ficção. O cinema, conforme aponta Walter Benjamin (1987), nos tornou ciborgues em nosso olhar, evidenciando que nossas vidas são ficções. Do mesmo modo que a câmera – imitação do nosso sistema ocular – é uma prótese de nosso olhar. E todas essas próteses reunidas denunciam que a realidade é uma grande representação, em geral, vinculada a uma instituição legítima de representação. São as próteses, então, imitações inorgânicas da nossa ficção orgânica. Se somos, pois, ficções constituimo-nos de histórias, de modo que podemos intervir nessa narrativa com os dispositivos, ferramentas e próteses que dispomos. Os caminhos e as qualidades dessa intervenção seriam derivações e afloramentos das mitologias singulares que cada *pessoa-ciborgue* dispõe.

É nesse sentido que o contra-cinema, por assumir a imagem cinematográfica como prótese, conseguiria des-programar nossas ficções para criar narrativas imagéticas inexistentes até então. É um fazer contra-producente se pensarmos que a cinematografia hegemônica foi e é um laboratório de produção de subjetividades hegemônicas. O contra-cinema seria, então, uma espécie de “contra-laboratório de produção de realidade”, como comenta Beatriz Preciado (2008, p. 33) ao se referir nas subversões que a arte, o ativismo e a filosofia podem trazer às instituições e às subjetividades. É desse modo que o contra-cinema se fundiona às esferas mais microscópicas de nossos corpos para subverter a forma com que processamos nossos pensamentos.

Gilles Deleuze (2007) já havia intuído esse movimento no campo do cinema experimental de, por exemplo, John Cassavetes, Michelangelo Antonioni e Jean-Luc Godard, dizendo que

Pensar é aprender o que pode um corpo não-pensante, sua capacidade, suas atitudes ou posturas. É pelo corpo (e não mais por intermédio do corpo) que o cinema se une com o espírito, com o pensamento. “Dê-me portanto um corpo” é antes de mais nada montar a câmera sobre um corpo cotidiano. O corpo nunca está no presente, ele contém o antes e o depois, o cansaço, a espera (DELEUZE. 2007, p. 227).

Quando Deleuze fala “dê-me um corpo”, reivindicando o pensamento cinematográfico a partir de um *corpo vibrátil* – isto é, um corpo atravessado por intensidades, devires e energias, que capta e manifesta, em ato, questões coletivas que pairam sobre nossas conjunturas macropolíticas, mas que nem sempre são enxergadas pelas coletividades – penso menos no *cinema* de Cassavetes, Antonioni e Godard, e mais no *contra-cinema* que é feito literalmente a partir da câmera acoplada ao corpo de quem enuncia, uma câmera que é um elemento alquímico necessário para que o corpo vibre e manifeste as ininteligibilidade do mundo e de si mesmo, e enxergo esse aspecto não apenas em diversos filmes gravados por indígenas do projeto Vídeo nas Aldeias, por exemplo, mas principalmente nos vídeos do projeto La Fulminante, de Nadia Granados, nos vídeos de Felipe Trimegisto Leche Virgen, de Annie Sprinkle, de Yla Ronson, de Aily Habibi, de Luísa Nóbrega... Essas singularidades parecem exprimir, a partir de seus corpos e de suas práticas micropolíticas, aspectos culturais e políticos que as narrativas hegemônicas buscam invisibilizar.

Ao enunciarmos nossas auto-ficções estamos lidando não apenas com questões pessoais, mas também com questões políticas e coletivas. Sobretudo quando articulamos os aspectos mais singulares de nossa existência de modo a torná-los público, estamos lidando com narrativas que para muitos passariam intactas, mas são o que há de mais importante para as práticas videográficas a que me refiro neste trabalho.

A cineasta Narcisa Hirsch, num filme auto-biográfico, faz uma analogia fantástica do rolo de cinema com as questões em torno da auto-representação, o que parece extremamente condizente com a idéia de um contra-cinema que exprime singularidades, sutilezas e suavidades invisíveis e *quase* irrepresentáveis; que consegue trazer à tona o erótico que reside nas entranhas do corpo e que é absolutamente político quanto mais se manifesta:

Escrever, filmar uma auto-biografia, escrever, filmar a vida, a vida própria, a vida nua... Que vida? Se tomarmos a vida desde o mito do nascimento até o mito da morte, se tomarmos a vida em sua linearidade como se fosse uma película, poucos fotogramas se iluminariam. As inscrições visíveis na matéria são isoladas e espaçadas, são como *flashes* de uma longa seqüência de fotogramas. Temos um enorme rolo de fotogramas que em algum momento foi olhado, tocado e ouvido, em sabor ou pensamento, *são percepções de algo que foi percebido mas que não teve a violência de uma inscrição. Percepções que ficaram invisíveis, ou quase invisíveis...* Materialidade perdida, materialidade transfigurada. Digo, em algum lugar está essa materialidade, mas não um lugar como o *topos* do fotograma demarcado, limitado, medido em tempo e espaço. Essas inscrições não são como as inscrições do rolo. São outras... Mas que outras? Será um lugar místico? Se quero escrever ou filmar uma auto-biografia e desse rolo edito

apenas as inscrições visíveis, reconhecíveis e audíveis, terei um videoclipe, terei uma aceleração de fotogramas isolados, um estouro. A vida, minha vida, não se forma aí... Não há narrativa... Só há descontinuidade. Terei que procurar as cicatrizes, tocar o corpo, um corpo, meu corpo, que tampouco é meu, porque quando toco já nada é meu, nem de ninguém. De modo que agrego, preencho... E conforme o dia e a hora, conforme a *stimmung*, o estado de ânimo, minha afinação com o mundo, agrego os grafittis que escolho ao azar e componho a vida, minha vida, uma vida imaginada, outra vida (HIRSCH, 2012. Grifo meu).¹²¹

As narrativas singulares são por si descontínuas e se relacionam com os fragmentos de um rolo de película que subverte as regras temporais do nosso corpo – físico, social e político –, e, ao fazê-lo, subverte as epistemes e as cosmologias que a heterossexualidade como regime político imprime na realidade social.

Os atos de tornar público o privado sempre se constituíram como uma das principais ferramentas para anular o sufocamento solitário que trazem certas questões estético-políticas. Retomarei rapidamente alguns exemplos que evidenciam a importância de trazer à tona a criação de um corpo potente para si através de instrumentos como o vídeo e o ativismo, exemplos bem semelhantes às auto-pornografias do Antropofagia Icamíaba, com respeito sobretudo aos efeitos que esse material produzido imprime em quem o realiza.

O filme *Alma no Olho* do cineasta, ator e ativista do movimento negro, Zózimo Bulbul, é um desses exemplos. Zózimo, num filme altamente experimental e performático constrói através do seu corpo, de seus gestos e suas vestimentas, todos articulados sob um fundo branco infinito, a história da diáspora africana compulsória, da escravidão negra no Brasil, da falsa abolição da escravatura; traz à tona as identidades compulsórias a que os negros tiveram de se submeter socialmente: a pobreza, a marginalização, a mendicância; assim como as reminiscências genuínas: a musicalidade e a religiosidade de matriz africana. O objeto de vestimenta mais interessante do filme é uma corrente que Zózimo leva nos braços que só se rompe quando o personagem consegue retomar suas origens, voltando ao estado em que se encontrava na África – isso é marcado pelas vestimentas, ou melhor, pela ausência de vestimentas. Ao final, Zózimo caminha em direção a câmera, preenchendo o quadro, anteriormente quase todo branco, com seu rosto, negro.

Zózimo enegrece a tela e sua singularidade empoderando-se de sua identidade negra, e a abolição da sua situação escravizada ocorre através desse empoderamento. O que me parece mais potente aqui é que Zózimo conta uma história coletiva, a história da população

¹²¹ O texto encontra-se na cartilha de uma compilação dos filmes de Narcisa Hirsch, lançada pelo selo/editora MQ2*.

afro-brasileira, mas que também é *sua* história individual. E para contar essa história, Zózimo dirige e atua ao mesmo tempo, colocando seu corpo em jogo, evidenciando as contradições desse corpo nu com o mesmo corpo vestido e de como isso se refere às instituições, que são, também, formas de escravização. Zózimo torna públicas sua existência e sua vivência afro-descendentes, e ao fazê-lo, sua questão singular se torna coletiva. Com essa enunciação ele consegue abolir a escravidão e a solidão que os silenciamentos políticos costumam propagar. A história de Zózimo é, sim, singular, mas a sua singularidade é uma singularidade coletiva.

Judith Butler (1993, p. 12) em seu artigo *Criticamente Subversiva*, ao referir-se aos ativistas *gays* na luta contra a patologização e marginalização dos portadores do HIV, fala sobre a necessidade vital de a contaminação viral se tornar uma luta coletiva, política e articulada, sem a qual cada indivíduo se despotencializaria em seus embates solitários contra o vírus e em sua relação particular com a sociedade. Butler diz que “enquanto a dor se mantiver em silêncio, a exasperação gerada pela perda pode duplicar-se caso não seja reconhecida publicamente”¹²². A perda a que Butler se refere é a perda de amigos, parentes e companheiros mortos pelo descontrole do vírus no corpo. O corpo em que se instaura o vírus torna-se um corpo político, e a doença não é um problema pessoal, é um problema político, e que provavelmente encontrará narrativas coletivas bem similares às individuais.

Quando Narcisa, Zózimo e os ativistas da luta do HIV trazem suas questões singulares e privadas ao âmbito público, estão realizando – assim como as pessoas que realizaram os vídeos do projeto Antropofagia Icamiba – não apenas um ato político, mas também um ato estético e, sobretudo, mágico. Estético pois com suas políticas atravessadas por devires-minoritários já criam e desenham uma outra realidade, ao mesmo tempo em que perturbam os cânones estético-políticos da “realidade hegemônica”. Mágico porque existe magia social na ação de “tornar público o privado”, pois isso se constitui em um ato de “intenção performativa” que também pode ser chamada como intenção mágica (BOURDIEU, Pierre. 2001). Essa magia de que fala Bourdieu, refere-se ao poder de instituição ou destituição que os enunciados e os enunciadores detêm sobre a materialidade. Ou seja, nas ciências sociais, magia se relaciona com emitir publicamente um enunciado inteligível¹²³.

122 Traduzido por mim, do original em espanhol.

123 Se bem que esse tipo de magia relaciona-se mais às formas hegemônicas de institucionalização, podemos subverter esse conceito pensando em uma contra-magia, responsável por romper as estruturas institucionais de uma determinada subjetividade em desconstrução.

Com efeito, podemos realmente pensar em algumas criações videográficas como uma forma contagiante de empoderamento do erótico que garante uma ruptura com as instituições hegemônicas, pois ao tornar públicas certas questões singulares, torna-as coletivas e reverbera em outros corpos política e afetivamente. Foi o que aconteceu de forma muito intensa quando exibi, pela primeira vez, os filmes do Antropofagia Icamiaba no encontro feminista *Encontrada: corpo, feminismo e tecnologias: livres!*. As aproximações afetivas que ocorreram naquele contexto se configuraram sobretudo pela forma como o trabalho videográfico se articulava politicamente e de como isso tocava as entranhas de algumas pessoas ali presentes. Tive momentos muito bonitos de compartilhamentos consentidos sobre assuntos extremamente íntimos, os quais foram despertados pelas questões levantadas nos filmes, e é certo que essas reverberações levantaram muitos questionamentos em torno da sexualidade das pessoas ali presentes.

Nesse sentido, parece-me que as intenções presentes nos processos de gravação, edição e exibição dos filmes do projeto, além de políticas e estéticas são também mágicas. Aliás, e já que estamos falando de criação de novas imagens, vale enfatizar que a palavra *imagem*, por conter o radical *mag*, deriva etimologicamente da palavra *magia* (PIOBB, P. V. 1986); e se magia, como vimos anteriormente, deriva da noção de maceração de algo para conseguir efeitos concretos, é certo então que, no nosso caso, a câmera-prótese se trata de uma ferramenta de maceração, assim como *software* de edição; e os elementos alquímicos utilizados para serem macerados e transformados são aqueles escolhidos por cada singularidade que decidiu fazer sua auto-pornografia: no caso de Aily, esses elementos são os hinos de San Claret, os pregadores de roupa, o chicote, o *dildo*, a cabeça de *barbie*, a nota de dois pesos argentinos; no caso de Luiza, é o gravador *speaker*, o cavalo, o trecho do livro que elegera; no meu caso, a tinta de terra vermelha, a masturbação, a projeção dentro de quadro, o frio; no caso de Luna, a escuridão, as paisagens sonoras, o poema que escreveu. Se “o chocalho do xamã é um acelerador de partículas” (CASTRO, Eduardo Viveiros de. 2008, p 14), a câmera-prótese e o *software* de edição são nosso chocalho, e nosso acelerador de partículas.

Pensando, aliás, no fato de que o xamanismo muito se relaciona com processos de cura, vale pensar nessa relação no caso do Antropofagia Icamiaba. Não é que durante o processo de trabalho estivemos “curando alguém de algo”. Mas certamente estivemos exorcizando certas mazelas (tecno)sociais que silenciam nossos erotismos singulares, e se

esse erotismo nos potencializa, ele nos dá também mais vitalidade. E como se trata de um ritual coletivo e compartilhado de acesso ao erotismo através de uma dessubjetivação poderíamos pensá-lo como uma metodologia propícia para a esquizoanálise – mas neste assunto tampouco adentrarei neste trabalho monográfico. Em outras palavras, o uso estratégico das tecnologias como forma de resistência e exercício experimental das singularidades, consiste em transformar os sistemas binários em alquimias, e em subverter o cinema em magia visual.

Relacionando, então, magia visual com contra-cinema podemos, por fim, pensar que este é aquele tipo de produção filmográfica que *reinvindica o erótico como forma de vida* – e não enquanto conceito sexualizável – e isso inclui a intensidade de afeto, cuidado, carinho e solidariedade estabelecidos entre as pessoas, ferramentas e dispositivos que operam em uma determinada gravação, aspectos que irão compor a alquimia das imagens produzidas por esse agenciamento performático.

Finalmente, gostaria de retomar uma questão ao redor da idéia de tornar público o privado, pensando em como isso faz parte de um processo de conjuração e de criação erótica, e em como isso se relaciona à noção de pornografia quando esta denota a compreensão de “mulheres públicas escrevendo suas próprias representações”. Esse limite entre o inteligível e o ininteligível, isto é, entre o público e o privado, como já falei, é uma estratégia política caríssima às lutas sociais. A questão central, me parece, é equilibrar essas duas forças para que uma não sufoque a outra. É necessário, então, estabelecer um movimento de trânsito entre o que se constitui enquanto um *locus* institucionalizado e o que é um espaço indefinido. Teresa de Lauretis (2000, pp. 63-64) utiliza de forma bem interessante as expressões da teoria cinematográfica para estabelecer esse movimento tão necessário, por exemplo, aos sujeitos do feminismo. Referindo-se ao termo *fora-de-campo* – que diz respeito ao espaço *off* ou espaço fora-da-tela, isto é, àquilo que está além das margens do enquadramento, sem poder ser visto, mas podendo ser deduzido – Lauretis vai dizer que se para o cinema clássico-narrativo “o que está fora-de-campo está, na verdade suprimido”, para o cinema experimental esse espaço *off* torna-se visível, co-existindo “simultânea e paralelamente” ao enquadramento, através de mecanismos da linguagem cinematográfica que enfatizam sua presença-ausência, evidenciando que tanto a câmera e quem a opera, quanto os espectadores são sujeito desse espaço fora-da-tela. Do mesmo modo, Lauretis faz menção a um movimento “dentro e fora-do-gênero” inerente aos sujeitos do feminismo, caracterizado

como uma forma estratégica de transitar “entre os espaços discursivos das posições que nos oferecem os discursos hegemônicos” e o espaço *off* que abarca as “contra-práticas” e micropolíticas feministas, espaço de re-invenção das relações, dos corpos e dos afetos, que, apesar de invisibilizados pelos enquadramentos das representações hegemônicas, “coexistem simultaneamente e em contradição” a estes últimos.

Relacionando, então, o debate de Lauretis com a discussão abordada no primeiro capítulo sobre pornografia enquanto um “conjunto de práticas relacionadas à prostituição e à vida das prostitutas na cidade como questão de higiene pública” (PRECIADO, Beatriz. 2008, p. 44)¹²⁴, podemos pensar no que vem ocorrendo hoje na cidade do Rio de Janeiro: a cidade maravilhosa que se prepara para receber a Copa do Mundo e os jogos olímpicos, produzindo obras caríssimas, especulações imobiliárias, despejando de suas casas e espaços comunidades inteiras, em geral negras, nordestinas, indígenas e pobres; produzindo a demonização e a desumanização perversa em torno dos moradores de rua e de usuários de *crack*; e produzindo uma estratégica territorialização turística da prostituição e dos espaços *gayfriendly*.

Questiono-me se essa gentrificação¹²⁵, que ocorre ciclicamente nas cidades latino-americanas como tentativa de imitação de uma estética asséptica Ocidental, não evidenciaria um novo emprego dos termos pornografia e obscenidade – cujo significado se relaciona com os limites entre o dentro e o fora-da-tela, dos espaços *off*, esses espaços de tensionamento cinematográfico e/ou político. Da Revolta da Vacina¹²⁶, passando pela ditadura militar e chegando aos dias de hoje, vemos quais são os corpos realmente obscenos, os que não se inserem na lógica asséptica de cidade e de imagem. O que é representável apenas enquanto sujeira, monstruosidade.

Essa relação prática e epistemológica, como vimos, não se encerra na territorialização arquitetônica da cidade, mas também emerge nas suas reproduções – audiovisuais e imagéticas. Para tanto, poderíamos utilizar como exemplo um projeto da prefeitura do Rio de Janeiro, o “Banco Imobiliário”, jogo de tabuleiro que seria distribuído nas redes municipais de ensino fundamental, fomentando simbolicamente a valorização imobiliária de espaços turísticos do Rio – por pressão social, o projeto de distribuição do jogo nas escolas foi vetado. Mas poderíamos pensar no que se produz cinematograficamente em nosso contexto,

124 Ver mais no Capítulo 1 deste trabalho monográfico.

125 Do inglês *gentry*, que significa “pequena aristocracia”.

126 Que ocorreu em detrimento das políticas higienistas implantadas no Rio de Janeiro.

que ainda pulveriza a exigência de corpos e histórias normativos, bem como de uma imagem “limpa”, *high definition*. Poderíamos, igualmente, traçar uma relação análoga desses aspectos supracitados com a pornografia *mainstream* e seus corpos perfeitos e brancos, e inclusive com a exigência do branqueamento da púbis e do ânus como requerimento básico para atuar em filmes pornô. E dessa exposição, penso que o que a indústria pornográfica – seus produtores e consumidores – e a gentrificação das cidades têm em comum é que ambas temem as monstruosidades obscenas, suas sujeiras genuínas, temem o real enegrecimento das cidades, práticas e discursos, pois esses elementos representam uma concreta ameaça à limpeza e aos territórios estratificados.

Portanto, talvez o que haja de mais obsceno e pornográfico hoje sejam os desejos em processo de desterritorialização, isto é, os devires, epistemes e cosmologias relativos às singularidades e coletividades comprometidas seriamente em criar suas linhas de fuga em relação à própria sexualidade, assim como às políticas e epistemes hegemônicas. E são obscenos, pois não contribuem aos projetos assépticos das epistemes ocidentais. São cosmologias que incomodaram, incomodam e sempre incomodarão, seja pela abstração ultrasensível e singular de suas imagens e histórias, seja pelo confronto direto com os territórios políticos cerceados por grades físicas e conceituais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como já colocado anteriormente, este trabalho compõe, dentro do campo teórico, uma das partes de um processo artístico que se integra em muitas outras fases: ele é um dos braços de um fazer contra-cinematográfico corporificado oriundo dos afetos de múltiplas contra-sexualidades que deram mãos a esta escrita; ele também não se encerra aqui se transfigura em outras questões e re-invenções. Cabe, entretanto, uma auto-crítica a esse processo, uma análise que possa encaminhá-lo a suas repercussões.

Retomando Elisa Lipkau (2009) e Trinh T. Minh-Ha, que tanto questionam os fazeres cinematográficos da etnografia dominante, parece-me que os conceitos e as práticas referentes à corporeização do conhecimento, à auto-pornografia e à auto-etnografia são indissociáveis. A investigação auto-reflexiva de nossa sexualidade através de ferramentas audiovisuais, isto é, nossa auto-pornografia, nos apontam as subversões possíveis a serem desencadeadas nos territórios hegemonzados de nossos corpos, que se expandem aos territórios sócio-culturais nos quais, inerentemente, estamos inseridas. Ser sujeito e objeto de si, não é apenas uma prática performática e feminista, mas também uma prática anti-racista – e, retomando Audre Lorde (2013) mais uma vez, a partir disso é que se pode dismantelar, de fato, a Casa Grande, que são nossas zonas de privilégio introjetadas e externalizadas em verdadeiros *apartheids* da comunicação e da linguagem.

Nesse sentido, ao repensar todo o processo dos vídeos que conformaram nosso *corpus* empírico, e ao reler este trabalho, formatando suas referências bibliográficas e filmográficas, muitas reflexões auto-críticas emergiram, justamente da ordem de uma Casa-Grande cuja implosão se vê muito lenta e custosa. Se estamos falando de *hackear* as tecnologias de gênero, sexualidade e audiovisuais, não podemos nos esquecer justo das ferramentas com que operamos. Nesse sentido, vale salientar, primeiramente, que os vídeos deste projeto foram editados em *softwares* proprietários – isto é, programados por empresas privadas, como a *Apple Inc.*, e cujo código de programação é também privado – e que uma imersão total em *softwares* livres para operar os processos de edição de imagem e som estaria muito mais conectada à noção de *hackeamento* de tecnologias que defendemos ao longo deste texto, uma vez que os códigos dessas ferramentas livres são abertos, podendo dialogar diretamente com quem as opera; em outras palavras, podendo ser literalmente *hackeados*, afinal, com códigos abertos, podemos reconfigurar as tecnologias digitais ontologicamente.

De fato, quando alguns coletivos feministas que trabalham com a apropriação tecnológica se referem à frase de Audre Lorde, “as ferramentas do senhor não desmantelam a Casa-Grande”, referem-se, sobretudo, à necessidade de operarmos com ferramentas livres, saindo das margens de rastreo e dependência que as tecnologias e ferramentas hegemônicas demandam. Restaria-nos, então, desmantelar não apenas a “Casa-Grande” de nossos corpos e sexualidades, como também a ontologia das ferramentas digitais com que operamos a nossa auto-pornografia.

Outro território que se faz visível no nosso *corpus* teórico e que, por conseguinte, hegemoniza nossas ferramentas conceituais é a presença quase inexpressiva de autoras feministas latino-americanas, e este me parece um dos pontos mais críticos deste trabalho, pois se estamos falando de desmantelar a “Casa-Grande” através de uma “Antropofagia Icamiaba”, mas que, para tanto, nos utilizamos de ferramentas conceituais que se constroem alheias às nossas realidades locais e singulares, algum aspecto colonizante ainda reside em nossas investigações teóricas. É evidente que essas ferramentas quando localizadas em seus respectivos centros de produção não são hegemônicas, e é evidente que podem, também, ser subvertidas e re-apropriadas como o fizemos até então; mas isso não anula a existência de inúmeras teóricas latino-americanas, negras e/ou indígenas, que, certamente, estão pensando nessas questões através de suas respectivas epistemes. Ao longo do processo de escritura deste trabalho, sempre pensando na questão da auto-ficção singular e do *hackeamento* de ficções e tecnologias instituídas, estive em contato com alguns coletivos/grupos quilombolas e conectados ao movimento negro que pensam em formas de racializar a questão das tecnologias livres, uma vez que tal apropriação, ainda hoje, se dá em maior escala por homens brancos, seja na Europa, seja no Brasil. E se pensarmos que a produção teórica que referencia as pesquisas em torno das tecnologias e dos processos referentes ao gênero e à sexualidade ainda se encontram, neste trabalho, no eixo EUA/Europa, significa que a Casa-Grande continua bem estruturada; o que nos aponta reflexões necessárias para os encaminhamentos e desdobramentos deste trabalho, sobretudo no que tange às nossas ferramentas conceituais.

A auto-ficção, pois, pode ter essa potência de ativar a desconstrução de nossas Casas-Grandes de forma processual e auto-reflexiva, e de nos apontar ainda mais ferramentas para acessarmos nosso erotismo, fonte de re-criação incessante e, por isso, grande tecnologia de subversão de territórios heterossexistas e racistas. Nesse sentido, o que realmente mais me

interessou durante todo o processo do Antropofagia Icamiaba, foram justamente as subversões e afetações nos corpos daquelas que se envolveram de alguma forma no processo, seja realizando sua auto-pornografia, seja assistindo aos vídeos finalizados. São essas as potências que estimulam as relações, as experiências e os encontros profundamente afetivos e políticos, que, por sua vez, estimulam a continuação de se pensar e vivenciar este processo. Esse fazer contra-cinematográfico auto-pornográfico foi e é, sem dúvidas, da ordem da coletividade e do encontro de potências afins, o que é primordial, pois uma pessoa sozinha não desmantela a Casa-Grande, tampouco realiza cerimônias antropofágicas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Nuno Cesar. **O olhar pornô**: a representação do obsceno no cinema e no vídeo. Campinas: Mercado das Letras, 1996.
- ANDRADE, Oswald de. **O manifesto antropófago**. Revista de antropofagia. Ano I, nº 01, 1928.
- AZEVEDO, Vanda Alves Torres. **ÌYÀMI: símbolo ancestral feminino no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião). São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução: José Bernard da Costa. Lisboa: Antígona, 1988.
- BAUDRY, Jean-Louis. “Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base”. In: Xavier, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 2008.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Tradução: Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. **Qué significa hablar?**. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- BUTLER, Judith. **Bodies that matter: on the discursive limits of sex**. New York: Routledge, 1993.
- _____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 3ª ed., 2010.
- CROWLEY, Aleister. **Magick: Liber ABA**. York Beach: S. Weiser, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- _____. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3. Tradução: Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 4. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996.
- ESPEJO, Beatriz. **Manifiesto puta**. Madrid: Bellaterra, 2009.

- FEDERICI, Silvia. **Calibán y La Bruja**: Mujeres, cuerpo y acumulación originária. Madrid: Traficantes de sueños, 2010.
- FRIES, Jam. **Magia(k) Visual**. Palma de Mallorca: Editorial Noctiluca, 2003.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque; J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- _____. **Nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. “O sujeito e o poder”. In: Rabinow, P. e Dreyfus. **Foucault, uma trajetória filosófica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- _____. **Vigiar e punir**: história da violência nas prisões. Tradução: Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2009.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.
- HARAWAY, Donna Haraway. “Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”. In: Haraway, Donna; Kunzru, Hari; Tadeu, Tomaz (Org.). **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão**: guerra e democracia na era do império. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- HUNT, Lynn. **A invenção da pornografia**. São Paulo: Hedra, 1999.
- JODOROWSKY, Alejandro. **Psicomagia**. Madrid: Ediciones Siruela, 2004.
- LAURETIS, Teresa de. **Alicia ya no**: feminismo, semiótica, cine. Madrid: Cátedra/Universitat de València/Instituto de la Mujer, 1984.
- _____. **Diferencias**: etapas de un camino a través del feminismo. Madrid: horas y HORAS, 2000.
- LAWRENCE, D. H. **Pornografia e obscenidade**. Tradução: Aníbal Fernandes. Lisboa: Produção & etc., 1984.
- LORDE, Audre. “Sadomasochism in the lesbian community: an interview with Audre Lorde and Susan Leigh Star”. In: Robin Ruth Linden et al. **Against sadomasochism**: a radical feminist analysis. San Francisco: Frog in the Well Press, 1982.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MINH-HA, Trinh T. **Woman, native, other**: writing poscoloniality and feminism.

- Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
- MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo”. In: Xavier, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.
- NICHOLS, Bill. **Representing reality**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- PIOBB, P.V. **Formulário de Alta Magia**. Tradução: Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1986.
- PRECIADO, Beatriz. **Manifiesto Contra-Sexual**. Madrid: Opera Prima, 2002.
- _____. **Pornotopía: arquitectura y sexualidad en “playboy” durante la guerra fría**. Barcelona: Anagrama, 2010.
- _____. **Testo Yonqui**. Madrid: Espasa Calpe, 2008.
- REICH, Wilhelm. **A função do orgasmo: problemas econômico-sexuais da energia biológica**. Tradução: Maria da Glória Novak. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- ROLNIK, Suely. “Esquizoanálise e antropofagia”. In: Deleuze, Gilles. **Uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- RUBIN, Gayle. “Thinking sex: notes for a radical theory of the politics of sexuality”. In: Vance, Carole (Org.). **Pleasure and danger**. Boston/London: Routledge & Kegan Paul, 1984.
- SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SAMOIS. **Coming to power: writings and graphics on lesbians S/M**. n° 01, 1979.
- TERRANOVA, Tiziana. **Eduardo Viveiros de Castro (série “Encontros”)**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.
- WILLIAMS, Linda. **Hard core: power, pleasure and the frenzy of the visible**. Berkeley: University of California Press, 1989.
- WITTIG, Monique. **The straight mind and other essays**. Boston: Beacon Press, 1992.
- XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- ZIGA, Itziar. **Devenir perra**. Barcelona: Melusina, 2009.
- ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Unicamp, 2004.

Artigos

- BALTAR, Mariana. **Evidência invisível: BlowJob**, vanguarda, documentário e pornografia. Revista Famecos. Mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, v. 18, n. 02, maio/ago. 2011.
- BUTLER, Judith. “Críticamente Subversiva”. In: Mérida Jiménez, Rafael (Org.). **Sexualidades Transgresoras: una antología de estudios queer**. Barcelona: Icaria, 2002.
- COELHO, Salomé. **Por um feminismo queer: Beatriz Preciado e a pornografia como pretextos**. Revista Ex Aequo, nº 20, 2009.
- EGAÑA, Lucía. **La pornografía como tecnología de género: del porno convencional al post-porno**. Revista digital laFuga. Dossier: cine y pornografía. Publicado em outubro de 2009. Disponível em <<http://www.lafuga.cl/la-pornografia-como-tecnologia-de-genero/273>>. Acesso em junho de 2013.
- FOUCAULT, Michel. **Sexo, Poder e a Política da Identidade**. Verve. Revista semestral autogestionária do Núcleo de Sociabilidade Libertária do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP. nº05, 2004. Disponível em <<http://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/viewFile/4995/3537>>. Acesso em julho de 2013.
- GIL, José Nuno. “Abrir o corpo”. In: Engelman, Selda; Fonseca, Tania Mara Galli. **Corpo, arte e clínica**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004.
- LIPKAU, Elisa. **La mirada erótica: cuerpo y performance en la antropología visual**. Revista Antípoda. Nº 9, julho-dezembro de 2009.
- MULVEY, Laura. **Looking at the Past from the Present: Rethinking Feminist Film Theory of the 1970s**. Signs. Journal of Women in Culture and Society. v. 30, n. 01, 2004. Disponível em <<http://www.jstor.org/discover/10.1086/421883?uid=2&uid=4&sid=21103307496133>>. Acesso em dezembro de 2013.
- NOVAES, Sylvia Caiuby. **Imagem, Magia, Imaginação: desafios ao texto antropológico**. Rio de Janeiro: Revista MANA 14(2): 455-475, 2008.
- PAASONEN, Susanna. **Labors of love: netporn, Web 2.0 and the meanings of amateurism**. Revista New Media & Society. Publicado em 14 de junho de 2010. Disponível em <<http://nms.sagepub.com/content/14/2/332.full.pdf+html>>. Acesso em junho de 2013.
- PRECIADO, Beatriz. **Museu, basura urbana y pornografía**. Zehar. Revista de Arteleku-ko aldizkaria. n. 64, 2008. Disponível em <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2861768>>. Acesso em dezembro de 2013.

SÁEZ, Javier. **El macho vulnerable:** pornografia y sadomasoquismo. Maratón posporno. Conferência realizada no Museo de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA), de 6 a 7 de junho de 2003. Disponível em <<http://www.bibliotecafragmentada.org/el-macho-vulnerable-pornografia-y-sadomasoquismo/>>. Acesso em setembro de 2013.

SALANOVA, Marisol. **Gênero indescifrável:** videoarte, machinima y postporno. Filosofias Subterráneas. XLVIII Congreso de Filosofía Joven. Atelecu, Donostia, de 4 a 6 de maio de 2011. Disponível em <<http://www.marisolsalanova.com/files/paper%20genero%20indescifrabile.pdf>>. Acesso em outubro de 2013.

WALSH, Catherine. **Fanon y la pedagogía de-colonial.** Revista Nuevamerica. nº122, junho de 2009.

Eletrônicos

BENSUSAN, Hilan; BORGES, Fabiane. **Por uma pornografia livre.** Políticas Esquizotrans. Biblioteca Diplô. Publicado em maio de 2008. Disponível em <<http://diplô.org.br/imprima2364>>. Acesso em outubro de 2013.

BORGES, Fabiane; SANTOS, Verenilde. **Guaranis: do jejuvy à palavra recuperada.** Le Monde: Diplomatie, Brasil. Publicado em 17 de fevereiro de 2008. Disponível em <<https://www.diplomatique.org.br/acervo.php?id=2473>>. Acessado em outubro de 2013.

ERASO, Monica. **Ordu corpis:** notas para una cartografia sexual de la conquista. Revista Vozal. Nº 02, 2011. Disponível em <<http://www.revistavozal.org/perrasxoloitzcuintles/?p=50>>. Acesso em junho de 2013.

LOBO, Taís. **Intuições (corpóreas) acerca de uma “auto-pornografia”.** Relato de trabalho artístico realizado na residência de verão da Nuvem. Disponível em <http://nuvem.tk/wiki/index.php/Tais_Lobo>. Acesso em dezembro de 2013.

LORDE, Audre. **Usos do erótico:** o erótico como poder. Tradução: Tatiana Nascimento. Blog Traduzidas. Postado em junho de 2013. Disponível em <http://traduzidas.files.wordpress.com/2013/07/traduzidas01_usos-do-erc3b3tico_lorde.pdf>. Acesso em agosto de 2013.

LORDE, Audre. **As ferramentas do Senhor não desmantelam a Casa-Grande.** Blog Afroteca. Postado em julho de 2013. Disponível em <<http://afroteca.blogspot.com.br/2013/07/textos-escolhidos-de-audre-lorde.html>>. Acesso em setembro de 2013.

NÓBREGA, Luísa. **Ventriloquo ou talvez tudo já tenha sido dito.** Relato de trabalho artístico realizado na residência de verão da Nuvem. Disponível em

<http://nuvem.tk/wiki/index.php/Lu%CC%81sa_N%CC%83brega>. Acesso em dezembro de 2013.

PRECIADO, Beatriz. **Multidões Queer**: notas para uma política dos anormais. Blog Funkcarioqueer. Postado em 16 fevereiro de 2013. Disponível em <<http://funkcarioqueer.wordpress.com/2013/02/15/b-preciado-multitudes-queer/>>. Acesso em outubro de 2013.

STEYERL, Hito. **In defense of the poor image**. Revista digital e-flux. nº 10, novembro de 2009. Disponível em <<http://www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image/>>. Acesso em junho de 2013.

TERENA, Naine. **Da máquina de roubar almas à máquina de registrar memórias**. Blog Caravana Mekukradjá. Postado em janeiro de 2013. Disponível em <<http://caravanamekukradja.blogspot.com.br/2013/01/da-maquina-de-roubar-almas-maquina-de.html>>. Acesso em outubro de 2013.

Filmografia

ACOSTA, Luna; LOBO, Taís. **Polifonia**. Produção de Antropofagia Icamiaba. Argentina/Brasil, 2012. 2 min. Stereo.

BULBUL, Zózimo. **Alma no olho**. Brasil, 1974. 11 min. Sonoro, P&B, 35 mm.

DAMIANO, Gerard. **Garganta profunda**. Produção de Louis Peraino. EUA, 1972. 61 min. Mono, Cor, 35 mm.

DEREN, Maya. **At land**. EUA, 1944. 15 min. Mudo, P&B, 16 mm.

_____. **Ritual in transfigured time**. EUA, 1946. 15 min. Mudo, P&B, 16 mm.

DEREN, Maya; HAMMID, Alexander. **Meshes of the afternoon**. Musica de Teiji Ito. EUA, 1943. 14 min. Mono/mudo, P&B, 16 mm.

DESPENTES, Virginie; THI, Coralie Trinh. **Baise-moi**. Produção de Philippe Godeau. França, 2000. 77 min. Dolby SR, Cor, 35 mm.

GRIFFITH, D. W. **O nascimento de uma nação**. Produção de D. W. Griffith. EUA, 1915. 165 min. Mudo, P&B, 35 mm.

HABIBI, Aily; LOBO, Taís. **El sexorcismo de Aily Habibi**. Produção de Antropofagia Icamiaba. Argentina/Brasil, 2012. 8 min. Stereo, Cor, DV.

HIRSCH, Narcisa. **El cine experimental de Narcisa Hirsch**. Coletânea organizada por Victoria Sayago. Distribuido por MQ2*. Argentina, 2012. Cor, 4:3.

- LOBO, Taís. **Onira vira rio**. Produção de Antropofagia Icamiaba. Argentina/Brasil, 2012. 8 min. Stereo, Cor, DV.
- LOBO, Taís; NÓBREGA, Luísa. **Speaker**. Produção de Antropofagia Icamiaba. Argentina/Brasil, 2012. 4 min. Stereo, Cor, DV.
- MANOEL, Cláudio. **Cuceta: a cultura queer de Solange, Tô Aberta**. Brasil, 2011. 13 min. Sonoro, Cor, Digital.
- MASUMURA, Yasuzô. **Cega obsessão**. Produção de Kazumasa Nakano, direção de Yasuzô Masumura. Japão, Daiei Studios, 1969. 86 min. Mono, Cor, 35 mm.
- PADILHA, José. **Tropa de elite**. Produção de José Padilha e Marcos Prado. Brasil, 2007. 115 min. Dolby Digital, Cor, 35 mm.
- ROSLER, Martha. **Semiotics of the kitchen**. EUA, 1975. 6 min. Mudo, P&B.
- SIQUEIRA, Rodrigo. **Terra deu, terra come**. Produção de Rodrigo Siqueira, Tayla Tzirulnik. Brasil, 2010. 88min. Sonoro, Cor, HDCAM.
- SCHNEEMANN, Carolee. **Fuses**. EUA, 1967. 22 min. Mudo, Cor, 16 mm.
- _____. **Meat joy**. EUA/França, 1964. Curta-metragem, Cor.
- SCOTT, Ridley. **Blade runner**. Produção de Michael Deeley, Charles de Lauzirika. EUA/Hong Kong/ UK, 1982. 117min. Dolby Stereo, Cor, 35mm/70mm.
- WARHOL, Andy. **Blow job**. EUA, 1963. 35 min. Mudo, P&B, 16 mm.
- YUBE, Zezinho. **Já me transformei em imagem**. Produção de Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2008. 32 min. Sonoro, Cor, Digital.

ANEXOS

ANEXO 1: Manifesto Antropofagia Icamiaba

Comer é alimentar-se, nutrir-se - e nestas terras é também copular; termo, aliás, sempre muito empregado pelas subjetividades biocabramachos disseminadas por aqui. No entanto, entre xs possuidorxs de cavidades vaginais - e outras tantas cavidades ativas-passivas-ativas - é muito claro que se os orifícios engolem, são eles os agentes comedores. Se assim é, a antropofagia começa por todos os nossos buracos - as pupilas, as narinas, a boca, o cú, a boceta, a uretra, os poros, o ouvido, os chakras.

→ Ritual antropofágico praticado por guerreirxs amazonas sudakas: xs icamiabas.

→ Pesquisa colaborativa e compartilhada que consiste em auto-registros videográficos obscenos ou auto-pornografia, apenas.

→ Investigação de outras linguagens audiovisuais, comunicacionais e corporais, na tentativa de desenvolver dispositivos que impulsionem a desconstrução e a recriação constantes do erotismo e de nós mesmxs.

Considerando que os dois maiores (ainda que ocultos) sustentáculos da estética e do pensamento hegemônicos sejam o gênero e a sexualidade, cujos maiores suportes de ostentação e de difusão são o vídeo e a *web* (tecnologias chave na construção das identidades e na produção das subjetividades), tendo em vista a pornografia desde uma perspectiva feminista e considerando que tudo estar por construir, principalmente em um ambiente úmido, propício às re-apropriações antropofágicas e praticante do mesmo, no caso, a América do Sul, é de suma estratégia e importância que as gramáticas da representação audiovisual, suas tecnologias e dispositivos sejam re-fabricados, rescritos por mulheres, distintas entre si, à partir de suas singulares experiências de vida.

Através dos processo de experimentação de linguagens corporais e audiovisuais, experimenta-se, também, o distanciamento crítico e a confrontação de nossas próprias reproduções estéticas e comportamentais, de maneira que códigos culturais nos são

revelados, desautomatizados e, assim, rescritos. Em outras palavras, é esta uma das formas de (re)apropriar-se de tecnologias e códigos que nos compõem política e culturalmente: tecnologias audiovisuais, de gênero e de sexualidade. Por fim, a idéia é des-criar, desconstruir, observar os escombros e reciclar/absorver o que nos serve. → re-criar-se.

ANEXO 2: Intuições (corpóreas) acerca de uma “auto-pornografia”¹²⁷

No livro “Sexta-feira - os limbos do pacífico”, de Michel Tournier, existe uma imagem que Deleuze conceitua como “sexualidade solar”. Essa imagem aparece no momento em que o naufrago Robinson Crusoe, há anos sem contato humano, desenvolve uma relação erótica com alguns elementos e lugares da ilha. Conheci esse conceito há poucos dias e ele me intrigou demais, porque “sexualidade solar” talvez seja a imagem guia do projeto apresentado em maio deste ano, na “EncontrADa – corpo, feminismo e tecnologia”, no espaço Nuvem: o projeto Antropofagia Icamiaba – lab honorário, nômade/cigano, um work in progress de uma investigação audiovisual circunscrita nos movimentos da pós-pornografia, da pornografia feminista, da pornografia DIY “faça-você-mesmx”, em que a experimentação audiovisual talvez seja um dispositivo de provocação dos códigos que permeiam e constroem a nossa sexualidade; uma auto-pornografia que desestabiliza e mareia nossos prazeres e desejos naturalizados, incorporados. Um sexorcismo.

Havia escrito há alguns meses um pequeno manifesto sobre como as pessoas envolvidas no projeto o percebem, explicando-o minimamente, ainda que muito temerosa de cair em qualquer armadilha de linguagem, de conceitos. Nomear definitivamente pode ser fatal, apropriável, passível de cooptação e de sujeição. E por outro lado, como invocar a inteligibilidade e as afinidades, senão através daquilo que escrevemos, das imagens, conceitos, práticas e mudanças que somos capazes de criar? A linguagem nos liberta e nos aprisiona, movimento constante, dialético e, claro, extremamente necessário para que nada jamais se estanque.

Esse questionamento é para não localizar definitivamente este projeto: hoje ele está circunscrito em um lugar que talvez não o diga mais respeito, amanhã. Os conceitos que o atravessam não são definitivos e, quando forem, não dirão mais respeito às suas imagens: elas transbordarão. Um fluido corrente talvez o enuncie mais do que qualquer conceito. Fluidos aquosos, gelatinosos, transparentes, rubros, fulminantes: disformes. O nada, o limbo do pacífico, cujo difícil acesso só pode ser possível através da experimentação.

Carol J. Adams, no prefácio de seu livro “A Política Sexual da Carne”, admite que “a dominação funciona melhor numa cultura de desconexões e fragmentação” e que “o

127 Texto do elaborado durante o processo de criação do projeto Antropofagia Icamiaba.

feminismo reconhece conexões”. Neste mundo existe um campo muito bem delimitado por binarismos e linguagens desempoderantes. As conexões, quando não-lineares e em rede, podem superar os binarismos e nos levar a um campo tão vasto quanto esse limbo, onde, sem nada mais para ver, somos impulsionadxs a criar nossas próprias imagens, a ativar nossa criatividade, a encontrar àquelxs que, pelo mesmo impulso, chegaram ao limbo também. Esse é o limbo da linguagem (na qual a sexualidade também se insere) desconstruída, a ilha daquele naufrago que, sem estar sob efeito de forças ditas “naturais”, passa a fazer parte do “amalgama ilha”.

Como uma sexualidade para além do antropomorfismo, a sexualidade solar deixa de ser uma sexualidade para ser uma experiência (erótica), que transcende, por exemplo, a diferenciação de órgãos sexuais dos não-sexuais. É a exacerbação da “contra-sexualidade”, de que fala Beatriz Preciado – grandioso instrumento. O corpo desterritorializado, numa relação com o meio, descendente direto de uma poeira cósmica. Uma relação corpórea que deixa de ser antropofágica: ela fagocita o meio sem devastá-lo, já que o corpo se funde ao meio; prazer esquizofrênico.

Icamiabas (do tupi i + kama + îaba, significando "peito rachado") são índias arqueiras que, para melhor manuseio do arco-e-flecha, cortavam um dos seios. Uma lenda da região de Santarém, Pará, Brasil, que dizia existir ali uma comunidade dessas índias guerreiras que, sob uma perspectiva do colonizador, foram associadas às Amazonas ocidentais. Entendo as Icamabas não como um microcosmo utópico, mas como uma rede de afinidades – as naufragas guerreiras que escutaram umas às outras e armaram uma singular estratégia bélica. Entendo o feminismo como instrumento estratégico, como um dispositivo de devoração, desconstrução e hackeamento das estruturas e códigos que nos compõem – e que não escolhemos. Instrumento essencial de condução ao limbo, de condução a uma outra forma de relação. Entendo a câmera (fotográfica e de vídeo) como uma extensão de nosso corpo ciborgue, que pode assumir, então, sua pulsação. Entendo a sexualidade como principal alvo de infiltração do código, o manifesto estrutural de um mundo que tende a normalizar-nos, a docilizar-nos, a binarizar-nos, e que, por isso, tende a sexualizar os hormônios e os órgãos, e a assexualizar a política.

Este trabalho foi desenvolvido por àquelxs que escutaram umas às outrxs e que escutaram a urgência de hackear a própria sexualidade – que ainda é uma sexualidade – e de

expô-la a um ponto de mutação, sem temores, muito pelo contrário, num caminho sem volta e que, oxalá, nos conduza ao limbo do pacífico.

ANEXO 3: Entrevista feita por Adriana Azevedo a Taís Lobo em dezembro de 2012

Você pode falar um pouco de como surgiu a ideia do vídeo-performance e como foi esta experiência?

Essa vídeo-performance fez parte de uma proposta que lancei para amigxs, que era a de fazerem elxs a sua própria pornografia, dentro da lógica do porno DIY (faça-você-mesmx), mas, também, dentro de uma lógica que consideraria todas as nossas referências, ferramentas e tecnologias culturais, e, sobretudo, seus atravessamentos com relação aos nossos prazeres e desejos.

Apresentei essa proposta, sob o título de Antropofagia Icamiaba, para xs auto-residentes de verão na Nuvem HackLab Rural, que rapidamente se animaram em participar. Eu mesma havia pensado em fazer meu porno DIY naquela ocasião, que seria uma forma de (tecno)magia sexual de desconstrução e exorcismo (ou, como dizemos, sexorcismo) dos bio, sexo e pornopoderes intrínsecos a nossos corpos, pensando na masturbação e no orgasmo como catalisadores desse processo.

Por outro lado, eu recém chegava ao Brasil, depois de passar pelo deserto e após dois anos vivendo em um país temperado, e os aspectos climáticos da serra de Maromba (província fronteira entre Minas Gerais e Rio de Janeiro) influenciavam diretamente nos meus sonhos, na forma de me movimentar, de pensar, de escrever, de criar... Então eu estava voltando, e nesse sentido eu voltava também comprometida com trabalho que já havia começado na Umbanda Omoloko (nome dado a Umbanda que “trabalha” juntamente ao Candomblé). Então, eu via uma residente extraindo pigmentos de terras avermelhadas, que parecia urucum, e isso me remetia à cabocla Jurema (entidade da Umbanda) a às cores do meu orixá, que se chama Onira.

E chovia muito, era tudo muito úmido, passava um rio por esse lugar... Tive vontade de me pintar com aquela terra, então deixei a câmera num tripé, e me masturbei por umas duas horas, tentando não me utilizar de nenhuma imagem pornográfica da minha memória, exercício muito difícil de desapego desse dispositivo de prazeres e desejos, dessa máquina de produção orgásmica, ou como diria a Beatriz Preciado, *potentia gaudendi*, desses fantasmas ou elementos (per)formativos de uma sexualidade da qual já não compartilhava mais, e foi exatamente tudo sobre isso: uma forma de exorcizar esse imaginário que toma corpo através

de nós criando, ao mesmo tempo, novas formas de prazer masturbatório. Passadas essas horas de masturbação e esse tempo de desapego, senti uma ampliação total de outros sentidos: de como o barulho do rio ficava muito mais alto que o normal, de como os pingos da chuva que caíam sob meu corpo eram fortes mesmo garoando, de como minha visão era turva e lúcida, e tudo isso tomou uma proporção enorme, e o corpo em dissolução absoluta diante daquelas enormes proporções, e daí experimentei uma excitação e um orgasmo totalmente novos. Era tudo fluido, umidade pura, e toda essa ideia de sexualidade solar que Deleuze esboça no seu texto sobre Crosué nos limbos do Pacífico. E também era incorporação, que é também devir, e foi um devir Jurema, e um devir Onira, devir bicho selvagem, um atravessamento muito forte, o corpo perdia a individuação, e isso justamente porque se empoderava de todos aqueles elementos circundantes, visíveis ou não.

Terminou-se o processo mas não o vídeo, porque eu pensava direto nessa ideia de dissolução e de como isso poderia virar uma imagem minimamente inteligível. Mas pensava na imagem daquele vermelho voltando pra terra, da terra voltando líquida pra terra. E no meu último dia lá chega uma nova residente que fazia um trabalho de video-pintura de cachoeiras: na frente da câmera ela colocava uma placa de vidro, e pintava essa placa de vidro, ou seja, “paralisava”/ fixava a cachoeira, e depois pingava um solvente de tinta, e a tinta dissolvia, escorria pelo vidro. Perguntei-lhe se ela se animaria de fazermos algo juntas e pronto, ela me pintou de vermelho através de um vidro, pingou o solvente, e essa tinta dissolveu e voltou pra terra.

Enfim, foram esses o processo e a experiência.

Por que o nome “onira vira rio”?

Onira é o nome da minha orixá guia. É uma iansã com qualidades de oxum, ou seja, uma guerreira ponta de lança com aspectos de encantamento e fluidez, como é o caso de oxum, cujo domínio natural são as águas dos rios.

A lenda é fantástica e sempre gosto de contá-la, até porque se relaciona diretamente com o vídeo. Onira era uma princesa guerreira, feroz e sanguinária que, certo dia, decide matar todos em uma tribo vizinha e o faz. Oxalá – orixá criador de todos os outros – vendo o descontrole da situação a convida para “prestar contas” em seu palácio. Ela chega com a roupa banhada em sangue. Ele a pergunta porque fez aquilo. Ela diz que gostava muito de

matar, apesar de saber que era errado. Ele então sopra seu efun (pó branco usado em rituais de iniciação do candomblé e que leva a paz e a tranquilidade aos seus filhos) sob Onira, cujo vestido deixa de ser vermelho para ser salmão, e manda a princesa ir viver nas águas de Oxum, para esfriar um pouco aquele temperamento tão incendiário. Chegando no reino de Oxum, esta, que dominava a feitiçaria, a magia e as sutilezas todas, comba o tempo inteiro do temperamento de onira. Porém tornam-se ambas muito amigas e companheiras. A parte que a lenda não conta é que, para mim, elas tiveram uma relação lésbica super forte, de amor e companheirismo. Certo dia, Onira observava encantada Oxum lavando-se nas águas do rio, estava em uma pedra no meio do rio e adormece. As águas do rio sobem, e Onira, adormecida, se afoga. Oxum corre desesperada para ampará-la, quando chega faz um feitiço para Onira voltar à vida mas, a princípio, nada acontece. Subitamente o rio vira lava, e dele sai uma borboleta. Oxum a segue floresta adentro, quando repentinamente a borboleta se transforma em Onira que a diz para que não chorasse mais, pois, além de ressuscitá-la concedeu-lhe o dom da magia e da mutação constantes: quando estivesse feliz seria borboleta, quando estivesse raivosa seria um rio de lava. Onira ensina Oxum a guerrear, então, e Oxum ensina os dons da magia para Onira. Onira vira Rio refere-se a esse fragmento da lenda, quando o Onira (a lava alaranjada) transforma-se em rio, associando a seu temperamento incendiário o aspecto mais fluido e sereno do temperamento de Oxum.

Daí, enfim, o vídeo remete-se um pouco a essa passagem mitológica, mas sobretudo de como esse mito me atravessava espiritual, corporal e geograficamente naquele momento.

“Antropofagia-icamiaba” é um coletivo? Você faz parte deste grupo, você fez parte da criação, pode falar um pouco disso?

Antropofagia Icamiaba foi o nome que dei a um projeto que é necessariamente coletivo. Depois de algumas vivências com usos políticos da pornografia, percebi que me atravessava o impulso de pensar nas imagens pornográficas produzidas pelo meu próprio corpo, como que eu escreveria a pornografia *do e pelo* meu corpo. Evidentemente isso não era e não é uma necessidade apenas minha é coletiva, porque acredito que grande parte das pessoas que questionam a episteme de seus corpos e as imagens que eles produzem também têm a necessidade de pensar nesse tipo de enunciação. De fato, foi o que aconteceu e o que deveria mesmo acontecer. Algumas amigas se mobilizaram para fazê-lo, fizeram seus

próprios vídeos, construíram suas narrativas singulares e o que fiz foi apenas editar os vídeos e subi-los à *web*. Fiz a minha narrativa também, a da onira, enfim, é um dos corpos do projeto.

E a plataforma existe, está aí, muitas outras amigas e afins já se aproximaram querendo construir suas narrativas, também, ou se aproximaram para compartilhar mais intimamente suas experiências com as desconstruções de suas sexualidade, e é disso que se trata o projeto que, por sua vez, é de quem o mobiliza política, estética e afetivamente. Eu apenas produzi a faísca. Agora, me pareceu importante produzir teoricamente sobre essa experiência, pensando-a como uma nova tecnologia dos afetos, das micropolíticas, da estética. Em outras palavras, pensar de que forma esse trabalho videográfico e afetivo contribui para desconstruir aspectos incômodos e normativos de nossa sexualidade, de que forma ele contribui para gerar acesso a desejos contra-hegemônicos, a outras formas de se afetar e a fazer emergir o “erótico que reside em nós” (como diria Audre Lorde) e que costumeiramente vem sendo oprimido há séculos, enfim, de que forma pensar as ferramentas afetivas e audiovisuais como ferramentas de descolonização de nossos corpos ou de que forma poderíamos *hackear* essas tecnologias de gênero e de sexualidade – nesse caso, o vídeo, o desejo, o prazer, enfim, as formas com que nos afetamos.

De que forma você acha que a questão da antropofagia atravessa o seu trabalho – ou não (inclusive no vídeo “onira..”) ? Você acredita que a questão da antropofagia, lida contemporaneamente, é interessante para as práticas artístico-políticas “pós-pornográficas”?

O termo antropofagia (com referência direta no manifesto antropofágico e na sua continuidade através da noção do “perspectivismo ameríndio”) utilizei pensando mesmo nas formas de *hackeamento* estratégicos que costumamos empregar aqui em nosso contexto sócio-político-geográfico. A antropofagia, me parece, se relaciona, diretamente, não apenas com o *hackeamento* dessas tecnologias de gênero e de sexualidade que “colonizam”, normativizam nossos desejos e práticas afetivo-estético-políticas, como também lida com a incorporação dos ancestrais que nos potencializariam nesse processo de *hackeamento* – sejam esses ancestrais as teorias produzidas por feministas, as práticas pós-pornográficas vivenciadas na Europa e nos EUA, e as cosmologias ameríndias e afro-brasileiras (como é

o caso do “Onira Vira Rio”). Acho que os trabalhos videográficos do projeto se estruturaram, cada qual a seu modo, a partir da antropofagia – que, por isso, é em si uma epistemologia. Mas talvez a antropofagia não seja tão importante para a pós-pornografia quanto a pós-pornografia é para a antropofagia – no sentido artístico-político dessas “práticas”. Em outras palavras, me parece que a pós-pornografia é uma das ferramentas a serem devoradas/incorporadas por uma episteme artístico-política antropofágica.

Aliás, o que você acha deste termo, pós-pornografia? Acha que ele também se aplica às práticas pornográfico-artísticas que combatem a heteronorma (dentre outras normas) na América Latina? Você costuma usar este termo?

Não costumo usar muito o termo, pois me parece que ele realmente não dá conta dos processos políticos, estéticos e sexo-afetivos pelos quais passamos na América Latina. Quando o utilizo, é para pensá-lo como uma ancestralidade presentificada, e que, por isso, não está territorializada; ou como uma ferramenta, mesmo (ou uma das ferramentas...). E como tal, ela pode ser utilizada/empregada de forma distinta – tudo depende de quem estará utilizando-a, para quem estará utilizando-a. E acho que quando utilizada deve ser com muito cuidado, atenção e auto-crítica, porque, enfim, as ferramentas em mãos erradas podem esvaziar qualquer prática, e não creio que se possa criar nada superficialmente. No mais, tenho tido muita impaciência com tudo o que temporaliza os conceitos, como por exemplo, os conceitos que trazem o “pós” ou o “pré”, enfim, pós-identitário, pós-pornografia, pós-colonialismo... Acho que os conceitos edificam suas práticas e temporalizar as práticas é complicado, porque tudo o que é “pós” carrega intrinsecamente em sua significação um certo ar de vanguarda e de superação de algo, e acho que isso pode cair (como já caiu) em um modismo conceitual muito esvaziado, como comentei acima, mas sobretudo, descontextualizado e descomprometido sócio-politicamente. Enfim, é uma questão temporal, mesmo, me parece complicado linearizar os tempos, mas não me surpreende para nada que queiram fazê-lo. E isso, veja bem, não é um crítica ao trabalho de Annie Sprinkle, nem do coletivo Post-Op, por exemplo. Muito pelo contrário. Mas é sim uma crítica à uma tendência (crítico-conceitual), também latino-americana, de despolitizar esses trabalhos, de vê-los mais como uma vanguarda espanhola e estadunidense fetichizada, sem que os contextos de seus respectivos feminismos, ativismos e afetos, enfim, sem que seus contextos macro e

micropolíticos sejam levados em conta. O que há de subversivo nesses trabalhos/movimentos, a meu ver, é como e por que eles se estruturam, é mais o movimento em si do que a finalidade do movimento, é mais “por que e como eles se realizam” do que a realização como produto fetichizado e exótico. É a (micro)política do movimento. Isso sim é realmente potente na pós-pornografia.

ANEXO 4: DVD com os filmes do projeto Antropofagia Icamiba