

BILDUNGS-POST-PORN: notas sobre a proveniência do pós-pornô, para um futuro do feminismo da desobediência sexual

*BILDUNGS-POST-PORN: notes on the origin of post-porn,
for a future of feminism of sexual disobedience*

Marie-Hélène Bourcier

*Socióloga, professora da Universidade de Lille III, França
mariehelenebourcier@gmail.com*

Tradução: Patrícia Lessa

Educadora, Universidade Estadual de Maringá patricialessa13@gmail.com

Revisão da Tradução: Alipio de Sousa Filho

*Sociólogo, Universidade Federal do Rio Grande do Norte
alipio.sf11@gmail.com*



Resumo

No artigo, as práticas sexuais e culturais dos filmes pós-pornô são exploradas, demarcando os acidentes e os maus cálculos que deram nascimento ao que deles existe e tem valor, assim como sua proveniência, que, para Foucault, diz respeito ao *corpo*. O filme *Mommy is coming*, de 2012, produzido na meca sexual e *queer* que se tornou Berlim, é analisado em seus trânsitos, iluminando as práticas sexuais e culturais da maquinaria pós-pornô atual. Nele, assim como nas ocupações pornô, especialmente na Espanha e na América Latina, os corpos encenam a libertação, a reconquista e a ressexualização do espaço público e, especialmente, do espaço urbano, restaurando o que Gayle Rubin chamou de etnogênese sexual urbana. As rupturas e diálogos com as produções da cultura sexual de São Francisco, feminista e lésbica, dos anos 1990, para a cultura sexual *straightland* alemã, de devir *queer*, mostram vidas que escapam à conjugalidade, saem da cultura em direção à subcultura e do amor romântico para o sexo. Diálogos entre as produções pós-pornô recentes e os filmes *Virgin Machine*, de 1988, e *Baise-moi*, de 2001, mostram a potência dos trânsitos entre a cena feminista e lésbica norte-americana e as atuais produções marcadas pelo *queer*.

Palavras-chave: Pós-pornô. Feminismo pró-sexo. *Queer*.

Abstract

This article explores sexual and cultural practices in post-porn films, establishing the accidents and miscalculations which gave birth to their existing forms that are of worth, as well as its procedence, which according to Foucault refers to the body. The analysis of *Mommy is coming*, 2012, produced in Berlin, which became a mecca of sexual and queer filmmaking, shines a light on the sexual and cultural practices of the present post-porn industry. In it, as well as in the porn occupations especially of Spain and Latin America, bodies stage the liberation, reconquest and re-sexualization of the public space and especially of the urban space, restoring what Gayle Rubin has called urban sexual ethnogenesis. The ruptures and dialogues with the productions of the San Francisco feminist and lesbian sexual culture of the 1990s for the German straightland sexual culture, of queer identity, show lives that escape coupledness, abandon culture for subculture and romantic love for sex. The dialogues among recent post-porn productions, and the films *Virgin Machine*, 1988, and *Baise-moi*, of 2001, show the potency of the interchange between the American feminist and lesbian scene and current queer-identified productions.

Keywords: Post-porn. Feminism pró-sex. *Queer*.

Para P.A & Rachele Borghi, Slavina, Jennifer Gay, Monika Treut & Diana Pornoterrorista

A proveniência permite também reencontrar sob o aspecto único de um caráter ou de um conceito a proliferação dos acontecimentos através dos quais (graças aos quais, contra os quais) eles se formaram. A genealogia não pretende recuar no tempo para reestabelecer uma grande continuidade para além da dispersão do esquecimento : sua tarefa não é a de mostrar que o passado ainda está lá, bem vivo no presente, animando-o ainda em segredo, depois de ter imposto a todos os obstáculos do percurso uma forma delineada desde o início (...). Seguir o filão complexo da proveniência é, ao contrário, manter o que se passou na dispersão que lhe é própria : é demarcar os acidentes, os ínfimos desvios – ou ao contrário as inversões completas – os erros, as falhas na apreciação, os maus cálculos que deram nascimento ao que existe e tem valor para nós. (...) Enfim, a proveniência diz respeito ao corpo.¹

Love is one thing, fun another, maybe love is different out there,

do quarto de Dorothée, com vista para o *Tenderloin*, bairro quente de San Francisco.²

Pós-pornô machine/matrix: the german connection

Hormonios, S/M, tortura de mamilos, chicote, pênis-chicote, silicone, barulho de correntes, *heavy piercing*, *drag king*, *genderbending*, burLEZk, ejaculação não-facial, cachimbo sem órgão, serviços sexuais, *butch*, *fem*, puta: *Virgin Machine*, o filme realizado por Monika Treut³, em 1988, reúne um bom número de práticas sexuais e culturais da maquinaria pós-pornô atual.

¹ Traduzido para o Brasil por Roberto Machado, em: FOUCAULT, Michel. «Nietzsche, a genealogia e a história», in *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, p. 20-22. Do original: « *La provenance permet aussi de retrouver sous l'aspect unique d'un caractère ou d'un concept, la prolifération des événements à travers lesquels, grâce auxquels, contre lesquels, ils se sont formés. La généalogie ne prétend pas remonter le temps pour rétablir une grande continuité par delà la dispersion de l'oubli; sa tâche n'est pas de montrer que le passé est encore là, bien vivant dans le présent, l'animant encore en secret, après avoir imposé à toutes les traverses du parcours une forme dessinée dès le départ. (...) Suivre la filière complexe de la provenance, c'est au contraire maintenir ce qui s'est passé dans la dispersion qui lui est propre: c'est repérer les accidents, les infimes déviations – ou au contraire les retournements complets -, les erreurs, les fautes d'appréciation, les mauvais calculs qui ont donné naissance à ce qui existe et vaut pour nous. (...) Enfin la provenance tient au corps*». Foucault, M., « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », in *Dits et Ecrits*, tome 2, 1970-1975, Paris, Gallimard, p. 141. (N.T.)

² *Virgin Machine*, *Die Jungfrauenmaschine*, Ger, 1988, 84 mn, 35 mm.

³ <http://www.hyenafilms.com/>

Cerca de quinze anos mais tarde, a maior parte destas práticas já estão integradas em *Mommy is coming*, o filme de Cheryl Duayne, lançado em 2012, que se desenrola na meca sexual e *queer* que se tornou Berlin, nos últimos dez anos, à imagem de São Francisco dos anos 1990. Uma Alemanha da qual Dorothée Muller, a heroína do filme de Treut tinha buscado, quando saiu de São Francisco, a fim de prosseguir sua pesquisa sobre o amor romântico e, secundariamente, encontrar os traços de sua mãe.

Virgin Machine é um *bildungsgroman* filmado de modo inverso: a progressão da protagonista não segue um relato naturalista de passagem da adolescência à vida adulta. Nele, vê-se Dorothée mudar de cultura sexual, passar do *straightland* alemão à São Francisco lésbica dos anos 1990, em pleno devir *queer*, do morno casal heterossexual, que ela forma com Heinz, a uma vida que escapa à vida conjugal e se arranja na família lesbiana. Dorothée *switche* da cultura à subcultura, da consulta livre à exploração sexual, do amor romântico ao sexo (o «*fun*»). O todo oposto ao *topos* intergracionista, característico às vezes do gênero *bildungsroman*, aquele da renúncia e dos compromissos em vista de uma integração associada a uma aceitação dos valores sociais padrões. A aprendizagem, ou ao contrário, a desaprendizagem em questão concebe o pornô no amplo sentido do termo. Dorothée vai extirpar-se do regime pornográfico moderno, da cinta que ele impõe aos gêneros, ao seu regime escópico⁴. É em *Virgin Machine* que ressoa, pela primeira vez em um filme, o apelo a uma pornografia feminista, feita por mulheres e para mulheres. O primeiro encontro de Dorothée com Déborah Sundhal⁵ faz-se intermediado pela televisão. Em uma entrevista, Sundhal fala de «criar um pornô para si, pornô para as mulheres». Mais tarde no filme, Dorothée cruzará com Déborah Sundhal, aliás, «Fanny Fatale» desta vez no *BurLEZK*⁶, um bar lésbico de São Francisco, que apresenta *strip-teases*, e onde trabalha Shelley Mars, aliás, Martin o *drag king* com quem Fanny Fatale fará sexo oral em cena.

O pornô do qual fala Déborah Sundhal é indissociável de uma lógica, às vezes privativa e criativa, de uma operação de desidentificação, que tanto as feministas como as lesbianas conhecem bem. Da mesma forma que o primeiro ato do feminismo é se desidentificar com «a mulher» e com suas «qualidades»,

⁴ De «*scopique*» na teoria lacanianiana, que Luce Irigaray irá nomear de «*economie scopique*» para fazer alusão à lógica de prevalência do olhar estrangeiro sobre o erotismo feminino, o que lhe assegura o lugar de passividade, de objeto a ser visto. Irigaray, L. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Éditions de Minuit, 1977 (N.T.).

⁵ Nan Kinney e Susie Bright são as criadoras da primeira revista de sexo explícito para lésbicas, e ironicamente deram como título: *On Our Backs*, como resposta às feministas anti-pornô do *Off Our Back*. Sundhal é co-fundadora em 1985, com Nan Kinney, do *Fatale Video*, considerada a primeira casa de produção e de difusão do pornô lésbico.

⁶ Sundhal também criou, com Nan Kinney, o *BurLEZk*.

foi preciso se desidentificar da mulher *straight* e libertar-se do cenário e *scripts* sexuais e culturais associados ao amor romântico que reconduzem à passividade dessexualizada de uma Penélope. A utopia das minorias (incluindo as mulheres) é privada e encontra expressão nas distopias. O florescimento de distopias ou de contra-utopias no século XX assinala uma certa desconfiança crescente com relação as narrativas mestras e a ideologia marxista e comunista: a distopia orwelliana convida a se separar do ideal de perfeição e de inocência política que caracterizaram as utopias positivas. Mas as distopias são também as «utopias privadas» das minorias, onde a busca da felicidade passa pela supressão das opressões e das desigualdades. Não é por acaso que aquilo que Jameson chama de «o principio da redução do mundo», para não dizer da abolição, é uma das estratégias de ficção científica feminista. Ursula Le Guin imagina Gethem como um mundo ambisexual, livre do capitalismo e de tudo que a sexualidade tem de problemática e de violenta. Nos anos 1970-1980, as mulheres e as lésbicas perseguem esta lógica na tentativa de reimaginar seu cinema e suas representações de modo a escapar da influência do famoso *male gaze* e *a fortiori* sem o *male porn* que era sua quintessência. Deixando separar-se do mundo (opção separatista), para reconduzir o clichê do erotismo feminino não contaminado pela violência e um *sex drive* tipicamente «masculino». O regime ontológico da lésbica é aquele da falta, e que está por ser descrito. A pornotopia pós-pornô desempenha tanto um registro privativo como um registro criativo, que põem em relevo a resignificação performativa, a recomposição das forças sexuais e culturais, a tomada em conta da proliferação das identidades de gênero e dos *re-embodiment* para transformar a transa, as práticas e os corpos, sem esquecer a filiação estupidamente edipiana: «*Queer unite to off the oedipal residue of culture*», hein Deleuze & Guattari!

3615 *Unlove-me*

«*For many lambs, love is worse than slaughter*» adverte a voz em *off* nos primeiros minutos do filme de Monika Treut. Dorothee, rapidamente, embarca na continuação. Na cena onde a vemos animar as figurinhas de um teatro de bolso de papel com seu meio-irmão Bruno, ela abre, por sua vez, o caderno de reclamações: «*Love made me unhappy Mistress, Mistress. Love took all I had on earth. I am asking for an immediate compensation*». A figurinha animada por seu meio-irmão lhe responde: «*Payment is postponed to eternal life*». Será necessário todo o filme para que Dorothee, enfim, elimine esta doença transmitida por sua mãe, que é o amor romântico, que

compreende o *straight* ao tornar-se lésbica. A crítica do amor romântico, código feminino, mas também da monogâmia serial lésbica, geralmente associada a um *lesbian bed death*, não é um assunto original, em si, na cultura lésbica euramericana dos anos 1980. Soluções que Monika Treut considera, um pouco mais. Em face do amor que mata o sexo, há o *fun*, mas também o S/M e a prostituição, dois dos *big four* das feministas anti-sexo, bem como o pornô e a pedofilia. Nessa época, justamente após a *sex wars*, o S/M não foi mais, simplesmente, uma alternativa ao amor romântico ou ao sexo adocicado, mas tornou-se uma maneira de criticar o feminismo da segunda vaga⁷, de contrariar a negação da existencia das relações de poder entre mulheres, e de erotizá-las graças aos jogos de papéis fortemente hierarquicos (*top/bottom, daddy scene*), das práticas (*spanking, chicote, práticas corporais com dor*), e tudo com um fundo de reconquista das masculinidades femininas (*butch, leather*). Tantas heresias para o feminismo da igualdade e para o feminismo anti-sexo, essencialmente identificados com a «mulher», que elas interpretam esta ressexualização como uma traição aos ideais feministas e uma aliança com «o inimigo masculino» (fig.1 flyer anti-SM festival de Cineffable 1996).



⁷ Cf Bourcier, Mh, «Sade n'était pas SM, les Spinner et Foucault, si», in *Queer Zones 1*, Paris, (2001), Amsterdam (2006), pp. 80-83.

O S/M como antídoto ao amor romântico não é, portanto, a terapia que será proposta a Dorotheé por Ramona, por vezes, *drag king*, fêmea e puta, que a jornalista investigadora verá igualmente pela primeira vez em um *spot* publicitário televisivo: «*U don't know it but you might be addicted to love. My therapy could help you to find a way out. Call 976 LOVE*». Dorotheé cai de amores por Ramona/Martin, apresentada como *drag king*, no bar lésbiano onde se desenrola o *show* de *strip-tease*. «*U love that guy don't you?*», lhe sussura uma cliente. E de Ramona por ocasião de um encontro que ela insiste em ver como um evento romântico: «*she likes me and I like her, she needs my love*». Até que Ramona, de manhã cedo, lhe apresenta a conta: 500 dólares pela companhia, taxas românticas não-inclusas, visita à Coney Island, compra de uma camiseta com estampa de seus rostos em um coração e saída da boate lésbiana. A lição é tripla: *love is for hire* e os gêneros como o amor são *drag* e performance. O *gender fucking* apresentado neste laboratório pós-pornô que é *Virgin Machine* é o verdadeiro número 4 do *big four* da *sex wars*.

Gender strip & fuck

O *gender fucking* está, intrinsecamente, ligado à cultura *drag king* dos anos 1980, ela mesma indissociável da emergência das identidades *neo-butch* e *neo-fem* e das práticas S/M que brincam com os gêneros e com as identificações masculinas, na mesma época. O *kinging* e a performance *drag king* de Shelley Mars, que representa, às vezes, seu próprio papel (*striper* e trabalhadora do sexo em São Francisco⁸) e os papéis de Martin e Ramona em *Virgin Machine* são diferentes das performances *drag king* que vão se desenvolver na costa Leste de Nova Iorque dois anos mais tarde, com os ateliês criados por Johnny Science, do qual farão parte Annie Sprinkle e Diane Torr. No seu início, o *kinging* da costa Leste não acentuou a dimensão sexual dos ateliês. Diane Torr toma consciência deste aspecto, fazendo-se paquerar, tanto por homem como por mulher, durante uma *vernissage* no *Whitney Museum*, onde ela tornou-se *drag king*, quase por acaso, o erro foi o de não ter tido tempo de se trocar após um ateliê de Johnny Science⁹. Martin borra o limite do caráter sexual da performance *drag king* com a erotização da masculinidade, e a outorga para um público lésbiano. Ele mixa a forma do *strip-tease* (habitualmente do gênero feminino) com a performance *drag king*, o que lhe permite proceder a uma *strip-tease* da masculinidade, no interior do cenário

⁸ Entrevista com Shelley Mars, Los Angeles, Julho de 2005.

⁹ Torr, D, & Bottoms, S, *Sex, Drag and Males Roles*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2010.

habitual da *strip-tease* feminina, que já foi recontextualizada na e para a subcultura dos bares lesbianos, uma vez que acontece nas noitadas lesbianas organizadas por Kinney e Sundhal. Desconstrução e erotização da masculinidade estão, portanto, intrinsecamente ligadas na orientação para um público lésbico. Martin ridiculiza a masculinidade dominante, através do personagem de Martin, o Macho, mas ele cria também uma tensão sexual nova, uma excitabilidade de gênero diferente. Com sua paródia de ejaculação, com uma garrafa de cerveja, ele prefigura o trabalho sobre a ejaculação feminina, que se tornou uma das práticas sexuais centrais dos ateliês e das performances pós-pornô (com Diana Pornoterrorista, especialmente). Com seu pênis-banana, que as espectadoras chupam e mastigam, ele participa da resignificação do pênis e do chicote, que estão no coração dos ateliês e das performances pós-pornô. O que mais se diferencia da maior parte dos espetáculos e das performances *drag king*, que sobreviveram, é que Shelley Mars performatiza os dois gêneros: a masculinidade e a feminilidade. Martin e Ramona, no palco assim como na rua, performatizam a feminilidade puta. *Virgin Machine* é, *Gender Trouble*, uma potência a mil. Nada nela é mutilada. Butler não teve ousadia de erigir o *drag king* no paradigma da performance de gênero, sem referência ao original. Ela se dobra sobre a *drag queen*, que é por vezes mais distante e mais fácil.

Mother fucker: OMGodes, Mommy is coming!

Se *Mommy is coming*, o último filme de Cheryl Dyune, lançado em 2012 (com cenário de Sarah Schulman), tivesse sido divulgado no circuito *mainstream*, teria sido proibido mais rápido que *Baise-Moi* ou *Le Dernier Tango à Paris*. Como indica muito bem o título, *Mommy is coming* é a história de uma mãe que goza sem se importar com quem. A mãe em questão é a mãe de Dylan, uma mulher que prefere a transa à emoção, o que não facilita sua relação com Claudia, uma *butch* mais romântica. Largada por Dylan, Claudia se encontra em um *sex club queer* berlinense. Ela entra nele com um bigode encontrado em um “saquinho da sorte” na entrada (é uma comédia pornô). Visita guiada ao *sex club*, *daddy sex*, dois *top S/M*, e ela volta ao hotel, onde trabalha de recepcionista, e onde está a mãe de Dylan, que veio ver sua filha em Berlin, e nela procura um *fling*, visto que seu marido (interpretado por Wieland Speck, diretor de *Teddys*, uma competição de filmes gays e lesbianos berlinense) não a fode mais. Passamos para as circunstâncias – tudo isso é costurado pelo fio branco da comédia pornô – que faz com que Dylan retorne ao hotel para se reconciliar com Claudia sobre o travesseiro, enquanto ela está

transando com sua mãe no mesmo andar. Esta última a toma por um rapaz, visto que Claudia não teve tempo de retirar o bigode, e vedou-lhe os olhos para que a mãe não visse seu chicote. Claudia encontra-se no dever de *switcher* entre os dois quartos – Dylan havia cortado-lhe o chicote – e ela estava chicoteando a mãe de sua companheira até o orgasmo. O filme põe abaixo o complexo de Édipo. Tanto que, quando os três protagonistas dão-se conta do desprezo, é o *happy end* para todo mundo. A mãe de Dylan não dirá nada ao seu pai, como havia prometido. Ela fica encantada com Claudia em sua estadia, esta a consola como um jovem homem, e ela aconselha sua filha a manter sua companheira. Questão subsidiada com as câmeras em *clowse* no final, após o *happy end*: «você nunca imaginou deitar-se com sua mãe?» Bye bye Freud, *wake up* Pasolini, Lacan te ferrou, mas isso sabia-se: tal é a moral desse *queer porn*, onde a amante *butch* da filha, mulher da mãe, toma o lugar do pai e transa com a filha e a mãe. De passagem, o significante mestre – a menos que este não seja o *phallus ex machina* – foi vantajosamente substituído por um chicote, e o pai branco por um pai negro. Chicote e mãe já representam um papel central em *Virgin Machine* em matéria de saída da *straightland* e de filiação alternativa incestuosa sem consequências (fig.2). O mensageiro da mãe de Dorothée não é outro que seu semi-irmão Bruno. No início do filme, Bruno informa sua meia-irmã do fato que sua mãe gostaria de vê-la, o que ocasiona uma cena de forte aproximação corporal: Dorothée cola-se no seu peito nu, que ela beija. Bruno é pederasta (de onde vem a ligação) como nos fará compreender mais tarde uma cena onde o vemos beijando rapazes em banheiros públicos. Diferente da mãe *straight* de Dylan, a mãe *straight* de Dorothée não aproveitará da cultura e da filiação *queer* alternativa de sua filha. Dorothée não encontrou seu rastro em São Francisco. Sua mãe foi despejada de seu apartamento, pois ela não pagou seu aluguel. Dorothée vai preferentemente encontrar figuras que a ordenem a se separar de sua mãe, até mesmo a substituí-la por outras *stripers*. «Por que você se preocupa com a sua mãe, você é adulta, me deixe te mostrar as moças», atira Susie Bright, que chama os clientes durante um *show* de *strip* de Market Street e representa seu próprio papel de *sexpert*¹⁰ no filme. Bright incita Dorothée a celebrar as *stripers*, que seduzem também um público lésbico, segundo ela, colocando-a assim em uma posição de tornar-se uma espectadora lesbiana que erotiza as *stripers* «da idade da sua mãe». Depois ela lhe dá o endereço do famoso bar onde Dorothée vai encontrar Ramona/Martin, a *striper* ideal, que também têm,

¹⁰ Traduzido para o Brasil por Sonia Simon, em : BRIGHT, Susie. *Sexo entre mulheres: um guia irreverente*. São Paulo: Summus, Edições GLS, 1998 (N.T.). Do original: BRIGHT, Susie. *Susie Sexpert's Lesbian Sex World*, San Francisco, Cleis Press, 1990.

em comum com sua mãe, a função de oferecer alguns serviços sexuais. Bright fará igualmente o papel do sexo *queer*, comentando, escancaradamente, o conteúdo da sua maleta de chicotes para uma Dorothée cãndida, que lhe pergunta para que serve “o *Susie*” (um chicote que leva seu nome) ou um pênis-chicote. Susie Bright responde que “isso serve para transar e que a maior parte das pessoas têm o hábito de utilizar suas mãos ou seus pênis para transar, mas que isso está ultrapassado. Em nossos dias, há milhares de maneiras de fazer amor e os chicotes são uma delas”. Ela não deixa de precisar, de passagem, que o uso do preservativo sobre o pênis-chicote é útil, no caso de promiscuidade sexual simultânea, para passar de uma parceira para outra.



No quadro dessa nova economia sexual e de gênios extraconjugais, o chicote contorna uma masculinidade e uma feminilidade (como o chicote *Susie* que vale muito e o chicote “Mireille Mathieu”¹¹) completamente desconectada do biológico. A masculinidade e a feminilidade circulam de maneira livre e erótica. Diferente do *phallus* lacaniano, o chicote é também um objeto bem real, cuja utilização pelas “mulheres” e o resto do mundo, com ou sem *strap on* (arreios), com ou sem as mãos, contraria a concepção, generalista e assimétrica, do fetichismo, inventada por Freud, segundo a qual os homens são os fetichistas. O chicote permite acabar com a patologização do fetichismo como perversão, que serve, sobretudo, para proibir as mulheres de usufruir dos objetos e, *a fortiori*, de objetivar a masculinidade e desgenitalizar o sexo. Como se toda erotização, de não importa qual parte do corpo, nele compreendido as ditas partes genitais, não revelasse em si uma lógica fetichista. Em oposição a toda lógica da imitação ou da substituição metafórica, o chicote não imita o pênis, razão pela qual sua utilização é massiva na sexualidade pederasta, entretanto, rica em pênis. Ele se desconecta da filiação *straight* permitindo se

¹¹ Afetuosamente denominado, durante o Zoo, para designar a cabeça do vibrador do tipo *Rabbit Pearl* que se parece com Mireille Mathieu.

situar fora da procriação, fora da natureza, e, portanto, fora da sanção da proibição supostamente universal do incesto em sua formulação *straight*. Lévi-Strauss você acabou, mas Gayle Rubin havia prevenido-te! Nesse contexto, as relações de irmandade e de fraternidade ou ainda de comunidade ou de família e de filiação sexual se redistribuem diferentemente. O chicote pós-pornô completa a revolução sexual que iniciou com a pílula. Polanski, aperte as nádegas, incluindo Cannes !¹² Você também, Alain Delon !

Unplug: Pós-pornô made in França

O pós-pornô, no sentido político e subcultural do termo, encontrou a sua primeira definição na França¹³ na ocasião de uma queerização de *Baise-moi*, o filme censurado de Virginie Despentes, em 2001. A censura brutal no século XX, na França, de um filme realizado por uma mulher, colocando em cena elementos de seu próprio estupro, e que foi imediatamente qualificado de pornográfico (em parte por esta razão) constituiu um fator determinante e conjuntural. Foi contra esta censura clássica, isto é, negativa e não positiva (produtiva, para Foucault), que se mobilizou *Le Zoo*, a primeira associação *queer* francesa, provocando assim o encontro entre Virginie Despentes, o feminismo e a perspectiva *queer* (fig.3, flyer Zoo, frente). Paralelamente, o filme *Baise-moi* era, às vezes, queerizado e pós-pornorizado como uma reprise performática do título *out in your face* e, ressexualizado. “Baise-moi” teve um *slogan* significativo, então, ao mesmo tempo *fuck me!* e *fuck off!!!* endereçado aos censuradores, aos sargentos do sexo e, mais particularmente, aos jornalistas e à “esquerda”, franceses liderados pelo *Le Nouvel Observateur*, mas também endereçado às feministas anti-sexo (daí deriva a escolha pela denominação de “feminismo pró-sexo”), anti-puta e anti-pornô. Um objetivo menos conjuntural se destacava: desconstruir o pensamento e a pornografia *straight* (fig.4, flyer Zoo, verso). Longe de se limitar a uma crítica negativa ou a uma denúncia da censura negativa, o pós-pornô atrelou-se desde 2001 a uma crítica minuciosa à razão pornográfica moderna e à censura produtiva que a fez prosperar. E, correlativamente, à produção da verdade do sexo que ela promove, através de todo um conjunto de saberes-poderes, de discursos, de representações, de tecnologias e de *scripts* confessionais. O apelo do pós-pornô é, portanto, indissociável de uma desnaturalização do pornô moderno, de uma crítica à divisão sexo/gênero rígida e heterocentrada que ele impõe, e de

¹² Polanski declarou no festival de Cannes (2013) que « a pílula masculiniza as mulheres ».

¹³ Cf capítulo « Post-porn » em *Queer Zones 1*, op. cit.

uma recusa da cartografia corporal e genital que ele fixa. De fato, os dois últimos casos de censura cinematográfica do século XX, na França, revelam o “horror anal”¹⁴, o monstro: quiseram proibir o filme *Super 8*, de Bruce La Bruce, e *Baise moi*, de Despentès, porque eles continuam cenas onde homens são fodidos por mulheres, no caso, lésbicas.

BAISE MOI ET NIQUE LES SERGENTS DU SEXE
BAISE MOI EST UN FILM POLITICO-SEXUEL D'UTILITÉ PUBLIQUE

IL SE DRESSÉ
CONTRE LA
CENSURE
GÉNÉRALISÉE
PROFÉRIQUE
INSTITUTIONNELLE
ET HÉTÉROSEXUE
RÉGALÉ ET
OBTIENT LA
REPRÉSENTATION
DE LA SEXUALITÉ
ET DES GÉNÈRES
DANS NOTRE
SOCIÉTÉ POUR EN
ENGAGER LES
DIVERSITÉS
SEXUELLES ET
CONSTRUIRE LES
FEMMES À L'UN
KALE DE SALOIRS
OU DE MÈRE.

LE ZOO

L'ÉCRAN DE LA REPRÉSENTATION VOUS APPARTIENT
REVENDEUR VOTRE DROIT DE REGARD
EN EXERCICE SUR BAISE MOI RECTO À L'ÉCRAN.

LE ZOO SOUTIEN LA MOBILISATION CONTRE LA DÉCISION DU CONSEIL D'ÉTAT PARCE QUE BAISE MOI SIGNALE CLAIEMENT:

- L'ÉMERGENCE EN FRANCE D'UN FÉMINISME PRO-SEXE. IL ÉTAIT TEMPS!
- L'ACCÈS À L'AUTOREPRÉSENTATION POUR CELLES QUI FURENT L'OBJET PAR EXCELLENCE DE LA REPRÉSENTATION PORNOGRAPHIQUE : OUI! D'ÉTONNANT À CE QU'ELLES COMMENCENT PAR LÀ!
- UNE APPROPRIATION DES CODES DE LA PORNOGRAPHIE QUI DÉROUCHE SUR DES FILMS QUI EXHIBENT CLAIEMENT LA DIMENSION SOCIALE ET POLITIQUE DE LA SEXUALITÉ : OUI! DE PLUS OUSGÈNY!
- UN RETOUR CRITIQUE SUR L'UNE DES PLUS FORTES DISCIPLINES DU SEXE QUI SOIT : LA REPRÉSENTATION PORNOGRAPHIQUE DOMINANTE.
- UN ACCÈS À LA DIFFUSION DE MASSE ET VIA LA CULTURE POPULAIRE DE REPRÉSENTATIONS ALTERNATIVES DE LA SEXUALITÉ, DE LA MASCULINITÉ ET DE LA FÉMINITÉ DU POINT DE VUE DES FEMMES

LE ZOO EST UNE ASSOCIATION DE HÉTÉROSEXES POLITICO-SEXUELLES, COLLABORATEURSES, PLÉDES, THAMES, M, TERAMILLEURS DU SEXE.

LE ZOO ORGANISE DES ACTIONS, DÉVELOPPE DES RÉFLEXIONS ET DES CONTRI-DÉCOURS SUR LES SEXUALITÉS ET LES GENRES, LES MÉTIERS SEXUELS NORMATIFS ET DOMINANTS.

LE ZOO PRODUIT ET DIFFUSE DES IMAGES, DES REPRÉSENTATIONS ALTERNATIVES DU MASQUEL DE FEMME (LIVRES, PROJECTIONS, CENES, EXPOSITIONS, ET SEMINAIRES.)

CONTACT ZOO POUR INFO:
NANCY HELLÉ BOUJON
TÉLÉPHONE : 01 43 57 26 06 MMS 80 74 22 20 21
MÉL : ZOO@BOJON.COM/INTERNET.FR

ZOO

Rape and revenge

Uma década mais tarde, quando o pós-pornô, como tal, explode na Espanha e nos países latino-americanos (particularmente no Brasil, na Argentina e no Chile), o que pode explicar a insuficiência francesa na matéria? É significativo que o estupro tenha estado no centro da censura cinematográfica de *Baise-moi*, considerando as especificidades do que é preciso chamar de cultura francesa do estupro. O caso DSK¹⁵, justamente nos recentes envolvimento com a pseudo-censura da *Belle et Bête*, obra de Marcella Iacub, lançada em 2013, lembrou-nos que, na França, se preciso fosse, o estupro seria aceitável na libertinagem e na pretensão artística, que comporta uma escritura endeusada ou uma paixão pela encenação. E como esta cultura do

¹⁴ Cf «Ceci n'est pas une pipe: Bruce La Bruce pornoqueer» in *Queer Zones 1*, op. cit.

¹⁵ DSK é uma sigla para o nome de Dominique Strauss-Kahn, economista do FMI que foi acusado de agressão contra mulheres e de estupro (N.T.).

estupro funciona de forma segregatória: um branco rico que estupra uma doméstica negra não receberá o mesmo tratamento que um rapaz árabe que faz, forçosamente, seus “volteios”; como ela justifica a não consensualidade compreendida no estupro como uma técnica de criação artística, singularmente presente no cinema de autoria francesa. Esta estética modernista e generalista do estupro¹⁶ associa-se à valorização da produção da verdade, de imagens não consensuais e do *voyeurismo* autoritário: revela o ator e as atrizes especialmente para si. É preciso que a confissão da histeria seja involuntária para ser verdadeira, quer dizer, “espontânea”, enquanto ela é encenada, como brilhantemente Linda Williams analisou, a partir do pornô dos Irmãos Mitchel, *Behind the Green Door*. Encontramos isso tanto em Brisseau, e em seus defensores, quanto em Breillat (é o bilhete de entrada, cuja diretora de *Romance X* se apressa, prazerosamente, para fazer parte do círculo dos autores transgressores masculinos) ou, mais recentemente, em Kéchiche¹⁷.

Censura e estupro

Esta cultura do estupro é neste ponto tão desenvolvida na França que ela embebeu a microcultura pós-pornô e *queer* hexagonal (francesa). Os primeiros filmes *pornôqueer* (“o *queer* paetê”) que fizeram suas aparições no início do século, colocam em cena um ator/estuprador/artista paetê com todo conhecimento de causa. O estupro, é bem evidente, está no limite absoluto do pós-pornô, que se construiu contra a não consensualidade no sexo e que desenvolveu ferramentas específicas, retiradas da cultura S/M e feminista, para propor espaços *safe* para as mulheres e o *queer*. Se o feminismo pró-sexo e o *queer* não compartilham as posições das feministas anti-pornô da *sex wars* ou das feministas reformistas francesas anti-putas ou abolicionistas (a maioria entre os grupos do PS, do FDG e do EELV¹⁸), é precisamente porque ele se levantou contra um uso metafórico do estupro (ao modo Mac Kinnon, por exemplo), da mesma forma que se levanta contra o uso metafórico da escravidão para se referir a outras formas de opressão e relações de poder que afetam as mulheres. Ele partilha, entretanto, com feministas de todos os lugares, o combate contra o estupro e a crítica à cultura do estupro. Na França, *a fortiori*, onde a afirmação de uma postura artística suprema justifica o

¹⁶ Cf capítulo «Profémínisme, modernisme et racisme: Breillat fait son cinéma» in *Queer Zones 3*, Paris, Amsterdam, 2011.

¹⁷ Kéchiche afastou o vício modernista, não se contentou com o habitual número *girl* das “lésbicas pornôs”. A palma de ouro em 2013 para *La vie (sexual) de Adèle* teve efetivamente, adornadas as cenas de sexo anal entre as meninas, dígidas por Brisseau, como cenas reais da vida sexual e política de lésbicas, que são, forçosamente roubadas.

¹⁸ PS: Partido Socialista; FGD: Partido da Frente Esquerda; EELV: Ecologistas da Europa Pelo Verde (N.T.).

sacrifício do consenso e das práticas habituais de silenciamento, apoiando, às vezes, a atividade do estuprador, opondo-se às suas vítimas e às pessoas que denunciam os fatos. Estas últimas serão, imediatamente, levadas a tribunal de justiça por difamação, pelo estuprador e por seus cúmplices. Desse ponto de vista, a reação no meio *queer*, em face da presença de um estuprador na comunidade, e dos franceses no caso DSK, não difere em nada. Ao contrário da reação dos *queers* de São Francisco, confrontados ao artista/ator/estuprador “ilustre”: uma reclamação foi feita, o alerta dado no meio *queer* e feminista, declarações cruzando testemunhos e informações emitidas e difundidas. O estuprador artista vê suas exposições anuladas e deixa o território americano apressadamente.

No quadro específico do pós-pornô e da produção cinematográfica francesa, o perigo era duplo. Não somente o ator-grande-artista, todavia, estuprador, não era denunciado como tal pelas diretoras que o empregavam, mas elas o colocavam – claramente nas filmagens – com os participantes voluntários e não remunerados em projetos cinematográficos que se apresentavam como sendo *community based* e que se revelaram rapidamente comerciais e pessoais. Este tipo de pornô-exploração não apenas traiu o feminismo e o projeto pós-pornô em seus fundamentos e em seu projeto político e afetivo. Ele simplesmente o travou. Ele explorou e distanciou os/as participantes potenciais de uma cultura fílmica pornográfica, cujo objetivo é justamente a criação de espaços *safe* dedicados ao *empoderamento* sexual e cujos valores essenciais são a confiança, a negociação e a consensualidade. Não está claro que o estupro, mesmo artístico, possa fazer parte disso. Esta identificação com a figura do artista, na pura tradição modernista, fecha e despolitiza a produção francesa desde Baudelaire e Gautier.

O peso dessa cultura modernista explica igualmente, em parte, um outro efeito da censura privativa e da ruptura no desenvolvimento e na transmissão da cultura pós-pornô de filiação *queer* na França. O corte que impôs *Mutantes*, o filme documentário de Virginie Despentes (inicialmente, *Prosexe*), lançado em DVD em 2010, é instrutivo. Os protagonistas entrevistados, mas que não figuram no documentário, filmado em grande parte nos Estados Unidos, em 2005, são pessoas-chave da matriz pós-pornô e *queer* de *Virgin Machine*: Margot St James, fundadora de *Coyote*, umas das primeiras e principais associações de trabalhadoras do sexo e de putas de São Francisco; Nan Kinney e Deborah Sundal, fundadoras de *On Our Backs* e de *Fatale Video*; Monika Treut, assim como Edith Edith, uma jovem diretora e aluna de Barbara de Genevieve, em seu filme *Dominatrix Waitrix*, que aborda a questão do trabalho e do trabalho sexual através do S/M. As temáticas esvaziadas são o

trabalho sexual remunerado, as putas e o S/M de um ponto de vista autopolítico, e são, igualmente, aquelas que estão no coração da cultura *queer* e pós-pornô e que figuravam no *Prosexe*. De fato, se o contato entre a cultura *straight* de Virginie Despentes e a subcultura *queer* e pós-pornô não desemboca em uma participação na cena pós-pornô e na subcultura *queer*, quer seja coletiva e política, é em razão da leitura *straight* muito negativa da questão da prostituição e do S/M, projetados pela diretora sobre as putas, o serviço sexual e o S/M na subcultura *queer*. Nunca suas especificidades foram consideradas, o S/M (e, notadamente, a prática do *açoiamento*) e “o fato de fazer a puta” sendo sempre conduzidos, pela diretora, a experiências curtas, *straight* e infelizes, em seus dois domínios, ou em outras subculturas *straight* (o S/M na cultura gótica, por exemplo).

Despentes não é a Dorothee ou a mãe de Dylan, como testemunham as pessoas entrevistadas a respeito de *Mutantes*, em *Blackball Holes*, o filme de Felipe Grim (2012). Sua postura de romancista à francesa não é, sem dúvida, estranha. De uma certa maneira, o documentário da diretora censurada, por ter feito *Baise-moi*, censurou por sua vez, a cultura *queer* e pós-pornô. As partes retiradas de *Mutantes* são, também, significativas. A presença de Catherine Breillat, modernista exacerbada, adepta do estupro como metáfora da direção do ator e da não consensualidade sobre as filmagens, incansável recondutora da feminilidade masoquista, fervorosa admiradora dos grandes artistas machos, brancos e misóginos, de Sade a Bataille, passando por Lautréamont, tão pouco feminista, excluindo qualquer pós-pornô, é surpreendente.

Do mesmo modo que aquela das *queer* paetês e do artista-estuprador. Que ironia para a diretora de *Baise-moi* e para os ativistas pós-pornô franceses, de ter sido assim reatravessada pelo estupro e pela censura. É o momento de lembrar que, depois de tudo, *Baise-moi*, lançado em 2000, era um *rape and revenge movie* perdido (como o compreenderá muito bem Annie Sprinkle¹⁹), considerando seu filme moral e romântico. De fato, o filme não sustenta a comparação com um equivalente no gênero, aí compreendidos aqueles realizados por homens, como os muito eficazes: *I Spit on your Grave*, do americano Meir Zarchi ou *Thriller*, do suéco Alex Fridolinski, que datam dos anos 1970.

Arousing consciousness

Os ateliês são o coração e as entranhas da cultura pós-pornô. Que se trate de ateliês consagrados aos gêneros (*drag king*, *fem* e outros), às práticas

¹⁹ Entrevista com Annie Sprinkle, São Francisco, julho de 2005.

sexuais (ejaculação feminina, *fisting* e outras), à realização de performances *on the spot* em festivais ou *sex party* ou, ainda, em ateliês teóricos (sobre a história do pós-pornô moderno, como aqueles de Slavina²⁰, por exemplo), eles se situam no fio condutor dos grupos feministas, praticando a *raising consciousness* nos anos 1970. Em plena revolução sexual feminista, a *raising consciousness* desembocou também mais nos ateliês de reexploração do que na descoberta de seus corpos e na aprendizagem de novas práticas sexuais que foram igualmente de reapropriações e de reconfigurações das práticas sexuais de um ponto de vista feminista. Nos ateliês anônimos, ou mais conhecidos como aqueles de Betty Dobson, a “vovó da masturbação”, o que se descobre não é tanto a masturbação e o clitóris mas poder desfazer-se dos *scripts* médicos ou religiosos que são produzidos como práticas vergonhosas para as mulheres. Redesenham-se as pranchas anatômicas que desempenhavam os recortes corporais, pelo menos incompletos. Os ateliês de ejaculação, propostos por Diana Pornoterrorista, mantêm uma filiação direta com os ateliês de ejaculação feminina, de Déborah Sundahl.²¹ O que seria o caso de nomear de *despertando a consciência*²² é a arma radical do pós-pornô. Participa da criação e da transmissão de saberes/poderes diferentes, da criação e da transmissão de culturas sexuais e de diferentes gêneros, da produção de diferentes corpos e dessas “novas possibilidades de prazer utilizando certas partes bizarras do corpo”²³. O ateliê é o lugar por excelência do “pessoal”, e não do íntimo, que se torna “político”. Ele dá acesso ao coletivo e o alimenta. Ele gera *empoderamento* e filmes, com a condição que sejam *safe*, razão pela qual os ateliês dos *queers* paetês, onde é solicitado assinar uma autorização de utilização das imagens, não são ateliês, mas exploração sexual. Ele implica os corpos, as bocetas e os buracos do cu dos/as participantes, razão pela qual ele se diferencia da performance pela performance no palco ou na rua, mesmo que possa desembocar em performances no palco ou na rua.

O ateliê representa um papel essencial para sair do espaço particular, do armário, da sexualidade domesticada das mulheres e das minorias sexuais. Esta reconquista do espaço público é uma das trajetórias políticas essenciais para o feminismo, aí compreendido pela primeira vaga, com as intervenções das sufragistas que não tinham nada para oferecer ao *Act-Up* em suas ações, mesmo que seja verdade que elas não estavam afetadas pelo sexo. Ele

²⁰ Site de Slavina <http://malapecora.noblogs.org/1>

²¹ *How to Female Ejaculate*, Déborah Sundahl, 1992, 60 mn, vídeo.

²² No original, *arousing consciousness*

²³ Foucault, M., « Michel Foucault, une interview: sexe, pouvoir et la politique de l'identité », in *Dits et Ecrits*, tome 4, op. cit., p. 738.

representa um papel essencial na guerra que travam as minorias sexuais e de gênero contra a reprivatização acelerada, requerida pelas políticas neoliberais atuais e a que serve o casamento gay. Ele testemunha a força do espaço *safe* como gerador desta reconquista multiplicadora do espaço público, oposto a toda lógica simplesmente separatista ou protetora.

Occupy Pornô

É suficiente para se convencer disso ocupar-se com uma cartografia rápida dos progressos alcançados em matéria de dessegregação e repolitização sexual do espaço público pelas feministas e pelos *queers* nos últimos anos. A proliferação das performances em lugares subculturais tradicionais que são os bares, a presença de ateliês e de performances nas *sex party queer*, mas igualmente os festivais, as conferências universitárias, a proliferação de atos pós-pornô em público, diante da permanência de um partido político, e até mesmo em uma cabine de votação – com a performance *Flash Porn*²⁴, do grupo *Urban Porn*, por ocasião da presença da UMP²⁵ em Lille, durante a campanha presidencial de 2007 – ou no campus de uma universidade, como a performance de masturbação coletiva de Diana Pornoterrorista, na faculdade de Valencia em 2009²⁶, ou nas ruas do Rio de Janeiro, em julho de 2013²⁷, durante o período de visita do papa, esses verdadeiros *take back the day* que são os atos e/ou performances de rua depois dos *take back the night*, todas estas ações corporais, sexuais e perturbadoras, públicas e políticas, retiram o sexo do quarto de dormir e da pseudo esfera privada. De fato, não há nenhum espaço outrora reservado aos homens e aos *straight* que não possa servir de suporte às ocupações pós-pornô nelas compreendidas as *hot spot*, os bairros quentes e outros lugares de sexo de tipo masculino. *Virgin Machine* já pontuava o tema e o périplo urbano de Dorothé provou isso. Seu hotel, em pleno bairro do *Tenderloin*, acolhe Fakir Musafar e Cléo Dubois, em seu domínio. Ela os observa furtivamente, mas a porta está entreaberta. Susie Bright, a *sexpert*, atrai o cliente diante do *peep show straight* de Market Street. Não há mais nenhum espaço reservado aos bobos, aos ultrarricos e aos turistas capitalistas neoliberais que não possa servir de suporte à “desobediência sexual”, para retomar a expressão de Diana Pornoterrorista, e às ocupações pós-pornô.

²⁴ <http://erelevilstyle.free.fr/wordpress/>

²⁵ UMP: Partido da União por um Movimento Popular (N.T.).

²⁶ Paya Collectiva: <http://www.dailymotion.com/video/k4WYt3nDH9QU852sE3J>

²⁷ A autora faz referência ao ato pornôterrorista realizado por ativistas durante a Marcha das Vadias no Rio de Janeiro, ver em: <http://coletivocaju.blogspot.com.br/2013/07/sobre-imagens-quebradas-e-mulheres.html> (N.T.).

Sabendo que o *Occupy*, de *Zuccotti Park* ao parque *Gezi*, passando pelo Rio de Janeiro, São Paulo ou Florianópolis, quer dizer *Unoccupy!* Como bem compreendeu e lembrou Angela Davis, ao contrário de Žižek e de Butler²⁸: é preciso descolonizar Manhattan. Erdogan não queria simplesmente substituir árvores por um *shopping* e uma mesquita: ele queria limpar o parque Gezi das putas trans, da pegação gay e das drogas.

Glory gaze

Essa libertação, reconquista e ressexualização do espaço público em geral e do espaço urbano, em particular, reabilita o que Gayle Rubin chamou de etnogêse sexual urbana²⁹. Essas transformações são também função da alteração maior e definitiva em matéria de políticas de representação que é o próprio assunto de *Virgin Machine*, com a colocação em prática de uma estratégia de confrontação e de difusão, de reviravolta e de apropriação do *male gaze* que se substitui a uma lógica de retrocesso ou de proteção diante de eventuais *voyeurs*. Em Paris, como em Atenas, os festivais pornôs, do tipo *Berlin Porn Film Festival*, que está em sua oitava edição, não praticam nenhuma restrição em matéria de público. Sem dúvida porque a dificuldade em produzir imagens fora dos códigos do *male straight gaze* foi resolvida de maneira diferente pelos *queer*. Quando existe um estoque suficiente de representações comunitárias e subculturais fora do *girl number*, tão temido e tão pouco excitante, estas estratégias de representação não são construídas em função de uma concepção essencializada e homogênea de masculinidade. Uma acumulação de *empoderamento* permitiu acabar com o espectro de uma dominação pelo *male gaze* e permitiu encontrar outras soluções que aquela da saída do cinema experimental, imaginado como não falocêntrico. Talvez, mas não se vê nada aí. Desse ponto de vista, a escolha de Virginie Despentes, que se constituiu por medo de excitar os homens e em não mostrar cenas de sexo, e a filmar pares tão pouco convincentes em *Bye Bye Blondie* (2012), onde o papel das lésbicas é representado por atrizes heterossexuais, data do início dos anos 1980. A diretora de *Baise-Moi* enganou-se de cenário, a menos que ela não tenha pretendido agradar aos héteros, mostrando-lhes Béatrice Dalle e Emmanuelle Béart gentilmente fazendo sexo oral como lésbicas. Ela apaga 30 anos de cultura e de política da representação feminista e lésbica. Do *empoderamento* pelas imagens e pelo sexo. Tudo o que levou a ousar a presença sexual pornográfica no espaço público, incluindo filmes.

²⁸ Davis, A, « (Un)Occupy », in *Occupy! Scenes from Occupied America*, Londres, New York, Verso, 2011.

²⁹ Em seu famoso artigo *Thinking sex*, publicado 1982.

Os *toilettes* tornaram-se um “lugar alto” do sexo *queer* nos anos 1990, mas que as lésbicas investiram como um espaço fechado, sem perfurar as paredes. O tipo de publicização monstro, assumido pelo pós-pornô advém, por sua vez, do regime visual e sexual do *glory hole*, mas ultrapassando-o. Ele serve de orifício-ocular para reprimir atividades sexuais, através das paredes dos banheiros, ou permite a introdução de um pênis, de um dedo ou de uma mão, o *glory hole gay* lhe fez também mover a fronteira entre privado e público. Ele desprivatizou o sexo gay, tanto quanto lhe tornou anônimo, numa lógica que favorece a despersonalização antirromântica mas que mostra também, às vezes, a homofobia interiorizada. Mas ele só fura as paredes dos *toilettes* públicos ou dos *backrooms*. O *glory hole* pós-pornô é diferente. Ele é móvel. Saído da cultura e da sexualidade feminista, ele funciona como um discurso, um olhar de retorno aos locais do crime, sobre este *male gaze* que ele transforma. Ele revela, antes, o que se poderia chamar de um *glory gaze*, que coloca as mulheres e os *queer* em posição de observadores e observados poderosos, até sobre as *ramblas* de Barcelona, para o desgosto do prefeito, com a performance pós-pornô Oh-Kaña de *Post-op*, em maio de 2010³⁰. Vê-se um grupo arrastar-se em cadeia, como uma matilha de corpos em quatro patas, arreadas com couro, capuzes, chicotes e tubos, que vão mostrar em público, no *boulevard* e num antigo açougue, *fisting* anal e vaginal ou alguns pênis, sob o olhar e as câmeras dos transeuntes. Um pouco como os primeiros grupos S/M lésbicos, como LSM (*Lesbian Sex Mafia*) ou *Samois*, dos anos 1990, que estavam lançando-se e que representavam em espaços públicos. Esta educação e esta reconquista do olhar e do potencial sexual da visão e da excitação figurada na própria cidade já estavam presentes em *Virgin Machine*, o *bildungsporn*. No início do filme, Dorothee olha um casal heterossexual que rola na grama com duas gêmeas. Em Hambourg, ela evita desconhecidos *voyeurs* que estão embaixo de sua casa. No final do filme, em São Francisco, Dorothee aprendeu a dominar as *stripers* antes de tornar-se uma, e a não mais desconfiar do *male gaze* (é um problema deles!), assim como de Susie Brighth, que expõe seus chicotes ao ar livre e ignora desconhecidos que a rodeiam. Dorothee aproveita os espaços lésbicos *safe*, mantidos por uma Nan Kinney, que vemos no filme se negar a entrar no *burLEZk*, onde Ramona/Martin interpreta uma magnata da pornografia. O *glory-hole-gase* é buraco para ver, buraco para transar, buraco nos muros da estratificação e da segregação sexual de Gayle Rubin.

³⁰ Performance de *Post-op* com Quimera Rosa, Mistress Liar e Dj Doroti. <http://www.youtube.com/watch?v=l3hcXumYjUs>

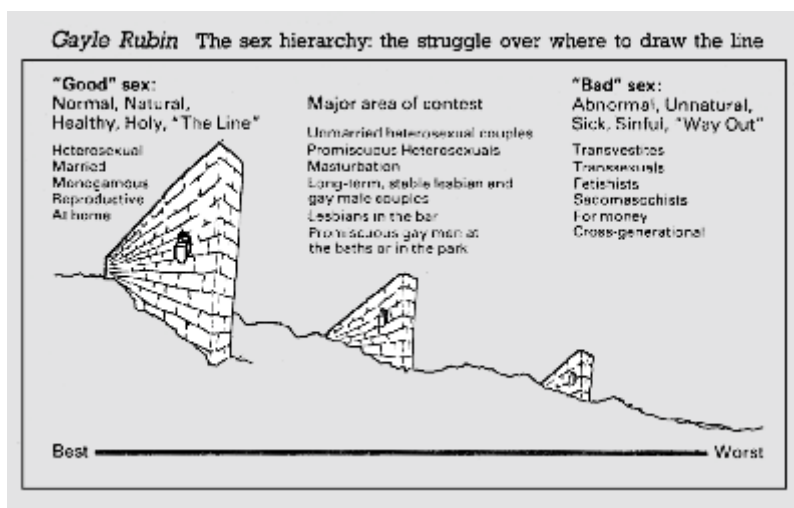


Fig. 5³¹.

Ei-los furados, podemos ver através... o pós-pornô instalou aí brechas e "os punhos guerrilheiros da desobediência sexual estarão em constante ereção".³²

No come shot: hole and glory

Estas novas formas de visibilidades promovidas pelo pós-pornô colocam em evidência um tipo de "conversa subjetiva" correspondente e uma filosofia geral do pós-pornô. Mesmo se elas não são incompatíveis ou estanques, o pornô feminista mais euroamericano (Estados Unidos, Canadá e Europa do Norte) e o pós-pornô na Espanha e na América Latina diferem em seus suportes, suas modalidades e seus objetivos. O pornô feminista, invocado por bom número de diretoras norte-americanas (do *queer* pornô de Courtney Trouble e de Madison Bound, passando pelo pornô feminista de Petra Joy), segue uma lógica mimética "*business oriented*". A idéia é de "dobrar" o pornô tradicional e sua indústria, acrescentando a ele o que falta: um pornô para as minorias sexuais e de gênero, abundantemente patologizadas e objetivadas como *freaks* pelo pornô tradicional (das mulheres aos trans, passando pelas lésbicas) e de poder fazer seu trabalho, como atriz ou diretora. Esta replicação

³¹ Obrigada a Célia Rimbaud pelo gráfico.

³² Torres, J. D., *Pornoterrorisme* (2010), Gatuzain, 2012, p. 54.

dos códigos de difusão e de consumação do pornô dominante informa os acontecimentos relacionados e recorrentes, que são as *Feminist Porn Awards* de Toronto, que estão em sua sétima edição, e os diferentes festivais pornôs que dão prêmios e recompensas. Ela explica o fato que se possa, de agora em diante, seguir suas atrizes ou atores pornôs preferidos que não fogem à tradição dos apelidos cômico-juicy de Jizz Lee a Dylan, passando por Papi Coxxx. Estas formas de personalização e de penetração da indústria cultural cinematográfica *mainstream* – seja aquela de Fernando Valley, mais do que aquela de Hollywood – são uma retomada da reivindicação do acesso do cinema gay ao cinema *maistream* no final dos anos 1990. Muito anglosaxônico, ele recoloca igualmente o *star system* que mima e se reapropria das atrizes pornô e das trabalhadoras do sexo, como o fizeram os gays e as lésbicas para o cinema. A auto-estrelização e a glamourização são modalidades norte-americanas de retorno do estigma. São encontrados nas subculturas sexuais, como nas tecnologias de si da cultura dominante: “*Anyone can be a star*”. Annie Sprinkle apropriou-se várias vezes dessa tecnologia de conversão subjetiva: para passar de Ellen Steinberg à jovem tímida e tediosa, a Annie Spreinkle, a estrela pornô e muito requisitada; depois para passar da puta e da estrela pornô à artista modernista pós-pornô, o estatuto de artista lhe aparece então como sendo aquele que era o mais suscetível de ser recusado pelos “*getthoisés*” do pornô; depois, para ajudar outras mulheres a passar de doméstica à *pin up sexy*, (com os ateliês *Tranformation Salon* de *pin up therapy*) ou de puta à deusa por um dia (com os ateliês *Sluts* e *goddness Transformation*) nos anos 1990.

O pós-pornô, tal como se manifesta na Espanha e na América Latina, propõe estratégias visuais diferentes que não tem nada a ver com a ressignificação/apropriação do *star system*. Estes mantêm poucas ligações com o filme pornô revisto e corrigido, em direção de um nicho de *marketing*, com difusão comercial fechado. Os filmes e os ateliês se inscrevem em uma lógica coletiva e *DIY* (faça você mesmo), anti-capitalista e/ou anarquista, que valoriza mais o anonimato que a personalização, o *labor of love* mais que o progresso, e cuja maior parte dos protagonistas está em situação de precariedade escolhida ou não. As conversões subjetivas oferecidas por este pós-pornô são muito diferentes e, por outro lado, mais difíceis em nomear como tais. Elas visam explorar a sexualidade corporal e política mais que a ressignificação desestigmatizante de *status* sociais proibidos aos *queers* ou às minorias, dos *status* sociais fixos e reconhecíveis que se prestam facilmente à lógica binária do antes e do depois (progressão biográfica), ou ainda do alto e do baixo (progressão social). Longe de todo modelo empresarial ou de aspiração à função do papel de modelo, o pós-pornô valoriza a força performativa muito

específica do “ato sexual” coletivo e político que emana em ações públicas e nos ateliês. O objetivo dos artistas pós-pornô não é o reconhecimento pelo mundo da arte ou a aquisição do estatuto de artista ou de *avant-garde*, mesmo se eles reivindicarem, a justo título, de intervir no campo artístico e nas instituições de arte, como em outros lugares. Eles estão liberados do modelo da progressão social ascensional e profissional. Desse ponto de vista, a denominação de “modernista pós-pornô”³³, que adotou Annie Sprinkle, em 1991, para marcar sua transformação em *show woman* e em artista, em seguida de seu encontro com Schechner (diretor e iniciador do campo universitário das *performance studies* na *Tish School*, na Universidade de Nova Iorque, que lhe fez representar seu primeiro espetáculo “*My 25 years as a multimídia whore*” na *Performing Garage*) é significativo.

Pós-pornô 2.0

Escolhendo a denominação que lhe soprou o artista holandês Willem de Ridder, que era seu parceiro na época, Sprinkle se coloca na linhagem modernista europeia, da qual os estadunidenses são tão nostálgicos. Na sequência, o “*Post modern sex art*” de Sprinkle será, por outro lado, sempre encarnado pelos casais sucessivos que formam Annie com homens, depois com mulheres, para culminar com a conjugalidade/fidelidade do *love art laboratory*, a performance com Elisabeth Stephens, iniciada em 2005, e que consistiu em se casar todo ano, durante sete anos. Encontra-se aqui uma forma de conjugalidade e um *topos* modernista para o casal criador da musa inspiradora, que são opostos à *Virgin Machine* e das finalidades exploratórias no pós-pornô pré-cidade, pouco inclinado à celebração da monogamia, do casal ou dos casais célebres, do casamento e da renúncia à promiscuidade sexual. Como diz Diana Pornoterrorista: “a monogamia, o ciúme e o celibato matam”³⁴. É assim que esse pós-pornô pratica outras formas de visibilidade e de difusão, diferentes daquelas que o filme pornô produz para ser difundido comercialmente, ou daquelas que estão a serviço da “estrelização” do *queer* paetê parisiense, que não tem mais grande coisa a ver com o retorno do estigma (sexual e/ou social) e dos projetos político-sociais feministas e coletivos. Essa diferença se constata também na utilização da internet e das redes sociais. O pós-pornô 2.0 não propõe o mesmo tipo de interface que o pornô feminista. As plataformas estadunidenses de filmes pornô *online*, como a de Courtney

³³ Sprinkle, A, *Post-porn Modernist*, San Francisco, Cleis Press, 1998.

³⁴ Torres, J. D., *Pornoterrorisme* (2010), op. cit., p. 145.

Trouble, são pagas e protegidas, enquanto que as produções pós-pornô (filmes, captações de performances ou ateliês postados no *Youtube* ou *Vimeo*) são divulgadas em uma lógica viral que vai contra a viralidade do capitalismo e do *marketing* viral. É um outro tipo de contágio que visa o pós-pornô 2.0, que utiliza também as mídias numéricas e as redes sociais para transformar as instituições de saber, tais como nós as conhecemos até aqui. O pós-pornô 2.0 participa de uma replicação performativa do feminismo, de uma repetição/transformação voluntária, e não simplesmente de uma reprodução/repetição/deslocada dos códigos pornô. O vírus pós-pornô não é um parasita da persuasão derridiana ou modernista, que caracterizava sua dimensão textual, apolítica e coletiva, seu egoísmo, seu esnobismo e sua propensão de desfrutar da tradução-traição. Ele não faz nenhum uso do “nós” abusivo dos manifestos e de seu tom apocalíptico, que são somente sobrevivências do modernismo elitista dos séculos XIX e XX. O vírus pós-pornô performatiza sua modulação e torna possível contra-modulações subjetivas, no momento preciso no qual o neoliberalismo multiplica os dispositivos de captura biopolítica, fazendo do sexo e do mercado dos *sites* de veridicção, endividando-nos, aburguesando o Rio, após Nova Iorque e Paris, homonacionalizando os gays que estão encantados em financiar os drones³⁵ que matam os civis que eles visam e que tornam loucos os “operadores” que os enviam, fazendo de nosso corpo um modelo bem mais eficaz que uma doença.

Mas, os punhos guerilheiros da desobediência sexual e econômica estarão em constante ereção. *READY TO FIGHT AND FIST AND GET FISTED.*

³⁵ Dois dos maiores fabricantes estadunidenses de aviões de guerra financiam o poderoso *lobby gay Human Rights Campaign* (HCR) e contribuem ativamente com o complexo industrial-militar dos EUA.

