

La fulminante: deboche, excesso e gênero no pós-pornô da América Latina



Mariana Baltar

Doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professora do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFF. Pesquisadora do CNPq. marianabaltar@gmail.com

Érica Sarmet

Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF).
e.sarmet@gmail.com

La fulminante: deboche, excesso e gênero no pós-pornô da América Latina

La fulminant: mockery, excess and gender in Latin America post-porn

Mariana Baltar

Érica Sarmet

RESUMO

Este artigo discute as políticas de gênero em torno do feminino ao colocar em tensão o campo do pornográfico a partir da reflexão sobre o pós-pornô no contexto da América Latina. Nesse sentido, focaremos no conceito de excesso como um elemento estético articulador do discurso político e crítico do universo pós-pornô latino-americano, privilegiando as reflexões a análise dos vídeos da artista colombiana Nadia Granados, que interpreta a personagem *La fulminante*.

PALAVRAS-CHAVE: excesso; pós-pornografia; América Latina.

ABSTRACT

*This article aims to discuss gender politics regarding feminine imaginary in order to tension pornography domain and the debate around post-porn, especially within Latin American context. Thus, we will focus on the concept of excess as aesthetical strategy to articulate political discourse and the critics mobilized by Latin American post-porn. In order to pursue our arguments, we will analyze the videos of Colombian artist Nadia Granados and her character *La fulminante*.*

KEYWORDS: *excess; post porn; Latin America.*



¹ Em resposta ao alinhamento de parte do movimento feminista norte-americano à agenda de grupos conservadores, Ellen Willis publica em 1981 o artigo "Lust Horizons: Is the Women's Movement Pro-Sex?", no qual faz duras críticas ao feminismo antipornografia pelas alianças com a direita e organizações religiosas em prol da luta contra a pornografia e a prostituição. Nasce aí o termo "feminismo pró-sexo", que vai mobilizar acadêmicas feministas como Gayle Rubin, Pat Califia e Carol Queen. As feministas pró-sexo criticavam o movimento antipornografia pois entendiam que estas, ao colocarem-se contra a pornografia, acabavam por defender formas de opressão da sexualidade e de censura. WILLIS, Ellen. "Lust Horizons: Is the Women's Movement Pro-Sex?" (1981). In: *No More Nice Girls: Countercultural Essays*. Rochester: University of Minnesota Press, 2012.

Um dos legados das lutas discursivas e culturais da segunda metade do século XX foi sem dúvida uma politização das práticas cotidianas, um entendimento de que é do dia a dia das relações intersubjetivas, nos corpos e inclusive no consumo de bens culturais e de entretenimento que é possível não apenas afirmar-se como sujeito, mas também disputar visibilidades políticas, afirmar subjetividades dissidentes e reconfigurar dinâmicas sociais. E, certamente, é no campo das políticas de gênero que tais afirmações e reconfigurações se fazem mais presentes, políticas e cotidianas.

Nesse sentido, olhar os processos de produção e consumo do campo do pornográfico (entendido este como algo expandido, maior do que meramente as produções de imagens e textos de sexo explícito para fins de excitação masturbatória) é antes de mais nada colocar em cena as disputas contemporâneas em torno das políticas de gênero.

No contexto contemporâneo de hiperfragmentação da produção, distribuição e consumo da pornografia audiovisual, emerge uma vasta produção pornográfica feminista, tributária do feminismo pró-sexo, que pode ser dividida em subgêneros como o "pornô para mulheres", a pornografia *queer* e a pós-pornografia.¹ O pornô *queer*/feminista é hoje considerado um nicho do mercado de pornografia *online* e alternativa, mobilizando uma

indústria própria, na qual se destacam nomes como a atriz, diretora e produtora Courtney Trouble e seu *website Indie Porn Revolution*, os projetos *Crash Pad Series*, *Queer Porn TV* e *Good Dyke Porn*, as diretoras Mireille Miller-Young, Tristan Taormino e Erika Lust, atrizes e atores trans como Dylan Ryan, Jiz Lee, James Darling e Buck Angel e até mesmo premiações, a exemplo do *Feminist Porn Awards*.

A pornografia feminista e *queer* pode ser encontrada sobretudo em *sites* pornográficos especializados, nos quais os clientes adquirem vídeos e fotos através de assinaturas pagas mensalmente, enquanto as produções pós-pornográficas circulam predominantemente de forma livre e gratuita na internet, em mostras e festivais. Nesse sentido, podemos afirmar que, nos primeiros, os termos “*queer*” e “*feminista*” foram adequados ao contexto do capitalismo contemporâneo, supersegmentado em nichos de mercado para atender às demandas específicas dos consumidores. Já o pós-pornô, por outro lado, aproxima-se mais de uma forma não comercial de ativismo sexual, procurando questionar a própria lógica industrial que atravessa a produção pornográfica.

Argumentamos que todas essas produções têm em comum, principalmente, a reivindicação da “pornificação de si” como desejo e direito.² Em um mundo no qual os corpos pornográficos ou sexualmente desejáveis são aqueles que se encaixam em certos padrões de beleza que valorizam signos específicos vinculados à magreza, branquitude e juventude, o fato de indivíduos colocarem em cena seus corpos e desejos sexuais dissidentes, situando-se simultaneamente como objetos e agentes do olhar pornográfico, significa reivindicar um direito político de se fazer visível e desejável. Em suas ações de pornificação, tais sujeitos acabam por construir um espaço político e sexual no qual suas subjetividades podem não apenas existir, mas dar materialidade carnal a seus desejos. Assim, ao reivindicarem um direito e desejo de serem vistas como pornografias, tais atitudes vão na contramão de um tipo de discurso feminista que condena todo e qualquer tipo de sexualização do corpo feminino por considerá-la uma forma de objetificação.

Ao trabalhar com tal perspectiva em torno da noção de “pornificação de si”, Baltar³, tem buscado ressaltar as faces políticas do pornô contemporâneo a partir das lógicas de empoderamento feminino, e, nesse sentido, alinhando-se a autoras como Susana Paasonen e Julie Bradford ao tentar pensar a pornificação em tensão política com o discurso em torno da objetificação.⁴

Segundo Paul B. Preciado, o pós-pornô é feito de um tráfico de signos e artefatos culturais que o feminismo tradicional considerava impróprios da feminilidade.⁵ Ou seja, a categorização “pós-pornô” existiria menos em função de uma busca por uma forma de distinção da pornografia popular e mais pelo fato dessas produções não se enquadrarem nos critérios do feminismo clássico, o qual na história da arte rotulou de feminista obras que trabalhavam com temas como a diferença, o corpo, a maternidade, o trabalho doméstico, a violência de gênero, o aborto e aspectos do sexo e da sexualidade considerados culturalmente como “femininos”, mas excluiu sumariamente a pornografia por considerá-la um tema vulgar, repetitivo e fundamentalmente masculino.

O termo pós-pornô (*post porn*, em inglês) aparece pela primeira vez em 1989, em um manifesto escrito por Veronica Vera e assinado por atrizes e diretoras da indústria pornográfica, além de diversos artistas visuais e

²Cf. BALTAR, Mariana. Femininas pornificações. In: TEDESCO, M. C. e BRAGANÇA, M. de (eds.). *Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, p. 74-92.

³Cf. *op. cit.* e BALTAR, M. Real sex, real lives – excesso, desejo e as promessas do real. *E-Compôs*, v. 17, n. 3, set.-dez. 2014.

⁴Ver PAASONEN, Susana. *Carnal Resonance*. Affect and online pornography. Cambridge: MIT Press, 2011, e BRADFORD, Julie. *Rewriting the script: Women, pornography and Web 2.0*. 2010. (conference at Postgraduate Research Day at University of Sunderland).

⁵Ver PRECIADO, B. P. Después del feminismo. Mujeres en los márgenes. *El País*, 2007. Disponível em: <http://elpais.com/diario/2007/01/13/babelia/1168648750_850215.html>. Acesso em 23 abr. 2014.

⁶ Prostituta e atriz pornô por vinte anos, atualmente atua como artista multimídia, sexóloga e ativista ecossexual, já tendo realizado diversas performances e exposições em galerias, publicado livros e artigos e participado de conferências acadêmicas sobre sexualidade. Foi também uma das mulheres pioneiras na direção de filmes pornôs e a primeira atriz pornográfica com PhD. Ver: <http://anniesprinkle.org/>.

⁷ Sprinkle afirma ter criado sua performance inspirada no título de uma exposição do artista alemão Wink Van Kempen. No entanto, a palavra “pós-pornografia” (*post-pornography*), a rigor, parece ter sido primeiramente empregada por Walter Kendrick em 1986, em seu livro *The Secret Museum: Pornography in the Modern Culture*. Kendrick sugeriu o termo alinhando o momento da pornografia com os pensamentos sobre pós-modernidade que emergiam nos anos 1980, possivelmente a mesma motivação de Sprinkle e Vera. Ver: STÜTTGEN, Tim (org.). *Post/Porn/Politics. Queer feminist perspective on the politics of porn performance and sex-work as cultural production*. Berlim: B_Books, 2009.

⁸ Ver SARMET, Érica Ramos. *Sin porno no hay posporno: corpo, excesso e ambivalência na América Latina*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – PPGCOM/UFF, Niterói, 2015.

⁹ BDSM: termo que designa as práticas sexuais de *Bondage*, Disciplina, Dominação, Submissão, Sadismo e Masoquismo.

¹⁰ Ver BOURCIER, Marie-Hélène. *Post-pornographie*. In: DI FOLCO, Philippe. *Dictionnaire de la pornographie*. Paris: Presses Universitaires de France, 2005, p. 378-380.

performers que trabalhavam com temas ligados ao sexo, dentre os quais a atriz e diretora de filmes pornográficos Annie Sprinkle.⁶ No mesmo ano em que o manifesto foi lançado, Sprinkle estreou o *show Post Porn Modernist* onde encena uma série de performances que, através de imagens sexualmente explícitas e fotografias pessoais, faz um percurso autobiográfico por sua infância e adolescência, passando pela indústria pornográfica e a prostituição.⁷ Foi Sprinkle quem popularizou o termo “*post porn*” no final dos anos 1980 e começo dos anos 1990, a ponto de hoje ser considerada por muitos a “mãe” do movimento.

Recuperado por uma rede de artistas e ativistas na primeira metade dos anos 2000, situadas sobretudo na Espanha, o conceito de pós-pornografia foi reatualizado e legitimado por acadêmicos europeus ligados à teoria *queer*, como Marie-Hélène Bourcier e Paul B. Preciado. Essa relação entre academia e militância, ainda que muitas vezes submetida a tensões, estimulou a formação da rede pós-pornô espanhola, composta por coletivos e indivíduos como Post Op, Quimera Rosa, Diana J. Torres, Marianissima, Ex-Dones, Itzar Ziga, Go Fist Foundation, entre outros, e irá influenciar também a produção pós-pornô da América Latina, também esta mobilizada em torno de uma rede de circulação de textos, obras e agentes.

Érica Sarmet argumenta que a pós-pornografia já nasce como uma categoria híbrida por ser resultante do diálogo tensionado entre a indústria pornográfica e o campo da arte, em um momento no qual intensos debates eram travados no interior do feminismo e na esfera pública sobre o papel da pornografia, sua representação do corpo feminino e os direitos das trabalhadoras sexuais.⁸ Nesse sentido, salienta a autora, é fundamental entender o conceito a partir das fronteiras entre o ativismo político, a pornografia e a arte performática. Assim, as discussões, projetos estéticos e performances do pós-pornô, ao contrário de reivindicar a censura e proibição da pornografia nos moldes de correntes do movimento feminista da segunda metade do século XX, fazem é tensionar a pornografia como lugar privilegiado de produção de sentido sobre o corpo, a sexualidade e o desejo.

Entre suas estratégias estéticas e narrativas, podemos elencar: a) a representação de corpos e práticas sexuais historicamente marginalizados ou fetichizados pela pornografia *mainstream*; b) a alusão e a subversão de certos códigos narrativos clássicos da pornografia comercial tradicional, como os *close-ups* no pênis e no *money-shot*, o binômio passividade (feminina) x atividade (masculina), o hiperestímulo pela hipervisualidade e manipulação do som; c) a recorrência de elementos do modo de excesso em suas ações performativas que remete às tradições do artifício, da *body art*, da cultura BDSM, do teatro burlesco e do cinema de atrações.⁹

Segundo Marie-Hélène Bourcier, a pós-pornografia pode ser entendida como uma crítica à razão ocidental moderna pornográfica, que se daria através da criação de um “discurso reverso” advindo das margens da própria pornografia *mainstream*: homens e mulheres trans, prostitutas, michês, lésbicas caminhoneiras, bissexuais, pessoas gordas, praticantes de BDSM e todo tipo de corpos ou práticas consideradas desviantes e antes restritas à chamada pornografia bizarra.¹⁰ Para a autora, o uso consciente e excessivo de recursos pós-modernos como colagem, intertextualidade e performatividade agiriam como estratégias *queer* de desnaturalização do imaginário pornográfico. Tais estratégias fazem parte de um amplo movimento de apropriação *queer* e feminista do pornográfico que vem sendo impulsionado nos últimos anos, sobretudo na *internet*, por realizadoras/es,

ativistas e espectadoras/es que assumem cada vez mais o prazer de consumir, produzir e de se ver em tais imagens. Nesse sentido, a formulação de Bourcier é útil para refletirmos sobre a relação entre estética, discurso e política na pós-pornografia audiovisual latino-americana.

Tomando o conceito de excesso como um elemento estético articulador do discurso político e crítico do universo pós-pornô latino-americano, desenvolveremos as reflexões deste artigo a partir da análise dos vídeos da artista colombiana Nadia Granados, que interpreta a personagem *La fulminante*.

O excesso aparece no universo latino como uma rearticulação crítica com as nossas tradições culturais fundadoras, que dão conta de uma matriz cultural popular-massiva, retrabalhando em um viés ambivalente as pressões sócio-históricas para o alinhamento ao projeto de modernidade capitalista.¹¹ Nesse sentido, o modo de excesso é uma resposta estética também ambivalente à consolidação, no contexto latino, de uma modernidade ambigualmente personalista e racionalista, na qual as fronteiras entre o público e o privado são constantemente solapadas, e a moral religiosa atravessa a vida social em sua mistura de tradições judaico-cristãs, africanas e indígenas. É, portanto, nessa perspectiva que se pode afirmar o melodrama como conceito cultural e estético fecundo para pensar a América Latina e é o que explica suas permanências e reatualizações em nossa cultura nos seus mais diversos formatos.

Para entender o excesso e as encarnações políticas no corpo

O conceito de excesso deve ser concebido como elemento estético – portanto presente no tecido material das narrativas, das performances, dos textos – que encarna em si os diálogos (apropriações e reapropriações) com uma matriz cultural popular massiva que por sua vez formada a partir dos modos de excesso.

Uma característica fundante do excesso como elemento estético é seu endereçamento ao sensório e ao sentimental do seu público, forjando assim uma espécie de convite a um engajamento afetivo que parece ser cada vez mais desejado pelo espectador que habita o contemporâneo, marcado pela centralidade das sensações e do corpo e pela moral do espetáculo.¹² Assim, o excesso deve ser pensado a partir do seu potencial de mobilização da dimensão corporal/sensorial do espectador. Se, por um lado, o excesso é estratégia estética, por outro, enquanto tal, ele responde a uma sensibilidade e imaginário geral que atravessam o contexto atual. Podemos falar de uma cultura do excesso que perpassa a subjetividade contemporânea e a partir da qual as narrativas, em especial as audiovisuais, fazem sentido. Contudo, nem todas as referências e usos do excesso nas narrativas e imagens contemporâneas são mera adesão às suas lógicas (culturais, morais ou estéticas), e podemos pensar movimentos entre a adesão (mais frequentes, sobretudo, se tomarmos em consideração toda a tradição de cinema e audiovisual mais ligado ao sistema de gêneros narrativos) e a crítica (seja esta pelo diálogo mais tensionado ou pelo contraponto).

Não é fácil precisar o excesso na tessitura material das imagens, performances ou textos, e cada autor oferece um caminho que se calca na análise específica de cada obra. Um primeiro caminho que nos foi produtivo o delineia a partir dos gêneros narrativos, em especial os atrelados ao campo do melodramático (seu uso mais contundente, sistemático, mas não

¹¹ Cf. MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

¹² Nas reflexões sobre o excesso, Mariana Baltar tem argumentado que este deve ser entendido a partir do diagnóstico geral do contexto contemporâneo marcado pelo que Jurandir Freire Costa denominou como cultura somática e do que Christopher Tücker identificou como uma mudança de paradigma no contemporâneo em direção ao que define como “paradigma das sensações”. Nesse sentido, o excesso se ancora na importância da visibilidade/visualidade desde o projeto de modernidade que se adensa no contexto pós-disciplinar atravessada pela sociedade do espetáculo. Assim, constituir-se cotidianamente como sujeito parece se confundir com fazer-se imagem, e a imagem, por sua vez, está cada vez mais atrelada à presença corpórea, cada vez mais atravessada por um entendimento de que ela se confunde com presença midiática. No contemporâneo, formar imagens (pornificadas ou não) de si para consumo do olhar público é ação cotidiana e coloca em cena um jogo de visuais e visibilidades que não raro articula presenças do excesso na constituição dessas imagens. Não desdobraremos as implicações dessas reflexões pelos limites e recorte deste artigo. Ver FREIRE COSTA, Jurandir. *O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004, e TÜRCKE, Christoph. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

¹³ Ver WILLIAMS, L. *Film Bodies: gender, genre and excess. Film Quarterly*, v. 44, n. 4, Oakland, 1991, *passim*, p. 2-13.

¹⁴ Na apropriação de Baltar das reflexões de Williams, ela argumenta que tal compartilhamento responde a uma necessidade primordial para a própria construção da ideia de sujeito moderno: as necessidades de personalizar as práticas sociais e de consumo em projeções empáticas identificatórias. Ver BALTAR, Mariana. *Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um procedimento operacional padrão. Revista Significação*, v. 39, n. 38, 2012, p. 124-146.

¹⁵ Ver WILLIAMS, L., *op. cit.*, *passim*, p. 2-13.

¹⁶ A noção de obviedade não deve ser entendida aqui como um elemento pejorativo, mas como um regime de expressividade que marca a economia reiterativa do excesso e com ela a “facilitação”, a imediatez do engajamento entre obra e público. Engajar-se na narrativa pressupõe colocar-se em estado de “suspensão” afetiva, ou seja, sentimental e sensorialmente vinculado a ela.

¹⁷ Ver BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1995, p. 24.

¹⁸ Ver DYER, R. *Male Gay Porn Coming to Terms. Jump Cut*, n. 30, mar. 1985, p. 27-29, e BALTAR, Mariana. *Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um procedimento operacional padrão. Revista Significação*, v. 39, n. 38, 2012, p. 124-146.

exclusivo). Foi desse modo que o termo foi pensando como a marca comum do que Linda Williams, tomando de empréstimo e ampliando a expressão de Carol Clover, denominou “gêneros do corpo”, e que corresponderia aos universos do horror, da pornografia e do melodrama.¹³ O excesso seria o denominador comum desses gêneros que convidam a um engajamento afetivo (sensorio e sentimental) estabelecido pela narrativa.¹⁴ Ele se dá a partir do corpo em ação como espetáculo e como explosão de êxtase, como atração, em movimentos que performam estados sensoriais e emocionais que, dados a ver, inspiram no espectador se não os mesmos estados, algo bem próximo. Segundo Williams, o espetáculo do corpo estaria presente na representação do orgasmo na pornografia, na representação da violência no horror, e na representação das lágrimas no melodrama.¹⁵ O êxtase, sobretudo no sentido de excitação e estímulo, seria potencializado pela visualidade desses gêneros, que compartilhariam entre si a característica de provocarem reações corporais no espectador, espasmos físicos que fogem ao seu controle. Dessa forma, o excesso é marcado por uma relação corporal e sensorial que produz gritos de prazer (pornografia), medo (horror) e angústia (melodrama).

Assim, o excesso são as específicas articulações da narrativa numa reiteração constante, como se cada elemento da encenação – desde a música, a atuação, os textos, a visualidade, as performances – estivessem direcionados para uma mesma significação (reiterando também um campo semântico representado na cena ou imagem); ou seja, como se todas as instâncias dissessem o mesmo, a serviço de uma obviedade¹⁶ estratégica que toma corpo de maneira exuberante e espetacular, e assim mobiliza as projeções e engajamentos empáticos e passionais.

Para catalisar esse convite ao engajamento, o apelo ao visual (ao narrar a partir de imagens que se estruturam como símbolos exacerbadamente repetidos ao longo do filme) é elemento fundamental, conduzindo ao que Peter Brooks chama de “superdramatização” da realidade através de uma estética do *astonishment* (que gostaríamos de poder traduzir por arrebatamento).¹⁷

No nosso entendimento, o excesso reitera e satura, promove um fluxo de imagens e sons que a um só tempo esclarece e afoga, intensifica a força espetacular dos símbolos exacerbadamente elencados na tessitura fílmica e adensa a força disruptiva e excitante do êxtase (como vetor da ação e como convite à semelhante reação do espectador) do corpo fora de si (*beside itself*). Procedimentos imagéticos (o *close-up*, a câmera colada ao corpo, por exemplo) e sonoros (mobilizando a sensorialidade através dos ruídos), promovem um uso de elementos audiovisuais para além da função de narração (*storytelling*), propondo um superenvolvimento em sensações e emoções.

Superdramatização e arrebatamento são instrumentais para o convite ao engajamento afetivo mobilizado pelo excesso, de tal modo que parece se estruturar uma espécie de cumplicidade entre imagens, sons e espectador. É desta cumplicidade que nasce a eficácia pedagógica das narrativas estruturadas a partir do modo de excesso (e aqui, destacamos realmente os “poderes” do melodrama e da pornografia). Capacidade de cumprir o que Richard Dyer, ao escrever sobre a eficácia política e estética da pornografia, entendeu como “reeducação dos desejos” que se dá através da “produção de um saber corporal do corpo”; e o que Mariana Baltar nomeia de “pedagogia das sensações”.¹⁸ Trata-se de uma pedagogia moralizante

fundamental para a construção das consciências e subjetividades modernas, baseada no “ensinamento” do público, através da cultura midiática, de um modo de perceber, organizar e reagir ao mundo a partir da sensação.¹⁹ Arrebatamento, choque, desejo, medo são alguns dos estímulos sensoriais e sentimentais que afetam o corpo do espectador e o fazem engajar-se na narrativa. A eficácia da pedagogia das sensações se dá pelo uso de certos elementos estilísticos e códigos culturais que, repetidos à exaustão, têm a potência de mobilizar um prazer corporal e sentimental no espectador que provém justamente do reconhecimento desses próprios elementos.

Não se trata de uma ação consciente do sujeito. A pedagogia moralizante consiste em um duplo movimento, que é por muitas vezes híbrido, de ensinar o corpo através do corpo, vinculando aos estímulos e sensações corporais um domínio de valores morais que indicam comportamentos a serem seguidos – o que Peter Brooks denomina de “moral oculta” do melodrama.²⁰ A pornografia também possui sua moral oculta, porém esta se difere da moral melodramática. Apesar de o excesso ser o denominador comum dessas narrativas, a forma específica como esse elemento toma corpo no tecido narrativo varia, ainda que sempre vinculada à superdramatização, reiteração e saturação da moral oculta. Nas narrativas pornográficas tradicionais, o domínio de valores morais está resguardado sobretudo nas normas que conformam gênero, sexualidade, etnia e todas as outras variáveis que envolvem a imagem do corpo.

A pedagogia moralizante da pornografia (que não é necessariamente moralista) acima de tudo “ensina” o que é o sexo e como ele deve ser feito. Polarização entre ativo e passivo, divisão binária dos gêneros, hiperdramatização do som do gozo feminino, tipos de corpos socialmente aceitos como sexuais e superiluminação da genitália são apenas alguns exemplos de como a moral oculta da pornografia é regida não só por seus esquemas de representação do corpo sexual, mas também por meio de sua própria estética. A partir desta noção de pedagogia das sensações, podemos compreender melhor como a matriz do excesso tem no corpo sua ferramenta primordial, e de que maneira o excesso está presente na pornografia audiovisual.

Os usos mais comuns do excesso se encontram em tradições mais estritamente narrativas, vinculadas, por exemplo, a um cinema e audiovisual que ainda se remete aos tais gêneros do corpo. Contudo, como elemento estético e matriz cultural, o excesso não se restringe a isso. Em suas pesquisas mais recentes, Baltar aponta ainda outra dimensão que ocorre de modo mais próximo das *atrações* (tal como Tom Gunning entendeu o conceito), no qual a força disruptiva do corpo em performances que aparecem como *inserts* de choque e de saturação explodem, ou esgarçam momentaneamente, a teia da própria narração e narrativa (ao menos no seu veio mimético e simbolizador). Tais *inserts* de atrações se dão fundamentalmente fora das tradições dos filmes de gênero, mas analogamente mobilizam – seja por um regime de alusões, seja por associação extasiástica, saturada e vertiginosa de imagens e sons – as paixões, afetos e sensações.

Inspirado pela noção de montagem de atrações de Sergei Eisenstein, o conceito de cinema de atrações diz respeito aos filmes do primeiro cinema e os filmes de vanguarda das décadas seguintes, tendo como objetivo ressaltar as potências do cinema enquanto um meio visual. Em artigo de 1986, Gunning aponta que a história do cinema é contada a partir dos filmes narrativos, resgatando a importância de filmes do primeiro cinema que

¹⁹ Como bem ressalta Mariana Baltar, é importante destacar que o excesso não é o único sistema que rege os modos de ser, pensar e criar na modernidade, coexistindo com o racionalismo científico e o padrão de contenção da moral burguesa. BALTAR, Mariana, *op. cit.*, p. 124-146.

²⁰ Ver BROOKS, Peter, *op. cit.*, p. 1-23.

²¹ Ver GUNNING, T. The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde. In: STRAUVEN, W. (org.). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, p. 64.

²² *Idem, ibidem*, p. 66.

²³ STÜTTGEN, T. Ten fragments on a cartography of post-pornographic politics. In: JACOBS, K., JANSSEN, M. e PASQUINELLI, M. (editors). *Click Me: a netporn studies reader*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2007, p. 277.

²⁴ A afirmação de Stüttgen de que estaríamos diante da mudança de um paradigma do pornô para o pós-pornô não nos parece apropriada, pois não percebemos o pós-pornô como uma etapa sequencial na história da pornografia. No entanto, é preciso frisar que, diferentemente de um discurso mais comum que associa a pós-pornografia à negação da pornografia tradicional e à criação de novas imagens que fogem à lógica de produção capitalista, Tim Stüttgen reconhece práticas pós-pornográficas até mesmo dentro da pornografia comercial. Ver: STÜTTGEN, T. Disidentification in the Center of Power: The Porn Performer and Director Belladonna as a Contrasexual Culture Producer (A Letter to Beatriz Preciado). *Women's Studies Quarterly*, v. 35, n. 1, New York, 2010, p. 249-270.

²⁵ Sobre tal tradição da América Latina, conferir a dissertação de mestrado de Érica Sarmet, na qual a autora faz referências a uma série de experiências no campo das artes latinas que, ainda que não tenham sido tratadas como pós-pornô, trazem as marcas do elogio ao deboche como força política contestatária.

engajavam o espectador por sua visualidade, ou suas atrações. Trata-se de um tipo de cinema que ele denomina “exibicionista”, obras que “mostram algo”, que não se acanham em “exibir sua visibilidade” por meio do contato direto com a audiência, o que inclui a quebra da tradição ilusionista de nunca olhar diretamente para a câmera.²¹

Citando os primeiros filmes eróticos, os chamados *stags*, Gunning aponta como a pornografia é um ponto de conflito entre esse cinema exibicionista e a ficção diegética. Apesar de supostamente seguir uma narrativa linear, os filmes pornográficos são atravessados por momentos de atrações, sequências não-narrativas que incluem as performances sexuais e cenas em que atrizes e atores interagem com a câmera, seduzindo diretamente o público e quebrando a suposta diegese fílmica. O termo atrações, resgatado de Eisenstein, vincula-se à magia visual do cinema, mas também a um modo de “agressivamente sujeitar o espectador a um impacto sensual e psicológico”²², ou seja, de arrebatar o espectador a partir da visualidade, de fazer um convite a estímulos sensoriais e sentimentais que são mobilizados pelo olhar e que afetam diretamente o corpo.

Assim, no universo de uma produção audiovisual calcada na *performance* do corpo, como é o caso da pós-pornografia, o excesso também se faz presente como elemento central, porém ele aparece alocado em uma linguagem disruptiva da estrutura clássica do cinema narrativo e da pornografia cinematográfica, isto porque os textos imagéticos e fílmicos não se estruturam a partir da noção estrita de narrativa (mais vinculada ao desenvolvimento de um enredo, personagens e ao *storytelling*).

Segundo Tim Stüttgen, o potencial crítico e revolucionário da pós-pornografia estaria em seu excesso performativo, no qual a pose possui um papel fundamental; para o autor, o pós-pornô representa uma mudança de paradigma do pornô para o pós-pornô, em função de sua abordagem crítica e performativa do sexo e da produção de imagens. No contexto de profusão de câmeras digitais, *smartphones*, portais alimentados por conteúdo autogerado e *sites* e aplicativos de sexo, o amador vem reconfigurando as dinâmicas de produção, consumo e circulação das imagens pornográficas. No entanto, como aponta Stüttgen, grande parte da *netporn* permanece circunscrita aos dispositivos heteronormativos da pornografia hegemônica, e ao abandonarem de vez a narrativa clássica para investir em uma estética amadora (*amateur*), insistem no efeito naturalizante desse tipo de imagem. Em contrapartida, na pós-pornografia prevaleceria a pose, a *performance*, o burlesco, a ambivalência dos corpos, uma série de práticas que “não só pavimentam o caminho para novas formas de representações críticas-desconstrutivistas, mas também possibilitam a invenção de contra-estratégias e desejos alternativos”.²³

Apesar de não concordarmos totalmente com a ideia de uma mudança de paradigma²⁴, nem com a distinção entre a *netporn* e o pós-pornô a partir do excesso – uma vez que reconhecemos em ambos sua presença como estratégias pertinentes a seu modo estético e sua matriz cultural – a argumentação de Stüttgen de que o potencial crítico e revolucionário do pós-pornô estaria em seu excesso performativo parece fazer muito sentido quando nos voltamos para a América Latina. Isso porque, conforme analisa Érica Sarmet (2015), é nos projetos latinos que a pós-pornografia vem somar-se a uma tradição visual-performática antiga, ligada às artes e à cultura popular, de utilizar a pornografia como estratégia de subversão e deboche das convenções sociais.²⁵

Ainda que a literatura seja considerada a forma de ficção fundacional da nacionalidade na América Latina, será por meio da indústria cultural, primeiramente o rádio e o cinema, e posteriormente a televisão, que os países latino-americanos irão adquirir uma primeira consciência de Nação a partir de uma experiência cotidiana comum. A entrada do rádio e do cinema conectará regiões antes fechadas em si próprias, criando uma identidade cultural compartilhada por diferentes setores da população. Esta será uma das dimensões-chave da massificação dos meios de comunicação na América Latina: a transmutação da ideia política de Nação em vivência, sentimento e cotidianidade.²⁶ Por sua vez, o cinema, mais que o rádio, irá suplantar uma demanda do público de se fazer visível socialmente, ensinando através das imagens o que significa ser latino-americano.

o público mexicano e o latino-americano não perceberam o cinema como fenômeno específico artístico ou industrial. A razão causadora do sucesso foi estrutural, vital; no cinema esse público viu a possibilidade de experimentar, adotar novos hábitos e ver reiterados (e dramatizados com as vozes que gostaria de ter e ouvir) códigos de costumes. Não se ia ao cinema para sonhar; ia-se para aprender. Através dos estilos dos artistas ou dos gêneros da moda, o público foi se reconhecendo e transformando, apaziguou-se, resignou-se e se ufanou secretamente.²⁷

Para isso, três dispositivos serão operados: a teatralização, que realizará esse ensinamento através do hiperdimensionamento do gesto – o excesso; a aproximação do cinema ao povo “real”, através da representação de figuras identificadas com as classes sociais mais baixas, como o bêbado, o vagabundo e o bandido; e o discurso que venderá o cinema como etapa importante no processo de modernização da América Latina. Assim, consolidar-se-á um imaginário colonial criado em torno do México e de toda a América Latina, iniciado pela literatura, segundo o qual a identidade latino-americana é marcada por um excesso passional e sentimental.

Em um universo onde o racional é valorizado em detrimento do emocional, associado ao primitivismo, ao apassivamento e à subalternização – sobretudo da mulher –, tal relação entre cinema, excesso e identidade nacional será importante para a veiculação de discursos hegemônicos ligados à modernização dos Estados nacionais. Até as décadas de 1930 e 1940, os latinos serão representados no cinema hollywoodiano e mexicano como bandidos violentos, sujos e preguiçosos. No entanto, após a Segunda Guerra Mundial, os estereótipos de latinidade se deslocarão do repertório da violência para um repertório de exaltação da sedução e sexualização, em especial da mulher latina.²⁸ Em um contexto político e econômico pós-Política da Boa Vizinhança, os bandidos mexicanos irão, gradativamente, dar lugar à figura da mulher latina sensual e passional, personificada nas imagens de estrelas como Lupe Veléz, Dolores Del Rio e Carmen Miranda.

A leitura pós-colonial sugere que, em vez de nos atermos à discussão da positividade ou negatividade das imagens estereotipadas, procuremos compreender os processos de subjetivação tornados possíveis através do discurso do estereótipo. O estereótipo localiza-se num regime de visibilidade e discurso próximo ao realismo segundo o qual os significantes de pele/raça, principalmente, mas também de gênero e sexualidade são evidências visíveis da diferença cultural, atuando como signos culturais e políticos de inferioridade que remetem a uma suposta identidade “natural” e visível do Outro. No entanto, essa visibilidade do Outro é ao mesmo tempo

²⁶ Cf. MARTIN-BARBERO, *op. cit.*, p. 230.

²⁷ MORIN, 1962, *apud* MARTIN-BARBERO, 2001, p. 231-232.

²⁸ Cf. BALTAR, Mariana, 2013, p. 74-92.

²⁹ Cf. BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 139.

³⁰ A escolha do termo “vídeo-performance” para nomear a produção da artista se deu pela impossibilidade de localizá-lo unicamente no campo do audiovisual ou no campo das artes performáticas. A categoria de “videoarte” também não pareceu suficiente para dar conta do tipo de trabalho desenvolvido por *La fulminante*, levando, portanto, à escolha do termo “vídeo-performance”.

³¹ Disponível em <<http://www.lafulminante.com/pages/tierra.html>>. Acesso em 4 fev. 2014.

uma referência de identidade (“Olha, um negro!”, “Olha, uma sapatão!”) e um problema para o discurso, pois o ato de reconhecimento e a recusa dessa diferença é sempre perturbado pela questão de sua reapresentação ou construção.²⁹ Descartar totalmente esse tipo de imagem significa não lidar com sua eficácia, com seu repertório de posições de poder e resistência, dominação e dependência que constroem tanto o sujeito colonizado como o colonizador. Desse modo, esse mesmo imaginário colonial, racista e patriarcal que conjuga latinidade, sexualidade e passionalidade será reapropriado, a partir da segunda metade do século XX, por uma série de artistas, *performers* e escritores que, hoje, poderiam ser categorizados como *queer*, feministas e/ou pós-coloniais. Nessas obras, o excesso e a pornografia atuarão como estratégias ambivalentes de questionamento desse imaginário vinculado ao corpo na América Latina, em um movimento de resistência subalterna que evoca e rasura ao mesmo tempo a imagem etnocêntrica e exotizante do estereótipo.

La fulminante Roja

La fulminante é o projeto de “entretenimento radical *online* e *offline*” de Nadia Granados, artista e militante colombiana. Para fins de análise, iremos focar somente em seu trabalho desenvolvido no *site* *lafulminante.com*, onde estão publicados cerca de 30 vídeos do projeto. Dentre esses vídeos, destacam-se suas vídeo-performances³⁰, em que reconhecemos a existência de uma estética própria, na qual a câmera é um corpo que age em conjunto na construção da obra, não sendo portanto apenas um aparato com fins de registro e documentação de uma apresentação performática.



Granados não tem a preocupação em construir uma linguagem agradável ao espectador: a precariedade da imagem e do som reforça o incômodo que a artista quer causar ao tratar de temas também incômodos, como a violência de Estado, a violência contra mulheres, a legalização do aborto, a reforma agrária e a hipermedicalização dos corpos. O discurso militante de esquerda que se posiciona contrário às práticas de neocolonialismo dos Estados Unidos, a referência aos signos da cultura *pop* norte-americana, à linguagem televisiva e jornalística e ao imaginário pornográfico compõem seu cenário de crítica pós-colonial.

*No basta um pedazo de tierra*³¹, por exemplo, é um vídeo sobre a questão fundiária que critica os grandes proprietários de terra e a agroeconomia que dizima os pequenos agricultores, matando e desabrigoando famílias

no campo. O vídeo inicia-se com um plano detalhe de um monte de terra do qual surge uma mão, cena clássica na tradição dos filmes de zumbi. Ao longo da performance, a personagem joga terra sobre seu corpo e a come, enquanto profere fixamente para a câmera um discurso de ataque ao agronegócio. O que ela diz, no entanto, é indistinguível, pois sua voz foi distorcida digitalmente e assemelha-se à voz demoníaca popularizada pelo filme *O exorcista*. Em todos os vídeos, Granados manipula a voz de *La fulminante* para que a personagem fale uma língua ininteligível. De acordo com a performer, ela fala glossolalia, considerado um fenômeno psiquiátrico que consiste no indivíduo crer que se comunica através de uma língua desconhecida, até mesmo inexistente. É “a linguagem dos loucos, das bruxas e das crianças, uma linguagem que não significa nada, uma linguagem de dizer, mas sem dizer nada”.³²

O uso deste recurso faz com que todos os vídeos precisem ser legendados em espanhol para que possam ser compreendidos pelos espectadores. A verborragia afasta *La fulminante* da tradição da performance e a aproxima da comunicação do ativismo político-militante, mas categorizá-la como um ou outro é uma tarefa impossível. Tendo isso em vista, Nadia Granados vem sendo reconhecida como parte desse cenário cultural que se convencionou chamar pós-pornô, mas até mesmo ali seu projeto possui características específicas. A artista-ativista destaca-se por utilizar as novas tecnologias de mídia e dispositivos de vigilância em suas obras, tendo realizado performances internacionais via *streaming* e com projeções de circuito fechado de TV, além de disponibilizar seu conteúdo em plataformas *online* de compartilhamento de vídeos e nas redes sociais. Para Granados, sua personagem é um “corpo imaterial que se manifesta por meio de *pixels*” ou que “se pode chamar teclando que ela vem na velocidade de uma mensagem de texto”.³³

De fato, o acesso à *Fulminante* está a um clique de distância: toda a sua produção encontra-se disponível de graça *online*, mesmo após diversas censuras por parte de populares plataformas de distribuição de conteúdo autogerado como *YouTube*, *Vimeo* e até mesmo de um *site* pornô. O uso dessas ferramentas, no entanto, não implica necessariamente em uma celebração das mesmas, de modo que elas são um recurso útil do ponto de vista prático e interessante em termos estéticos, ao passo que também fazem parte de sua crítica societária. Tanto nas vídeo-performances como nas performances ao vivo, o uso do aparato tecnológico é fundamental na construção de um olhar crítico sobre a cultura contemporânea da tecnologia, “uma tecnologia inexplicável em que se confia como antes se confiava em Deus”.³⁴

O excesso e o artifício são elementos fundamentais na linguagem de Nadia Granados, na qual o grotesco opera como estética e estratégia política-cultural, cujo objetivo é afetar o espectador para transmitir uma mensagem política. O grotesco é sempre manifesto no corpo e pelo corpo, seja o da performer, seja o do espectador. Ao trabalhar com signos de feminilidade e do imaginário pornográfico, Nadia Granados utiliza um código comunicativo atraente ao espectador, que provoca o choque justamente pela associação dessa imagem familiar a um discurso político radical e iconoclasta que surpreende, sobretudo, por vir de uma mulher. No pós-pornô de Granados, o artifício da sensualidade feminina é desconstruído pelo emprego de fluidos e secreções corporais socialmente considerados abjetos, como sangue, vômito e urina. Seu corpo *fulminante* joga com a

³² CASAÑAS, J. “La fulminante, la actriz porno que reta al Estado”. Entrevista com Nadia Granados publicada no portal Kienyke.com em 3 jan. 2014. Disponível em <<http://www.kienyke.com/historias/la-fulminante-la-actriz-porno-que-reta-al-estado/>>. Acesso em 4 fev. 2014.

³³ GRANADOS, N. Entrevista concedida ao *blog* da revista *Parole de Queer* em 2013. Disponível em <<http://paroledequeer.blogspot.com.br/2013/08/La-Fulminante.html>>. Acesso em 4 fev. 2014.

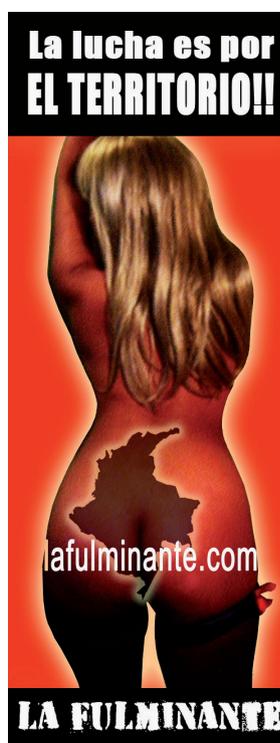
³⁴ *Idem, ibidem*.

³⁵ Autodescrição do projeto pela artista. *La fulminante*. Disponível em <<http://www.lafulminante.com/pages/contacto.html>>. Acesso em 4 fev. 2014.

³⁶ Ver BALTAR, Mariana, *op. cit.*, 2013.

ambivalência do “corpo grotesco e *caliente* que faz um chamamento às emoções mais humanas”, como ela mesma se descreve.³⁵

Seu discurso pós-colonial confronta o capitalismo contemporâneo global em defesa das mulheres latinas, dos trabalhadores, dos indígenas e dos sem-terra, fazendo de seu próprio corpo um mapa das opressões na América Latina. A crítica de *La fulminante* explicita as formas com que o poder colonial atravessa os corpos latino-americanos em sua dimensão mais ampla (classe social, raça, sexo, sexualidade, gênero, espiritualidade), recuperando pressupostos importantes para o feminismo das décadas de 1960 e 1970, como “o pessoal é político” e “o corpo é um campo de batalha”. Esta última frase é, inclusive, dita no vídeo *Amores que matan*, uma performance crítica à violência contra mulheres. Nele, o corpo feminino é o corpo onde se dá a batalha, não só em um sentido simbólico, de luta pela liberdade sexual e reprodutiva da mulher latina, como também em um sentido literal, fazendo alusão aos altos índices de feminicídio nos países latino-americanos.



Em *Femininas pornificações*³⁶, Mariana Baltar analisa práticas da pornografia contemporânea que buscam desestabilizar o imaginário de sensualidade e volúpia historicamente atribuído à mulher latina na cultura massiva, especialmente pela tradição cinematográfica do cinema norte-americano e mexicano. *La fulminante* é um bom exemplo de como esse imaginário sensual da latinidade pode ser subvertido. Em quase todos os vídeos, ela veste roupas associadas a um universo de uma suposta sensualidade feminina: cintas ligas, sutiãs, sobretudos combinados com lingerie, meias arrastão, salto alto e uma peruca loira que parece sempre artificial, mal colocada, ilustrando o deboche e o escárnio ao ideal de beleza branco imposto culturalmente às mulheres latinas de ascendência negra e indígena. A imagem da Fulminante remete à artificialidade dos corpos da

pornografia comercial tradicional e, em alguns vídeos, ela ironiza figuras específicas desse imaginário, como a enfermeira *sexy* em *En negocio de la salud*. Na montagem acima, retirada de seu *site*, a artista assume uma pose clássica de latinidade nos *sites* de pornô comercial, nos quais a nádega feminina está sempre em oferecimento. A localização do desenho do mapa nas nádegas da artista, o uso do vermelho e a obviedade estratégica da pose são reconhecidos procedimentos do excesso.

Em diversos vídeos, *La fulminante* ironiza o machismo da cultura patriarcal latino-americana segundo o qual a mulher deve aspirar à pureza e à submissão das santas mães. Em *Maternidad obligatoria*³⁷, a personagem performa um sexo oral em uma camisinha cheia de esperma, enquanto fala diretamente para a câmera sobre o aborto e os direitos da mulher sobre seu próprio corpo. O *close* na boca feminina durante o ato de sexo oral é um enquadramento típico da pornografia comercial que é aqui completamente subvertido.



Ao contrário do que tradicionalmente ocorre nos filmes pornográficos, quando o ato acaba, temos a inserção da imagem de um padre católico condenando a prática do aborto. Como se estivesse respondendo à Igreja Católica, *La fulminante* olha para a câmera e diz que os conservadores querem igualar os espermatozoides contidos naquela camisinha a uma pessoa com direitos e liberdades.³⁸ O conteúdo de seu discurso é extremamente sério, condizente com uma defesa militante e feminista dos direitos reprodutivos da mulher, mas para subverter tanto o discurso militante tradicional como o discurso pornográfico, ele é dito em um tom de voz que debocha de uma sensualidade esperada dada à *mise-én-scene* do vídeo. Ao contrário do filme pornográfico tradicional, na *performance* de *La fulminante* é a mulher quem realiza ela mesma o *money-shot*, estourando a camisinha com os dentes e lambuzando seu rosto com o esperma que ali residia. Nos filmes pornográficos, tradicionalmente, o homem é quem decide quando e onde gozar. *La fulminante* subverte esse princípio de diversos modos: na ausência da figura masculina durante a performance sexual, no uso do preservativo e na decisão do momento em que o esperma é expelido.

Em *El negocio de la salud*, a artista faz uma encenação semelhante ao chupar uma seringa. O vídeo inicia-se com ela vestida de enfermeira, usando a mesma peruca loira, de seios à mostra e a boca ensanguentada. O sangue é uma referência à imagem do vampiro que, no caso, trata-se de uma metáfora crítica ao capitalismo, ironizando as grandes corporações e os acumuladores de capital do mercado da saúde, “os vampiros financeiros”. Segue-se um plano *POV* (*point of view*, ponto de vista em português) do

³⁷ Disponível em <<http://www.lafulminante.com/pages/aborto.html>>. Acesso em 4 fev. 2014.

³⁸ É válido comentar que, em 2014, o grupo hacktivista Anonymous invadiu a página principal do arcebispo de Granada, na Espanha, publicando o vídeo *Maternidad obligatoria*. A invasão se deu, segundo o grupo, em razão da publicação do livro *Cásate y sé sumisa* (*Case-se e seja submissa*) pela editora do arcebispado de Granada.

³⁹ Ver PRECIADO, P. B. *Pharmaco pornographic politics: Towards a New Gender Ecology*. *Parallax*, v. 14, n. 1, s.l., 2008, p. 105–117.

espectador ou de um suposto homem que estaria recebendo o sexo oral. Um corte seco para um enquadramento mais amplo revela que não se trata de um pênis, mas sim de uma seringa cheia de sangue.



Em seguida, *La fulminante* mastiga o que seria um medicamento e o vomita, sempre mantendo o contato visual com a câmera e mantendo a fala no mesmo tom até o fim do vídeo. Os signos escolhidos pela artista auxiliam na encenação de um discurso acerca do regime fármaco-pornográfico contemporâneo, evocado na *mise-en-scène* e na fala da personagem: “O âmbito de mercado da indústria farmacêutica é o corpo humano [...] que depende da continuação e expansão das enfermidades. Seus benefícios dependem da patentabilidade dos medicamentos. Para vender mais drogas é fundamental manter uma sociedade enferma”.

Analisando as práticas somáticas contemporâneas e a capitalização das biociências a partir da teoria *queer*, Preciado observa que as transformações na subjetividade contemporânea são controladas por um regime fármaco-pornográfico, que seria alimentado por dois polos interconectados: as indústrias de fármacos, tanto legais como ilegais (Special K, Viagra, speed, Prozac, ecstasy, poppers, Ritalina, Omeprazol etc), e a pornografia.³⁹ Trata-se de um regime de gestão e controle do corpo e da sexualidade a partir de processos biomoleculares (fármacos) e técnico-semióticos (pornográficos). Após a Segunda Guerra Mundial, a ciência foi responsável pela criação do conceito de gênero e, graças à invenção da pílula, sexualidade e reprodução foram separados pela primeira vez na história. Para Preciado, essas mudanças foram fundamentalmente responsáveis pela saída do modelo disciplinar de produção do corpo e da sexualidade e a introdução do regime fármaco-pornográfico. Quando o psiquiatra infantil John Money cria o conceito de gênero em 1947, ele reconhece que, anatomicamente, havia corpos que não se encaixavam na noção de sexo biológico, definido no nascimento, mas que o gênero do recém-nascido poderia ser tecnicamente adequado aos modelos biológicos de masculino e feminino a partir de processos cirúrgicos e hormonais que teriam por função regular o gênero, produzindo e mantendo corpos femininos/masculinos e adequando nessa lógica os corpos que, a princípio, estavam fora dela, como os de crianças intersexuais e trans, ou que nasceram sem genitais ou sofreram mutilação genital ao nascer.

A pílula anticoncepcional é a técnica por excelência do controle do corpo no regime fármaco-pornográfico. Foi euforicamente recebida como libertadora para o feminismo heterossexual dos anos 60, uma vez que permitiu separar a sexualidade feminina da reprodução. No entanto, segundo

Preciado, o que houve foi a consolidação de um processo de construção biotecnológica do gênero. A pílula é uma combinação entre progesterona e estrogênio que inibe a concepção do óvulo. Esses hormônios, conhecidos como “femininos”, contribuem para a diminuição de quantidade de pelos no corpo, diminuição da libido, afinamento da voz, ou seja, toda vez que uma mulher cisgênera toma pílula para evitar a gravidez, ela está também ingerindo hormônios que produzem características corporais consideradas femininas. Sendo assim, a construção da noção de “mulher” não é apenas discursiva, mas também biotecnológica, uma vez que a noção de feminilidade é construída, gerida e reforçada pela medicina e a indústria farmacêutica, indicando uma relação estreita entre produção de subjetividade e capitalismo.

Do mesmo modo, a indústria fármaco-pornográfica sintetizaria e definiria um modo de produção e consumo específicos regidos por uma “temporização masturbatória da vida”, segundo a qual a masturbação, antes reprimida, passa a ser estimulada pela pornografia como parte de um sistema global de comunicação e produção de capital que contribui para a produção e gestão do prazer e da sexualidade.⁴⁰ A pornografia, sendo uma tecnologia sexual central na biopolítica global de produção e normalização dos corpos, não indica apenas quais corpos são desejantes e quais práticas sexuais são “corretas”, mas também como os corpos “masculinos” e “femininos” constituem-se anatomicamente e quais modelos de gênero e corporalidades devem ser perseguidos.

É evidente a influência da produção intelectual de Michel Foucault na teorização de Preciado, para quem a teoria *queer* seria em si mesma uma leitura feminista de Foucault. De fato, já na década de 1970, Foucault afirmava que através de uma exploração econômica da erotização, o poder respondeu às revoltas do corpo sexual dos anos 60 e 70, deixando de ser um controle repressor sobre o corpo e passando a agir sob a forma de um “controle-estimulação”, ou seja, “o poder penetrou no corpo, encontra-se exposto no corpo”.⁴¹ Já não se trataria mais de perseguir ou condenar a pornografia, mas de estimulá-la como padrão a ser seguido. Sendo assim, o que *La fulminante* faz em *El negocio de la salud* é uma teatralização do poder fármaco-pornográfico, que explicita e debocha de produção performativa de sua subjetividade a partir da pornografia e da tecnociência, reiterando e deslocando ao mesmo as noções de mulher, sexualidade e latinidade a partir de seu próprio corpo.

Em “Não ao sexo-rei”, Foucault comenta que estavam errados os que o acusaram de colocar no mesmo balaio os discursos a favor e contra a censura sexual. A ideia de que para ser feliz é preciso “liberar” nossa sexualidade é, segundo o filósofo, uma noção construída por psiquiatras, psicólogos e sexólogos, sendo portanto um instrumento de controle e poder. No entanto, os movimentos de liberação sexual, aos quais poderíamos somar o pós-pornô, “devem ser compreendidos como movimentos de afirmação ‘a partir’ da sexualidade. Isto quer dizer duas coisas: são movimentos que partem da sexualidade, do dispositivo de sexualidade no interior do qual nós estamos presos, que fazem com que ele funcione até seu limite; mas, ao mesmo tempo, eles se deslocam em relação a ele, se livram dele e o ultrapassam”⁴².

Assim, a pós-pornografia pode ser entendida como um movimento contemporâneo que parte da sexualidade para reivindicar o corpo contra o poder, porém acionando e questionando ao mesmo tempo os mecanismos

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 108.

⁴¹ FOUCAULT, M. *A história da sexualidade I. A vontade de saber*. (1976). 23. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2013, p. 146.

⁴² FOUCAULT, M. Não ao sexo rei. In: *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 1979, p. 130.

de produção do prazer. A partir de nossas análises sobre os vídeos de *La fulminante*, fica claro como esse questionamento se dá, estrategicamente, pelo uso dos próprios elementos que o constituem, fazendo da apropriação dos códigos hegemônicos associados à pornografia, à latinidade, ao gênero e a sexualidade uma ferramenta de resistência política e de subversão estética.

Diante de um novo modelo de sociedade no qual a comunicação, sobretudo visual, acaba sendo o condutor mais efetivo em termos de exclusão ou inclusão de culturas e identidades, ao reconhecermos a pornografia enquanto um modo de comunicação popular legítimo, podemos entender de onde surge a necessidade de se disputar política e esteticamente esse campo e, daí, a importância da consolidação do pós-pornô na América Latina como uma rede de deboches e excessos que luta pelo direito de se fazer reconhecer no vasto e diverso domínio da intersecção entre arte, política e pornografia.

80

Artigo recebido em março de 2015. Aprovado em abril de 2015.