



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844

n. 8, v. 1 nov.2017.-abr. 2018

p. 32-61.

Amor com a cidade: pornografando o espaço público com o feminino

Thais Faria Castro¹

RESUMO: Pornografia para fora de quatro paredes. O curta *Amor com a cidade*, uma obra documental e ficcional, pornografa o espaço urbano, no qual o sexo ocupa as ruas tomadas pelo concreto e seus enormes edifícios, pontes, escadas, passarelas. Uma mulher, sua sexualidade e o seu prazer no espaço público “molhando” por onde passa. A buceta empoderada de Juliana Dornelles, a catedral, a praça, os garis, os moradores de rua, a solidão, os vazios e o silêncio de duas grandes cidades: São Paulo e Porto Alegre.

PALAVRAS-CHAVE: pornografia feminista, gênero, sexualidade, cidade, ocupação.

Abstract: Pornography out of four walls. The short *Amor com a cidade*, a documentary and fictional work that pornographs the urban space, where sex occupies the streets taken by concrete and its huge buildings, bridges, stairs, walkways. A woman, her sexuality and her pleasure in the public space “watering” wherever she goes. The empowered pussy of Juliana Dornelles, the cathedral, the square, the garis, the homeless people, the solitude, the voids and the silence of two great cities: São Paulo and Porto Alegre.

Keywords: feminist pornography, gender, sexuality, city, occupation.

Resumén: Pornografía fuera de cuatro paredes. El corto *Amor con la ciudad*, una obra documental y ficcional, que pornografía el espacio urbano, donde el sexo ocupa las calles tomadas por el hormigón y sus enormes edificios, puentes, escaleras, pasarelas. Una mujer, su sexualidad y su placer en el espacio público “mojando” por donde pasa. La buceta empoderada de Juliana Dornelles, la catedral, la plaza, los garis, los moradores de calle, la soledad, los vacíos y el silencio de dos grandes ciudades: São Paulo y Porto Alegre.

Palabras clave: pornografía feminista, género, sexualidad, ciudad, ocupación.

¹ Doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco e mestra em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia. E-mail: thafariacastro@gmail.com

Recebido em 11/09/17

Aceito em 24/10/17

No início tudo era meio tímido, a poluição e a fuligem davam um certo nojo, havia ainda algum pudor. Mas a medida que adentramos nos confins do centro (e num bar, em especial), a cidade como que foi nos convidando para mais imagens de si. Era quase ela, agora, que era uma densa exibicionista que se mostrava e pedia nosso desejo.

Juliana Dorneles – atriz do filme *Amor com a cidade*.

1. Preliminares – conhecendo o curta

Cinema, espaço público e ação urbana. Esses elementos unidos deram vida ao curta *Amor com a cidade*, uma produção independente, coletiva e colaborativa, realizada no Brasil, em 2012. O nosso ponto de partida é pensar sobre essa iniciativa que pornografa, a partir da trepada da atriz Juliana Dorneles com as ruas, edifícios e estátuas, as cidades de São Paulo e Porto Alegre.



Figura 1 – Cena inicial do curta

Amor com a cidade é um filme em si, mas que é, também, parte do registro de uma experimentação sexual com as cidades escolhidas. É uma experimentação sobre tesão, espaço urbano, pornografia, mulher, público e câmera. O projeto surgiu em abril de 2011, no grupo pornô clown (Juliana Dorneles, Violácerá, Fabi Mitsue, Fabi Borges, Antônio Brasileiro, Gabriel Bitar, Vanessa Espíndola, Luciana Costa e George Sander), que já debatia sobre pós-porno e feminismo pró-sexo e passou a fazer pesquisas mais intensas nesses sentidos a fim de dar vazão à vontade de pensar e produzir conteúdos pornográficos próprios. Dessas pesquisas surgiu a ideia bem simples e fácil de executar: uma mulher “fazendo amor” com a arquitetura de São Paulo. Nessa primeira concepção, as autoras chamavam o projeto de *Amor à cidade*.

As cenas ocuparam as madrugadas do espaço urbano. A narrativa começou em uma noite de quinta-feira, de 2011, com o Viaduto Costa e Silva, mais conhecido como Minhocão, seguido pelo



Viaduto Santa Ifigênia e a Praça da Sé, todos localizados na região central de São Paulo. A experiência cresceu quando a atriz Juliana Dorneles, em uma de suas passagens por Porto Alegre, convocou um grupo de amigos para realizar essa viagem sexual pelas ruas, escadarias e esquinas cheias de memórias, já que essa é a cidade natal da artista. Amor com uma escadaria da Rua Duque de Caxias, com o Viaduto da Av. Borges de Medeiros, no bar Tutti Giorni, no Gazômetro, no Mercado Público. Mais uma vez, imagens cruas e documentais.

De volta a São Paulo, o curta passou para a edição e finalização. Estreou na capital paulista em junho de 2012, no festival PopPorn, projeto que tem a curadoria da produtora pornô Xplastic Alt-porn. Realizado sem patrocínio e no regime de colaboração, xs produtorxs afirmaram que queriam realizar o curta para demonstrar o viver às últimas eróticas consequências. Contudo, essas pessoas não assumem a perspectiva de uma análise a partir de aspectos políticos como o feminismo, ocupação do espaço urbano e o questionamento da heteronormatividade e declararam que fizeram o filme porque era gostoso. A escolha desse filme para compor o material de análise deste artigo se deu por entender que é importante pensar a pornografia brasileira, trazendo o debate do protagonismo de corpo, sexualidade e de práticas sexuais na sua narrativa. Um olhar do sul global, uma perspectiva decolonial. O filme *Amor com a cidade*, um dos pioneiros do pornô terrorista no Brasil, foi indicado para o Feminist Porn Awards, no Canadá.



Figura 2 – Encarte

Para nos dedicarmos à análise com satisfação, é importante nos debruçarmos sobre o próprio conceito de pornografia. Esse é um tema que evoca inevitavelmente complexidades acerca da velha discussão sobre o que é socialmente construído, o que é natural ou pré-social, por estar diretamente ligada às questões do corpo. Se, por um lado, toda a parafernália pornográfica dos *sex-shops*, a indústria cinematográfica, as revistas etc. e seus usos possam ser encarados como desviantes do sexo



moralmente aceito, por outro, acabam por naturalizar, sobretudo através da produção *mainstream*, os desejos cis-heterossexuais normativos.

O corpo e a sexualidade ainda são lidos pelas lentes da heteropatriarcado como algo que possui uma “natureza”, em que se ignora o fato de que a própria maneira de perceber, conhecer e categorizar o que chamamos de “natural” é fruto de uma racionalidade histórica, social, ocidental, colonizada e culturalmente determinada, que sobrevive nas estruturas simbólicas e nas instituições. Nesse sentido, podemos perceber o sexo, a sexualidade, os estímulos e desejos sexuais como pensamentos incorporados e treinados. Ou seja, o que nos estimula sexualmente e a própria forma de lidarmos com a nossa sexualidade estão intimamente ligados às nossas maneiras racionais, morais e cognitivas de perceber e interagir com o mundo.

A pornografia não constituía uma categoria de literatura ou de representação visual independente e distinta antes do início do século XIX. A palavra *pornographos* teve seu primeiro significado como "escritos sobre prostitutas". O termo "pornográfico" apareceu pela primeira vez nos *Diários de uma Cortesã*, uma narrativa de histórias sobre prostitutas e orgias. "Aos poucos, qualificou-se como pornográfico tudo o que descrevia as relações sexuais sem amor" (ALEXANDRIAN, 1991). Entre os séculos XVI e XVIII, panfletos com imagens de atos sexuais eram utilizados para promover críticas e oposição à aristocracia e ao clero. Nesse período, o controle e censura dos trabalhos manuscritos e impressos eram feitos em nome da religião e da política. Em *A invenção da pornografia*, Lynn Hunt afirma que a pornografia não constituía uma categoria de literatura ou de representação visual independente e distinta e que, até o final do século XVIII, a pornografia era sempre algo mais além. Na Europa, entre 1500 a 1800, era mais frequentemente um veículo que usava o sexo para chocar e criticar as autoridades políticas e religiosas.

A categoria começou a se esboçar entre o Renascimento e a Revolução Francesa, diante da difusão da própria cultura impressa, mas também pelos avanços e retrocessos da atividade desordenada de escritores, pintores e gravadores, empenhados em por à prova os limites do decente e a censura da autoridade eclesiástica e secular. Embora o desejo, a sensualidade, o erotismo e até mesmo a representação explícita de órgãos sexuais possam ser encontrados em todos os tempos e lugares, a pornografia como categoria específica, literal e artística, parece ser um conceito tipicamente ocidental, com cronologia e geografia particulares, em que, uma vez delimitada e nomeada, pode normatizar.



Hunt comenta em seu livro que as principais fontes da tradição pornográfica podem ser encontradas na Itália do século XVI e na França e Inglaterra dos séculos XVII e XVIII, além dos antecedentes da Grécia e Roma antigas. Muitas publicações tinham o tom político, com produções de resistência com a intenção de questionar as normas estabelecidas pela Igreja sobre o sexo e os desejos das pessoas. Entre 1790 e 1830, as funções sociopolíticas da pornografia vão mudando e perdendo suas características subversivas e contestatórias, sendo cooptada pelos padrões normativos e, mesmo que dita imoral, torna-se um negócio. A pornografia acaba por instituir-se como categoria comercial e, em grande medida, normativa.

Para aprofundarmos essa reflexão, devemos definir o que entendemos como pornografia. Jorge Leite Jr conceitua como um produto que apresenta uma representação obscena padronizada (seja em imagens, sons, textos ou mesmo objetos), voltada para o consumo de massa, com um mercado estabelecido e com o principal objetivo de produzir o prazer sexual de seus consumidores e o lucro de seus produtores. O autor ainda afirma que, mesmo quando a crítica política ou religiosa é encontrada nesses produtos, ela está sob a lógica do mercado. A pornografia é, então, indissociável da cultura de massa:

Tanto que ambas nascem juntas, na segunda metade do século XIX. Em uma época em que as grandes instituições sociais estavam falando sobre sexo (arte, religião, ciência), a cultura de massas também apresenta seu discurso sobre este tema, ressaltando não o quanto de pecado ou divino pode ter esta vivência, não quão refinadas ou grosseiras as práticas sexuais podem se tornar ou mesmo se elas são sadias ou doentes, “pervertidas” ou “corretas”, mas relacionando sexo à diversão, ao entretenimento e à brincadeira. A pornografia é o discurso sobre sexo da cultura do espetáculo. (JR, JORGE LEITE, p.12)

Nuno César de Abreu argumenta que na caracterização da pornografia deve ser levada em conta o fascínio pela aventura transgressiva. É esse sentimento de transgressão que revela o prazer e está intimamente ligado ao imaginário. Portanto, o autor define a pornografia como um simulacro que pretende “ordenar a desordem, para restaurar a ordem cultural como uma forma de transgressão organizada” (ABREU in MORAES E LAPEIZ, 1985, p.55). Assim, Abreu ainda levanta a questão da moralidade em torno do tema, em que a moral não é apenas uma lei dos costumes, mas também formas políticas emanadas de poder. Dessa forma, pensamos a pornografia sob a égide de uma sociedade cristocêntrica, de corpos docilizados para o trabalho e seu controle ideológico sobre a sexualidade e suas práticas.

A sexualidade moderna não existe, portanto, sem uma topologia política: a aparição de um muro regulador que divide os espaços públicos (vigiados pelo olho moral do Estado) e privados (vigiados apenas pela consciência individual ou pelo silencioso olho de Deus). (PRECIADO, 2010, p.77)



E por que a pornografia nos instiga tanto? O proibido e "o buraco da fechadura", conceituado como *voyeurismo*, pode explicar esse hábito que sobrevive a todas as tentativas de repressão em nome da moral e dos bons costumes. Nos tornamos *voyeurs* ao vivenciarmos uma pedagogia do corpo e da sexualidade, através da pornografia, mesmo que debaixo do pano. Michel Foucault, no volume 1 da *História da sexualidade*, escreveu sobre a compulsão moderna para falar incessantemente sobre sexo. Foucault aponta que os prazeres do corpo estão sujeitos à mudança social e à moralidade vigente.

Historicamente, as construções têm sido influentes, especialmente na ideia de que os prazeres do corpo não existem em oposição a um controle imutável e ao poder repressivo, mas, em vez disso, são produzidos dentro de configurações de poder que os prazeres de uso particular são colocados. O autor oferece, ao menos potencialmente, uma forma de conceituar poder e prazer dentro da história dos discursos da sexualidade.

Através da osmose do prazer com o poder, uma "implantação das perversões" enrijece as sexualidades e identidades que são, em seguida, ainda mais institucionalizados pelos discursos da medicina, a psiquiatria, a prostituição e, inclusive, a pornografia (FOUCAULT, 1978, p.12).

As ideias de Foucault proporcionam uma compreensão mais refinada da complexa história da sexualidade e exacerbam as descontinuidades na construção cultural da sexualidade nas diversas eras. Foucault salienta a diferença entre a *ars erótica* de culturas antigas e não-ocidentais, nas quais a sexualidade era construída através das práticas e experiências que prescrevem e ensinam prazeres como uma forma de controle e auto-controle acumulados, e nossa *scientia sexualis* moderna ocidental, que visa a obtenção da confissão das verdades científicas do sexo, dos corpos e da sexualidade. Essa ciência, por sua vez, busca legitimar o que deve permanecer em controle, no caso tanto a prática quanto a vivência do indivíduo. A *scientia sexualis* constrói as sexualidades modernas de acordo com o conjunto de poder e conhecimento confessáveis, "verdades" de uma sexualidade, que governa corpos e seus prazeres.

Desconhecimentos, subterfúgios, esquivas só foram possíveis e só tiveram efeitos baseados nessa estranha empresa: dizer a verdade do sexo. Empreendimento que não data do século XIX, mesmo se o projeto de uma "ciência" lhe emprestou, então, forma singular. Ele é o pedestal de todos os discursos aberrantes, ingênuos e ardilosos em que o saber sexual parece ter-se, durante tanto tempo, extraviado. (FOUCAULT, 1978, p.65)

Então, os discursos médicos, jurídicos e pornográficos funcionam como pontos de transferência de conhecimento, poder e prazer. Esses são lugares em que as sexualidades podem ser especificadas, solidificadas e transgredidas. O autor define o duplo efeito desse processo: por um lado, o poder que assumiu o comando da própria sexualidade tornou-se sensualizado, e por outro, o



prazer, "o poder alimentado por aquilo que o rodeia" (pp. 44-45). Através dessa osmose de uma potência de alimentação, a "implantação das perversões" teve seu lugar constituído gradualmente, porém as "sexualidades tornaram-se presas a uma idade, um lugar, um tipo de prática" (p. 12).

Nesse sentido, podemos pensar a pornografia enquanto um conceito potente para descolonizar e (des)construir leituras múltiplas dos corpos, sexualidades, gêneros, desejos e gozos. Percebemos que existem duas perspectivas vigentes que são referenciais e perpassam as propostas de reflexão crítica sobre a pornografia: a desconstrução de elementos, presentes na indústria pornográfica, que fomentam o discurso ocidental heteropatriarcal, isto é, o discurso que identifica a heterossexualidade como norma e outras orientações sexuais como desvios, bem como define o masculino como referente e outros gêneros como sendo social, cultural e politicamente inferiores. Do mesmo modo, esse discurso ocidental veicula uma estética dominante dos corpos que, além de brancos, exotifica etnias, é jovem e retira todo tesão e sensualidade que pode existir em corpos não-jovens.

Dessa forma, é interessante retomar a expressão de Susan Sontag (1967), "imaginação pornográfica". A autora entende que a manifestação da imaginação humana que se projeta na arte e que possibilita um "acesso peculiar a alguma verdade", seja sobre o sexo, sobre a sensibilidade ou sobre o próprio indivíduo, seria algo que acessaria os desejos e vontades incutidas, mas não necessariamente reveladas na sociedade. Quando exacerbados, esses desejos possibilitariam despertar outras leituras e outras maneiras de produzir pornograficamente. Ou seja, seria uma maneira de fissurar esse sistema heteronormativo, branco e capitalista ao povoar o imaginário pornográfico com práticas, vivências e fantasias ditas não-normais e não-possíveis. Lugares antes considerados não-vivenciais, impróprios, não-visíveis, ditos abjetos se mostram a partir dessa imaginação que vem exacerbar a norma e seus limites, reivindicando, por meio da existência, a resistência e agência. Essa imaginação como potência pode gerar correntes que se propõem a produzirem outros olhares e outras formas de vivenciar a sexualidade, seus corpos e subjetividades. "Aquele que transgride não apenas quebra uma norma. Ele vai a algum lugar onde os outros não vão; e conhece algo que eles não sabem" (SONTAG, 1967, p. 33). A pornografia, portanto, pode assumir esse caráter revolucionário, subversivo e reflexivo, uma potente arma política em favor do livre uso das sexualidades e das buscas por fontes alternativas de prazer e saber que desafiam os cânones hegemônicos heterossexuais.

2. E o feminismo com isso?



No livro *The feminist porn book the politics of producing pleasure*, organizado por Constance Penley, Celine Parreñas Shimizu, Mireille Miller-Young e Tristan Taormino, as autoras situam a Pornografia Feminista como uma escola de engajamento, com desafio de promover uma re-imaginação pornográfica. A publicação é dividida em artigos de diversas pornógrafxs feministas que falam sobre seus filmes e as potências de suas obras e vivências. As produções usam as imagens sexuais explícitas para contestar e complicar a representação dominante de gênero, raça, etnicidade, sexualidade, classe, capacidade, idade, padrões de corpo e beleza e tantos outros marcadores de exclusão. Essa pornografia busca explorar os conceitos de desejo, agência, poder, beleza e prazer que geralmente são confundidos e não permitidos pelas hierarquias construídas e impostas pela heteronormatividade e, algumas vezes, pela homonormatividade.

Desestabilizar as definições convencionais de sexo e expandir a linguagem sexual como uma ação erótica, expressão de identidade, poder de mudança da cômoda cultura heteronormativa e propor novas políticas são as motivações. As autoras apontam a Pornografia Feminista como uma alternativa imagética, uma forma de expandir os discursos e normas estabelecidas sobre o sexo. Essa pornografia abarcou os rótulos de algumas produções pornô como “pornô para mulheres”, “pornô para casais” e “pornô lésbico”, além das produções artísticas de fotógrafas feministas, performances e filmagens experimentais. A pornografa feminista não assume um olhar único das mulheres e sim assume a multiplicidade da diferença, das preferências, das singularidades e se coloca como um instrumento de mudança, intervenção e resistência na nossa sociedade.

Essas feministas acusam as anti-pornôs e a *Porn Wars* de uma moralização e higienização dos corpos e sexualidades. Um movimento de decência social. Enquanto isso, as pró-pornô promovem o empoderamento das mulheres, das ditas minorias sexuais e das trabalhadorxs do sexo. Foi dessa forma que a Pornografia Feminista ganhou vida nos anos 1970/1980 nos EUA. Essa época foi conhecida como “*golden age of porn*” com grandes orçamentos, altas produções comerciais pornôs. Atrizes que faziam parte desse universo, como Annie Sprinkle, Candida Royalle, Veronica Hart, Gloria Leonard e Veronica Vera fundaram um grupo chamado Club 90, em Nova York. Em 1984, esse clube foi convidado pelo coletivo feminista de arte “Carnival Knowledge” a participar do festival *Second Coming* e explorar o questionamento “*Is there a feminist pornography?*”, como consta em *The feminist porn book*. Essa foi a primeira vez em que a pornografia foi discutida em fóruns feministas dessa forma. Mais tarde, Candida Royalle fundou a Femme Productions, que acabou criando o novo gênero: o pornô do ponto de vista das mulheres, com foco nas histórias, grandes produções, prazer feminino e romance. Na mesma época, em São Francisco, a revista *On Our Backs*, primeira publicação feita e direcionada



para lésbicas, realizada por Susie Bright, Nan Kinney, Myrna Elana e Deborah Sundahl, resolveu expandir seu campo de atuação e foi fundada a Fatale Video, que tinha a intenção de produzir e distribuir filmes de pornô lésbico. Essas autoras situam que o movimento europeu do pornô feminista emergiu nas décadas de 1980/1990.



Figura 3 – Atrizes pornôs que se rebelaram com a indústria maisntream

Nos anos 1990, Royalle e Hartley provocaram um impacto na indústria pornográfica *mainstream*. Isso passou a ser notável quando grandes estúdios, como Vivid, VCA e Wicked começaram a produzir suas linhas próprias para o segmento de “ pornôs para casais”, que refletia a visão romantizada de Royalle com um pornô mais soft, com uma história que dava o contexto da ação sexual e altos valores de produção. Mas essas produções ainda eram consideradas o lixo da indústria pornográfica dos EUA, já que mostravam o prazer sob a ótica do feminino, porém também foram apropriadas pelo mercado e suas vertentes. A Fatale Video já tinha uma postura mais independente e, apesar de ter realizado filmes até a década de 1990, foi através de suas histórias que finalmente algumas subjetividades e práticas sexuais ganharam seu espaço. Annie Sprinkle, Marry Beatty, Shar Rednour e Jackie Strano participaram dessas produções. Foi nessa mesma leva que filmes com homens trans passaram a ser produzidos. Sprinkle foi uma das primeiras a pensar a temática e Christopher Lee realizou um cast composto apenas por homens trans.

Já no início dos anos 2000, a pornografia feminista começou a pipocar pelos EUA com o surgimento de muitxs autorxs que se identificavam como feministas e com produções feministas. Buck Angel, Dana Dane, Shine Louise Houston, Courtney Trouble, Madison Young e Tristan Taormino são alguns desses nomes. Na Europa, Erika Lust, na Espanha, Anna Span e Petra Joy, no Reino Unido, Emile Jouvett, Virgine Despentes, Shu Lea Cheang, na França, e Mia Engberg,



organizadora dos curtas “Dirty Diaries”, na Suécia, são outros nomes importantes. Em 2006, foi criado, em Toronto, o festival “*The Feminist Porn Awards*” (FPA), a partir do sex-shop canadense Good For Her. Para inscrever os filmes, as produções deveriam atender a alguns requisitos:

(1) As mulheres conduzem a produção, escrevem, dirigem, etc. o trabalho; (2) Descreve o prazer feminino; e/ou (3) Expande os limites da representação sexual nos filmes e desafia os estereótipos encontrados no pornô *mainstream*. E claro, é excitante! No geral, as vencedoras do *Feminist Porn Awards* tendem a fazer filmes que tragam o olhar do feminino do início ao fim. Isso significa que é mais provável ver desejo e consentimento, orgasmos reais, e mulheres falando sobre suas fantasias (mesmo que essa fantasia seja não estar no controle) (2012, p.12)

A proposição do FPA é que as mulheres possam ver o que desejam ver, o que as excita de fato, orgasmos verdadeiros, poder e agência dos corpos e subjetividades. A cerimônia do FPA atrai pornógrafxs de todo o mundo e faz do evento cada ano maior, despertando a consciência sobre o pornô feminista nos diversos públicos e, dessa forma, gerando demanda de produção. Em 2009, Laura Méritt criou uma campanha “PorYes” para que fosse organizada uma versão europeia do FPA. Isso demonstra que o movimento do pornô feminista se concentra na Europa e na América do Norte e isso traz um aspecto colonizatório, em certa medida, dessas práticas e pedagogias virtualizadas nessas pornografias.

As autoras identificam um movimento de cerca de 40 anos envolvendo mulheres que pensam, assistem, formulam e fazem pornografia. Dentre as pensadoras sobre a temática da pornografia no feminismo anti-censura, elas pontuam as seguintes: Linda Williams, com *Hard Core: Power, Pleasure, and the Frenzy of Visible e Porn Studies*, Laura Kipnis’s, com *Bound and Gagged: Pornography and the Politics of Fantasy in America*, Jane Juffer’s, *At Home with Pornography: Women, Sex, and Everyday Life*, Drucilla Cornell’s, *Feminism and Pornography*, Pamela Church Gibson’s, *More Dirty Looks: Gender, Pornography and Power*. Elas tornaram também possível que feministas pudessem criar pornografia.

Gayle Rubin pontua que as novas tecnologias proporcionaram outros movimentos e novas reações. A autora mapeia o sistema normativo e afirma que é um ciclo que busca a cristalização das hierarquias e o sexo faz parte disso. Não há apenas as sexualidades que estão dentro do perímetro de possibilidade de existência, muitas outras transbordam para além da heterossexualidade, da monogamia, do casamento e da reprodução. E já que o significado de sexo está intimamente ligado às relações sociais, as feministas exploram ideias e atos que possam confundir alguns e liberar e empoderar outros. O pornô feminista cria espaço para realização das fantasias, debate as identidades



e as ideias são formadas a partir dessas vivências sexuais e de excitação ao assistir pornô. Assim, fazendo e escrevendo sobre a prática, produzem conhecimento.

Constance Penley, Celine Parreñas Shimizu, Mireille Miller-Young e Tristan Taormino delimitam também o nicho de atuação dessas produções fílmicas neste livro. Os filmes não fazem parte só de um movimento pró-pornô com um direcionamento alternativo, eles buscam público e sua parcela de lucro no mercado. A Pornografia Feminista se configura, muitas vezes, como uma indústria dentro da indústria. A intenção, com isso, é mudar as perspectivas partindo de dentro do sistema, utilizando de estratégias para subverter a pornografia dominante e suas normas. Essa é uma das formas de se ganhar visibilidade, que se transforma em movimento e mercado. Mas com tantas práticas e formas não se pode afirmar que existe uma unicidade de atuação, estética e padrões nesse gênero e nem acredito que essa seja uma das preocupações do movimento.

A Pornografia Feminista tem muitas formas de ser lida e os rótulos são rechaçados. Ela é um gênero e uma visão política não hegemônica sobre sexo, sexualidades e suas práticas. As autoras do livro *The Feminist Porn Book the politics of producing pleasure* acreditam na potência radical desse tipo de pornografia a fim de fazer uma revolução nas representações e nas vivências das sexualidades. Na sociedade atual, marcada pelo binarismo rígido e pela hierarquização, esse tipo de pornografia tenta mover as representações das mulheres, revelar as múltiplas performances femininas que povoam a sociedade, procurando materializar as identidades e as sexualidades por meio dos femininos. Leite (2012) oferece uma análise importante sobre a configuração desse outro sujeito feminino que vai construir e demandar representações pornográficas diferenciadas, apresentando narrativas de ruptura com o formato hegemônico, elaborando um espaço para a “[..]expressão de poder, o poder através do prazer, que ao longo da história foi vetado às mulheres” (LEITE, 2012, p. 172).

Assim, essas narrativas dos femininos têm sua potência disparada no borrar das fronteiras biopolíticas. Os usos das novas tecnologias são, ainda, objetos de disputa no que tange à arquitetura mundial das redes e à sua regulação. Dependendo do uso dos poderes e contrapoderes, as tecnologias da informação podem, por um fato, colaborar para a manutenção do *status quo*, produzindo as subjetividades que lhes são adequadas, ou podem ser incorporados de maneira crítica e criativa, abrir espaços para o novo, o extramuros do controle. No livro *Good Porn: a Woman's Guide* (2008), Erika Lust afirma que homens e mulheres apreciam diferentes estilos de pornografia, e que mulheres são excitadas por elementos específicos, como detalhes, cenários e fantasias. Ela embasa seus argumentos no fato de que os filmes produzidos pela indústria pornográfica são feitos por homens, para homens, e



estes fazem pouquíssimo sucesso com o público feminino em geral, independente de orientação sexual. Já seus filmes, por outro lado, fazem enorme sucesso com as mulheres. Essa postura de Lust remonta o objetivo de um pensamento feminista clássico de valorizar e ressignificar os códigos associados às mulheres e ao feminino, historicamente marginalizados, mesmo que distinguindo características próprias da masculinidade e da feminilidade. Dessa forma, ainda se entende que exista uma estrutura dita feminina e uma masculina e que essas configuram polos estabilizados para dar início a esse debate em torno da sexualidade. Essa linha de pensamento reflete que parte da Pornografia Feminista se apega a política identitária e, conseqüentemente, move-se, algumas mais outras menos, mas tudo dentro e a partir desses limites colocados.

Segundo Marie Helene Bourdier, em seu artigo *BILDUNGS-POST-PORN: notas sobre a procedência do pós-pornô, um dos futuros do Feminismo da desobediência sexual*, as participantes potenciais de uma cultura fílmica pornográfica têm por objetivo justamente a criação de espaços *safe* dedicados ao *empowerment* sexual em que os valores são a confiança, a negociação e a consensualidade.

O pornô que lembra Déborah Sundhal de seus desejos é indissociável de uma lógica ao mesmo tempo privativa e criativa, de uma operação de des-identificação que conhece bem as feministas e as lésbicas. Da mesma maneira que o primeiro ato do feminismo é de se desidentificar com “A mulher” e com suas “qualidades”, foi necessário se desidentificar da mulher *straight* e se liberar do cenário e dos *scripts* sexuais e culturais associados ao amor romântico que reconduzem a passividade dessexualizada de uma Penélope. (BOURCIER, p.3)

O corpo, o desejo, o erotismo e a obscenidade sempre estiveram no âmbito político e, de acordo com o contexto social e político, se movem como transgressão ou como assimilação. É nesse ponto que a Pornografia Feminista e o pós-pornô se diferenciam da pornografia *mainstream*, porque partem de princípios diferentes. Enquanto a *mainstream* preza o consumo dos corpos como objetos, a busca do gozo a qualquer custo e hierarquizado, a negação das subjetividades e práticas sexuais ditas abjetas, as outras vertentes revelam as inúmeras possibilidades apagadas pelo sistema branco, colonial, heteronormativo. O corpo é visto, pois, com suas práticas de resistência. O conceito de silêncio potente, que Walter Mignolo traz em seu texto *Histórias locais/ projetos globais*, traça um caminho para entender quem está autorizado a falar e quem deve assimilar os discursos. Aníbal Quijano, em *Colonialidad del poder y clasificacion social*, nos mostra como na colonialidade, que se constitui como elemento do padrão mundial de poder capitalista, é onde também se encontra a dimensão simbólica do processo de imposição da subjetivação, material e cultural. Esses processos hierarquizam as experiências e vivências, mostram o que é agressivo, marginal, abjeto, anormal,



subalterno. Então, o que é a Pornografia Feminista para a América Latina? Quais são as diferenças da cena europeia da cena latino-americana?

3. As trepadas de Juliana

Nas cenas, a cidade transpira nas suas formas, luzes, cheiros, barulhos e gostos. A sinestesia se mistura com as pessoas que circulam pelo espaço urbano, no mesmo momento do gozo de Juliana Dorneles. Vários homens se aproximam da atriz e passam a tocá-la, a câmera é apenas mais um detalhe da cena. São homens que passam nos seus ternos, outros com seus moletons e bonés, o gari, os moradores de rua, policiais. Algumas perspectivas vão entrecruzar a análise do filme: a siririca, a genitalização do prazer, a alusão ao falo nas formas da cidade, as roupas que falam sobre a identidade de gênero, a colonialidade, quando se pensa no local da produção, as normativas de comportamento, corporeidade, sexualidade, etc.

Percebendo o processo de realização da obra e a perspectiva de quem a produziu, nosso papel aqui é justamente mergulhar nas estruturas e no universo simbólico que o filme carrega, que o torna político, transgressor. No início tudo era meio tímido, a poluição, a fuligem e a sujeira do centro refletiam no nojo e num certo pudor que a atriz ainda sentia nas primeiras interações com as estruturas de cimento, asfalto e ferro do urbano. Mas na medida em que o filme avança, o espaço vai convidando e revelando seu exibicionismo e a sua potência desejante, como se fosse um delicioso *strip tease*. A cidade, podendo ser vista eroticamente, pornograficamente, que vai além do utilitarismo de suas vias e pode ser namorada, adorada, além de receber todas as nossas emoções. Antes de adentrarmos a narrativa fílmica, é importante salientar o local de fala do curta, saber quem o protagoniza. Falamos aqui de uma mulher branca e cisgênera, PhD em psicologia, atriz, sulista e que vive na capital paulistana. Todas essas delimitações revelam, mas não limitam, o lugar que essa pessoa ocupa e fala na nossa sociedade machista, elitista, branca, meritocrata, capacitista e heteropatriarcal.

O curta começa no Viaduto Costa e Silva, o Minhocão, que corta o centro da cidade até a Zona Leste da paulicéia. A própria simbologia da palavra Minhocão já atrai para o sentido fálico e sexual. O filme possui uma narrativa fragmentada e nada linear, as locações se confundem e se entremeiam muitas vezes. Durante a madrugada, sem o fluxo de veículos que tomam o espaço, Juliana anda pela larga avenida suspensa, imponente marco da arquitetura paulistana. O texto inicia e ela se deita sobre o asfalto do Minhocão. Logo após, a cena é cortada para parte debaixo do viaduto onde ela interage



com afeto e passadas de mão nas estátuas que ali povoam. Pornografa o espaço público, ocupa as praças e calçadas com sexo, extrapola o privado. Mas por que essas atitudes são tão importantes?

O ambiente público das cidades é inimigo da mulher, sendo à noite o momento mais inóspito. A mulher olha para os locais abandonados com medo da violência física. As cidades abandonadas são ameaçadoras em razão de ruínas, lugares descampados, ruas desertas e deficiência de iluminação pública. Uma violência devastadora física e psicologicamente temida pelas pessoas construídas no gênero feminino é o estupro. Entretanto, há inúmeras outras violações cotidianas sofridas no espaço público que causam medo, intimidação e constrangimento na mulher. A mulher sozinha na rua é considerada uma pessoa sem dono, a ela pode ser desferida qualquer abordagem, expressões, palavrões e xingamentos. O fato de estar sozinha é um merecimento, pois ela não deve perambular desacompanhada de um homem e não deve responder as ofensas. Os corpos das mulheres não são delas, são de qualquer homem, pois assim o machismo, o racismo e a LGBTfobia operam.

Quando as mulheres abrem mão do princípio que impõe qual é o seu lugar, elas autorizam o homem a assoviar, gritar, tocar e dizer qualquer coisa, seja em voz alta, em grupo, ou ao pé do ouvido. Essas manifestações são mais frequentes nas ruas da cidade e nos transportes públicos. A mulher é chamada de “gostosa”, “piriguete”, “delícia”, entre tantas outras coisas, por homens que elas jamais viram e ou deram a menor intimidade, mas também são tratadas assim por familiares, vizinhos e amigos, tanto no ambiente privado quanto no público. Refletindo sobre o lugar das mulheres negras, lésbicas, bissexuais e trans na cidade, elas enfrentam as “barreiras invisíveis” próprias do racismo, da lesbofobia e da transfobia. A circulação delas, em muitos espaços públicos, ainda que seja em seu ambiente, em ambiente próximo ou no horário de trabalho, pode despertar constrangimento, desconfiança e ódio em outras pessoas. Essas pessoas não são impedidas por nenhuma lei de transitar pela cidade ou em qualquer lugar público, mas a segregação espacial simbólica é implacável.

Do ponto de vista espacial é sabido que trabalhadoras domésticas, quando não vivem na casa dos(as) patrões(as), em quatinhos de empregada (cada vez mais minúsculo), moram com suas famílias em bairros populares e/ou favelas com grandes carências de serviços públicos, onde fazem deslocamentos diários usando serviços precários de transporte coletivo para os bairros médios e ricos que lhes custam recursos e tempo de trabalho não pago. Os problemas decorrentes da estrutura familiar patriarcal, que lhes exige realização das tarefas domésticas no lar também gratuito, antes de ir ao trabalho, significam uma jornada de trabalho bastante extensa. Sob o mesmo sistema patriarcal, as mulheres de outras classes sociais, que trabalham fora ou não, colocam para as empregadas domésticas este trabalho essencial para a reprodução social que garante o ciclo vicioso da exploração e dominação masculina. Assim, a tripla discriminação de gênero, raça e classe a que estão submetidas as mulheres negras no sistema patriarcal, sistema sexual do poder comum a todas as mulheres, tece os dramas e paradoxos cotidianos em processos complexos e contraditórios (SANTOS, 2013, p.150).



Os espaços públicos são organizados em função de códigos de comportamento não-verbalizados e implícitos que refletem a hetero-branco-cisnormatividade na sociedade. No caso de mulheres lésbicas e bissexuais, as próprias performances de gênero, femininas ou masculinizadas, já as classificam aptas à visibilidade, como, por exemplo, no mercado de trabalho em que lésbicas masculinizadas são alocadas em funções de telemarketing porque a sua aparência masculina não precisa ser levada em conta. As demonstrações públicas de afeto ainda são limitadas, ou mesmo ausentes, pois a fetichização é uma prática vigente no imaginário machista. De todas as formas de apagar a identidade lésbica, o “estupro corretivo” se mostra mais odioso, porque consiste em uma prática criminosa na qual o agressor acredita que poderá mudar a orientação sexual da lésbica através da violência sexual. Isso porque, para eles, ao praticarem tal ato, elas vão “aprender a gostar de homem”. O que não poderia ser mais desprezível e desumano. O “estupro corretivo” é um discurso do ódio, é a exteriorização da cultura do estupro voltada para as mulheres lésbicas e bissexuais.

Quando falamos de pessoas trans, em especial nesse momento de mulheres trans, precisamos perceber quais os espaços públicos que essas pessoas estão autorizadas a vivenciar. Pessoas trans* já sofrem uma enorme exclusão física e simbólica de praticamente todos os espaços sociais. Berenice Bento afirma que as pessoas trans* somem dos espaços de convívio social para serem encontradas nos espaços das clínicas – lá bem catalogadas e avaliadas. Uma medida como essa contribui para tal exclusão, negando direitos básicos, como o transporte, emprego, saúde, educação a todos que ousamos nos identificar de forma diferente daquela designada em nosso nascer.

Pensando pelo viés das mulheres negras, Stephanie Ribeiro argumenta, no seu texto *Cidade para as mulheres: a mulher negra no espaço público*, que a mulher negra é a mais pobre, é a maioria do país (26% da população brasileira) vivendo em grandes áreas marginalizadas, com menores salários, e é a que mais sofre com o péssimo urbanismo das nossas cidades. Falta moradia, creches para crianças, etc. Recortando o caso do transporte público, são as maiores usuárias e, além das péssimas condições e valores altos, ainda há a exposição às situações de assédio. O corpo negro carrega cicatrizes do racismo no Brasil desde sua colonização. O corpo da mulher é visto como público, o da negra, além disso, é visto como o corpo da “mulata exportação” e hipersexualizado.

O direito ao corpo e o direito à cidade estão interligados. Nas Marchas das Vadias, uma das palavras de ordem que apareceu foi a frase “O corpo é meu/ A cidade é nossa”. As marchas nasceram como uma resposta à culpabilização das vítimas em casos de estupro. Mas, além do direito de não ser estuprada, as mulheres colocaram em pauta o direito à cidade.



Dito tudo isso, vamos mergulhar na narrativa do curta, percorrendo cena por cena, tocando todas as partes do corpo fílmico até o gozo. As primeiras imagens nos trazem para o centro de São Paulo e vêm acompanhadas da narração da atriz, que diz assim:

“Viaduto Costa e Silva, porque te deram um nome tão ordinário depois de torturar tanto te ergues imponente... a cidade não te perdoa, deposita sobre ti toda a massa pastosa dos carburadores. Teu cheiro de vaselina, tua boca fria, mais imunda ainda que o viaduto, nem os ratos te tocam. Quero te agradecer.”



Figura 4 – Seduzindo

Essas imagens mostram a região do Viaduto. A primeira, mostra Juliana deitada sobre o triângulo no asfalto, construindo a alusão a figura da vagina. Ela, toda pronta, com suas pernas abertas e deixando a sua buceta à mostra, pronta para agradecer o “Minhocão”. As sequências que seguem são das tentativas de sedução, dos toques, carícias, chupadas... as possibilidades do tesão aflorando no concreto e reluzindo nos metais das estátuas.

As roupas começam a desvendar o corpo desejante. Entramos debaixo da saia da atriz, um plano *plongé* que valoriza a imponência do piquete em que ela, ainda usando roupas, esfrega sua buceta na ponta arredondada. Nitidamente fazendo a menção a um pênis e a excitação dela a brincar com esse “pau”. As roupas dessa cena já não são as mesmas das tomadas anteriores.

“Te pensas indiferente, mas teu ferro derrete para dentro das minhas coxas. Essa ereção. Me excitas”





Figura 5 – Sentando no piquete

Outro corte e Juliana preenche com seu braço as grades do viaduto, um *fisting*² no “Minhocão”, demonstrando que ela não é a única que pode ser adentrada. A erotização do espaço urbano sempre ligado a formas e figuras ligadas à penetração.

“Quero continuar. Poluição erótica, minhoca afogada na cinza, não és cobra, és obra.”



Figura 6 – Comendo o Minhocão

Saímos rapidamente do elevador e vamos para outro ponto simbólico do Centro. Agora estamos no Viaduto Santa Ifigênia, com suas grades cheias de detalhes, seus ladrilhos desenhados e a iluminação que nos retoma aos tempos antigos de São Paulo. A atriz está ao fundo, caminha de

² Prática sexual que envolve a inserção da mão ou antebraço na vagina ou no ânus.



encontro à câmera e levanta sua saia rodada rosa. Juliana está sem a blusa neste momento, toca seu corpo, desnuda em cima do caminho da santa.

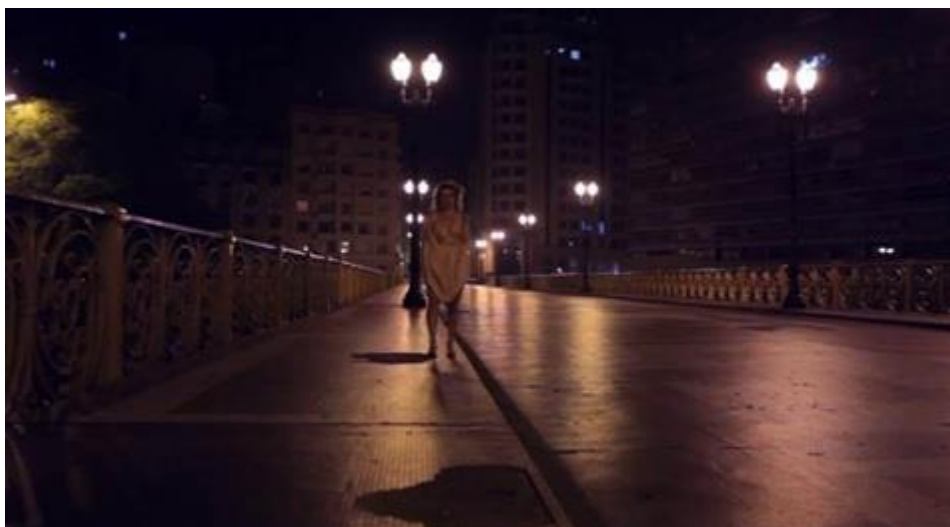


Figura 7 – Caminhando sobre a Santa Ifigênia

De volta ao “Minhocão”, Juliana mijá e traz para cena outra esfera de excitação. Mais conhecida como *golden shower*, ou chuva dourada, trata-se do ato de urinar em outra pessoa ou objeto, normalmente por gratificação pessoal, assim como uma maneira de humilhação. Em jogos sexuais de dominação e submissão, a *golden shower* é dada como forma de punição para humilhar o parceiro submisso e isso excita a pessoa que está urinando. Aqueles que estão sendo urinados podem ficar excitados com a humilhação. A chuva também é uma atividade sadomasoquista, na qual uma pessoa segura a sua urina de maneira que ela precise desesperadamente urinar e alguns parceiros apreciam ver a pessoa choramingar e se contorcer enquanto seguram a urina. Algumas pessoas ficam excitadas por observar secretamente estranhos urinando, talvez usando câmeras escondidas ou buracos nas paredes. O viaduto excita Juliana, que mijá “*para torturar tua carne ainda viva de concreto. E tu gosta.*”





Figura 8 – A mijada

E mais uma vez a atriz ocupa Santa Ifigênia. Agora Juliana está próxima da câmera. Com uma das mãos dentro da calcinha, ela se masturba enquanto vai se aproximando ainda mais. Ela agacha e continua se tocar. Com cortes bruscos, temos as cenas em que se tem um corpo sem cabeça com uma das mãos na buceta, esfregando e penetrando os dedos, mas ainda coberto pelas roupas, por isso, apenas nota-se o movimento da ação. O olhar penetrante de Dorneles para a câmera chama atenção neste momento e a cena se desenrola como se estivesse encarando e convidando quem a assiste “fazendo amor com a cidade” para gozar junto.

“Teu vazio, teu silêncio noturno, teu chão de ladrilhos apertados. Roubas a minha blusa e o meu caráter. Chega mais perto que eu te entrego a tua memória. Quero o rio que passa entre as tuas pernas, quero o rio que passa entre as tuas pernas. Quero o rio.”





Figura 9 – O convite a ser voyer

A partir desse momento, Dornelles já não está mais sozinha em cena. Vários homens se aproximam da atriz e passam a tocá-la. São homens que passam mais arrumados, outros com seus moletons e bonés, o gari, os moradores de rua. Alguns tocam, dançam, apertam, agarram. Casados ou solteiros, essa questão sequer importa. Existe um corpo exposto e esse corpo é o socialmente lido como feminino. Acredito que agora é importante pensar a respeito da disponibilidade dos corpos ditos femininos na nossa sociedade. Os corpos das mulheres foram utilizados como forma de barganha através dos tempos. Se no início da propriedade privada, as mulheres foram cercadas junto das terras pelos homens para que eles tivessem certeza que sua herança seria repassada aos herdeiros legítimos, na Idade Média o casamento vem aumentar essas cercas, com a divinização das mulheres brancas e a moralização de seus corpos e comportamentos relacionados ao feminino, agora “abençoados por Deus”. A legitimidade do poder da instituição Igreja Católica Apostólica Romana, que é até hoje a religião cristão-cêntrica que ainda institui nossas moralidades, nosso calendário, costumes e datas comemorativas, entre tantos dispositivos de concentração simbólica na sociedade ocidental. Essa breve trajetória nos leva a pensar a construção do processo cerceador de liberdades, de padrões de comportamento de gênero e de funções sociais bem delimitadas desde o nascimento, trajetórias marcadas pelo rosa, pela fragilidade, pela passividade, pelo cuidado, pela delicadeza, pela maternidade, pelos trabalhos domésticos, pela magreza, pela busca insaciável pela dita beleza, pelas “cantadas”, pelas instituições (Estado, Igreja, Família, etc.), pelas violências de gênero, agora



balizadas também pelo discurso da ciência. O nosso corpo e vivências demarcadas e fragmentadas através dos tempos em que as únicas donas por direito, nós mesmas, somos ignoradas.

A expressão “nosso corpo nos pertence” tem sido uma das bandeiras centrais do movimento feminista desde os anos 1970. Ela expressa a vontade de autonomia das mulheres, de ter desejos e exercê-los sem o controle dos homens de sua família, do Estado ou das instituições religiosas. Ela recobre o questionamento à imposição de padrões de beleza, de normas na sexualidade e na reprodução. Aparentemente, a mudança de costumes, a maior presença das mulheres na vida pública e avanços tecnológicos, como a pílula anti-concepcional, teriam feito dessa bandeira uma realidade. Mas, para quantas? E por quanto tempo? Qual a atualidade do debate em relação ao direito das mulheres de decidirem sobre seu corpo? O que temos visto nos últimos anos é que as pressões dos homens cis brancos heterossexuais, das instituições religiosas e do Estado se somam às ofertas e exigências do mercado.

O mercado se apropria de elementos tradicionais da construção do gênero feminino, como no caso da violência obstétrica da cesariana a qualquer custo, em que as mulheres cis têm o seu direito de escolha de como vão parir (normal ou procedimento cirúrgico) negado, pois a cesariana é mais rentável ao mercado da saúde. Os médicos escancaram a relação de clientela; das próteses e hormonizações de mulheres trans, que têm seu direito a viver com o gênero que se autoidentificam negociados no mínimo por dois anos, com o “acompanhamento” psicológico e, após isso, constantes humilhações no tratamento de hormonização com progesterona e as “facadas” para a adequação do corpo com plásticas e próteses. O fundamentalismo religioso e sua influência sobre as políticas públicas, que usa argumentos reacionários e conservadores para reiterar a lógica androcêntrica e heteropatriarcal, a fim de coibir a autonomia sexual e auto-determinação reprodutiva das mulheres, limitando as possibilidades de prazer e estigmatizando as identidades sexuais que diferem da norma dominante.

Ao refletirmos sobre essa lógica do acesso das normas e repressões aos corpos ditos femininos, voltemos para o curta *Amor com a cidade*. A atriz então passa a interagir com os homens na rua. Como se trata da madrugada em uma grande metrópole, se a mulher está na rua neste horário e teoricamente sozinha, ela corresponde ao arquétipo da puta. Os homens se sentem à vontade para tocá-la e pegá-la sem o menor constrangimento, mesmo com a presença da câmera. O machismo nosso de cada dia grita nessas imagens e revela a lógica a que estamos inseridas nas dinâmicas de



gênero. A princípio, e neste caso, Juliana Dornelles permite a interação, mas isso revela muito do que vivenciamos em sociedade todos os dias.



Figura 10 – Pegadas

Neste ponto, o filme dá uma virada de clima e cenário. Estamos em Porto Alegre agora e nesta cena estão um policial, Juliana Dornelles e mais duas pessoas da produção, todos devidamente vestidos e com a seguinte fala da autoridade:

“Eu sou sociólogo, estudei ciências sociais, por isso eu até compreendi a senhora. Mas pela lei fria, é algema prá trás e vai nua mesmo pra delegacia na viatura.”

A farda, a garantia da ordem no estado do Rio Grande do Sul, caminha ao lado da mulher famigerada que anda nua pelas ruas da cidade. Conversam. Há, ao menos, a tentativa de um entendimento.

“Procuramos as gangues, mas até elas te deixaram. Eu garanto que tudo vai ser totalmente igual a sempre.”





Figura 11 – Negociando com o policial

O curta, neste momento, passa a pornografar o espaço público da capital gaúcha. A atriz desce andando nua pela rampa do Viaduto da Avenida Borges de Medeiros. Se esfrega nas estruturas de um edifício e no chão da praça. Formas de amor, de afeto e de tesão pelo frio concreto, pela sujeira, pelos grandes calçadões, pelo asfalto.

“Reprimiremos teus episódios de loucura, mas aplaudiremos o teu sucesso”.



Figura 12 – Se entregando a POA



A escadaria da Rua Duque de Caxias é a parceira da vez. As grandes estruturas, os prédios, corrimãos, as grades de metal, os degraus dialogam, encostam e excitam, presenciam siriricas e penetrações, os orgasmos de Juliana. Os cachorrxs e os gemidos denunciam sua presença e sua ocupação das ruas no silêncio da madrugada. Uma imagem interessante é o rosto de Sarney pintado em um dos lados da escadaria. A atriz o lambe. Os seguintes dizeres acompanhar o stencil: “Fora Sarney”.



Figura 13 – Molhando

“Estou sempre fugindo de ti. Eu fujo dos teus bons modos. Me dominas, me arrasto pelo teu corpo. Me arrasto pelo teu corpo”.

Juliana sorri. As cenas dos espaços públicos da cidade se fundem com as tomadas dentro do bar Tutti Giorni, no Gazômetro, no Mercado Público. Ela se lambuzava com cerveja, a esfrega em seu corpo, deslizando sua mão de cima embaixo. Aparece na orla a luz do luar beijando as grades frias que avisam que o mar é logo ali. Se arrasta pelas ruas da cidade, rasteja. Canta com as estátuas da praça. Interage com xs clientes do bar. Quase sempre nua. Mais uma vez, agora em Porto Alegre, o convite de Juliana para a trepada com o urbano, nem que seja apenas para comer com o olho.

“Eu comi um bolinho, um bolinho. Me seguras tal como um gambá machucado agarrado na cerca. Estás tão ferida que te derretes pelo chão. Gosto da tua melodia”.





Figura 14 – Novos convites

O mijo e o amor com as estátuas voltam à cena antes de deixar a capital gaúcha. Como se fosse despedida, a satisfação sentida por Dornelles materializada no mijo sobre o banco da praça, o gozo vivenciado de outra maneira. E o abraço e afeto dedicado à estátua para selar a volta para São Paulo.



Figura 15 – Despedidas

De volta à paulicéia, o local é o bar Santa Cecília. Depois de tanto concreto e estátuas, ela volta a tentar criar um contato com outras pessoas. Juliana está sentada no balcão enquanto toma sua cerveja e observa as pessoas que estão também dentro do bar, em sua maioria homens. Em determinado momento ela começa a levantar a blusa a fim de perceber os olhares a ela destinados. Os funcionários do bar ficam nitidamente constrangidos e procuram não dirigir o olhar para ela, enquanto um homem cambaleia no banco ao lado, dormindo, talvez de cansaço, talvez por bebedeira. Então, ela se dirige até o fundo do bar e lá tira a blusa por completo. O homem sentado no banco não



acorda e cada vez mais pessoas passam rápido pela imagem. O corpo à disposição não causa comoção. Essas cenas do bar passam a se misturar com a fachada da catedral da Sé.

“Ninguém me serve mais um copo. Não me servem mais nada. Estou invisível. Mais uma! Mais!”



Figura 16 – Tentando despertar

O curta volta para o centro de São Paulo. A catedral, a praça, os garis, os moradores de rua, a solidão, os vazios e o silêncio de uma grande cidade e suas grandes estruturas. Juliana Dornelles circula pela escadaria e senta em frente à porta central da igreja. Com Jesus crucificado ao fundo cravado no mármore, ela, sentada de pernas abertas na escadaria, se masturba. Ao fundo uma trilha que diz “Seja a noiva”.



Figura 17 – Heresia gozada



Essa tomada traz toda a carga que a religião produz sobre a vida das mulheres, como as normatiza e dogmatiza. Seja santa, não puta. Seja mãe, não aborte. Seja esposa, não solteirona. Seja hétero, não sapatona. Se dê ao respeito, não goste de sexo. Se comporte, feche suas pernas, seja descente. Por isso tudo, a postura de Juliana traz uma potência de transgressão muito forte. “Seja noiva” é a expressão normativa no curta que simboliza todas as repressões e opressões que o gênero e o sexo feminino, construídos na nossa sociedade ocidental, sofre a partir da instituição Igreja. A performance traz à tona a submissão aos dogmas da religião cristã em um Estado Laico, empoderando um terrorismo de Estado. A instituição Igreja Católica apoia e legitima a violação e mutilação ao longo da história mundial. Reforçar os preconceitos e as normatividades, que regulam os gêneros, os corpos e as práticas sexuais das pessoas, continuam a ser atos legitimados e incorporados no social como “normal” e ordinário. Por isso, a performance de Juliana Dornelles balança a ordem social, mostra os borrões, suas fissuras. Ela desconstrói o padrão comportamental de ser mulher, gozando na cara da instituição católica.



Figura 18 – Entradas

“Onde tá a tua porta? Onde tá a tua porta? Você tem que gozar. Esse mapa... Esse mapa gozado me agrada ainda mais do que a espera.”

As estruturas do curta *Amor com a cidade* gritam. Primeiro por ser uma obra documental e ficcional ao mesmo tempo, revelando e pornografando o espaço urbano. O sexo ocupando as ruas frias e tomadas pelo concreto e seus enormes edifícios, pontes, escadas, passarelas. E uma mulher



empoderando a sua sexualidade e o seu prazer no espaço público e, mais do que isso, gozando na cara da sociedade, deixando o seu “molhado” pelas ruas nas quais passou. A nudez escancarada de Juliana traz algumas vezes o constrangimento para quem lida com ela, no caso dos bares e da abordagem policial, ao mesmo tempo em que mostra como, em nossa sociedade machista, os corpos que remetem ao feminino são convites e podem ser acessados a qualquer momento, independente da vontade da dona do corpo e da subjetividade em questão, no caso das cenas com homens tocando a atriz e a penetrando no curta. Machismo e sexismo, o heteropatriarcado expõem suas estruturas nuas e cruas.

Contudo, o corpo protagonista continua a ser branco, magro e em grande medida higiênico. Em relação aos pelos, um grande passo no sentido de que eles estejam na tela e tenham seu espaço, o que aproxima as pessoas que assistem da vivência virtualizada. A buceta empoderada de Juliana Dornelles joga seus pelos na cara do telespectador que a assiste e para quem ela performa. Mesmo com a potência despertada pela nudez e a ocupação dos espaços públicos, e a siririca que a faz gozar sem a necessidade de outrem, o prazer ainda fica muito vinculado às genitálias. A perspectiva de sexo e gênero feminino, mesmo com poucas penetrações, recorre à alusão ao falo nas formas da cidade, o que dá um tom um tanto quanto heteronormativo ao curta. As roupas que a atriz usa no filme também trazem traços da dita feminilidade padrão: unhas pintadas, salto alto, saias rodadas e rosas, peças mais justas. Ela questiona sua condição de mulher no machismo enraizado ao sair pelas ruas dona de si, ao mesmo tempo em que reitera símbolos de feminilidade e de sexualidade. Quando se pensa “todas” as mulheres, é fundamental perceber que nossas complexidades (nossos corpos, nossas experiências de vida, nossas dificuldades) excedem enormemente qualquer simplificação.

Outra questão importante de tocarmos é o fato das marcas da colonialidade estarem um tanto borradas ou não tão nítidas, já que estamos falando de um curta produzido abaixo do Equador, contudo em regiões beneficiadas no contexto brasileiro. A produção foi realizada em São Paulo e Porto Alegre, duas cidades que reproduzem mais fortemente o padrão eurocêntrico e colonizador de civilidade, disciplina, comportamento, corporeidade, entre tantos outros. Contudo, não podemos negar que falamos de uma terra colonizada, de pessoas que são sistematicamente excluídas de processos decisórios sobre seus próprios destinos, as exclusões, controles e violências impostas a pessoas cujas vivências de gênero sejam tidas como inconformes, indesejáveis, abjetas, imorais – exclusões, controles e violências que entendo como colonizatórias. Por isso, a representação de Juliana Dornelles traz uma pitada de pornô ainda impregnado da branquitude e dos padrões europeus na estética da feminilidade, na magreza, da abordagem impulsiva do homem negro pelo sexo. Mas também traz a sujeira, a transgressão dos corpos nus e o gozo perambulando pelas vielas e avenidas



das cidades. Pensar os mecanismos artísticos e culturais que levam, e levaram, à exotificação de subjetividades coloniais permite tanto que se tornem mais complexas as avaliações históricas do colonialismo, quanto que se fundamentem em bases históricas as diversas expressões opressivas contemporâneas. E, dessa forma, podemos construir estratégias para (des) colonizá-las, o que ocorre timidamente no curta.

Referências

- ABREU, Nuno César. *O olhar pornô: A representação do obsceno no cinema e vídeo*. Campinas: Mercado das Letras, 1996.
- ALEXANDRIAN, Sarane. *História da Literatura Erótica*. Rio de Janeiro. Edição Livros do Brasil, 1991.
- BOURCIER, Marie-Hélène. “*Bildungs-post-porn: notes sur la provenance du post-porn, un des futurs du Féminisme de la désobéissance sexuelle*”. Rue Descartes 3/ 2013 (n° 79), p. 42-60. Traduzido por Vinicius Kauê Ferreira.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: *Racismos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I. A vontade de saber*. 10 Ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1979.
- HUNT, LYNN. *A invenção da pornografia*. São Paulo, Ed. Hedra, 1999.
- LEITE JÚNIOR, Jorge. *Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia “bizarra” como entretenimento*. São Paulo: Annablume, 2006.
- LUST, Erika. *Good Porn: a Woman's Guide*. Barcelona, 2010.
- MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte, UFMG, 2003.
- PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificacion social. *Journal of Worldsystems Research*. Special Issue: Festschrift for Immanuel Wallerstein.vi /2, pp. 342- 386. 2000.
- RIBEIRO, Stephanie. *Cidade para as mulheres: a mulher negra no espaço público*. Acessado em 10/09/2017: <https://coletivoarrua.org/2015/02/03/cidade-para-as-mulheres-a-mulher-negra-no-espaco-publico/>
- RUBIN, Gayle. O tráfico de mulheres: notas sobre a economia política do sexo. [ONG SOS Corpo (Recife), trad.] In: REITER, Rayna. [org.] *Toward an anthropology of women*. New York: Monthly Review Press. 1975.
- SANTOS. *A cidade para as mulheres*. Segundo Seminário Fluminense de Sociologia do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal Fluminense (PPGS-UFF). 2013.



SONTAG, Susan. A imaginação pornográfica. In: *A Vontade Radical – Estilos*. São Paulo, Cia das Letras, 1987, pp. 41-76.

TAORMINO, Tristan; SHIMIZU, Celine Parreñas; PENLEY, Constance; MILLER-YOUNG, Mireille. *The Feminist Porn Book the politics of producing pleasure*. Feminist press. 2013.

WILLIAMS, Linda. *Hard Core. Power, pleasure, and the "frenzy of the visible"*. Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1999.

