

**GEMINIS**

[DOSSIÊ - CINEMA E TECNOLOGIA]

# CINEMA E FEMINISMOS ENTRE POÉTICA E DEVIR: POR UMA TECNOLOGIA ENGENDRADA

**FERNANDA CAPIBARIBE LEITE**

*Professora do Departamento de Comunicação – UFPE;  
Doutora pelo PPGCOM-UFPE; Pesquisadora das relações  
entre imagens e sistemas sexo-gênero.  
E-mail: fernanda.capibaribe@gmail.com*

## RESUMO

Esse artigo visa contribuir para a construção de uma poética feminista no cinema e audiovisual contemporâneo concebida na ideia de trânsito ou fluxos para sujeitos de gênero compreendidas/os fora da lógica dos binarismos “cis” e heteronormativos. Para tanto, atualiza a acepção em Lauretis (1987) de que o cinema se constitui como tecnologia de gênero, e aborda tal premissa no contexto das imagens tecnológicas e digitais através do conceito de *percepto de devir feminista*. Tal relação proposta engloba a ideia de que a poética feminista atualmente se alicerça cada vez mais na prerrogativa das experiências próprias de personagens subjetificadas/os, por um caminho patêmico no qual mulheres cis e trans não mais são colocadas sob o olhar do outro-homem-dominador, mas, ao contrário, se enunciam sob referências de seus próprios cotidianos e espaços de interlocução. Nesse sentido, a atualização da ideia de tecnologia de gênero para o cinema está ligada ao fato de que tais imagens configuram desterritorializações, devires, tanto no que toca a relação hegemonia-subalternidade no sistema sexo-gênero como no que se refere à própria ideia dos sujeitos legítimos e nomeados no feminismo. Como escopo investigativo, lanço um olhar sobre a produção *Dude looks Like a Lady*, parte da série de curtas em pornografia feminista intitulada *XConfessions* (LUST, 2013, 125min), oriundos de relatos em texto sobre fantasias e/ou experiências enviadas pela internet. Apesar de tratar de tal realização em particular, a trago também como espaço de acionamento de outras produções na perspectiva do feminismo, que endossam ou potencializam o lugar da diferença em produções com foco nos sujeitos engendrados.

**Palavras-Chave:** Poética Feminista; Tecnologias de Gênero; Perceptos de Devir

---

## ABSTRACT

This paper aims to contribute to the construction of a feminist poetics in contemporary cinema and audiovisual, conceived on the idea of transit or flows to engendered subjects out of the “cis” and heteronormative binary structure. To do so, it updates Lauretis (1987) concept of films constituted as a gender technology, and addresses such a premise in the context of technological and digital images through the notion of feminist becomings perceptions. This proposed relationship encompasses the idea on which feminist poetics currently is founded increasingly on the prerogative of self-experiences told by subjected characters in the movies, what means the approach of affective relationships. By this meaning, cis and trans women are no longer placed under the gaze of the “other” domineering-man, but rather are enunciated from their own everyday references and spaces of dialogue. In this sense, the upgrade of cinema as a gender technology is linked to the fact that such images constitute deterritorializations – becomings – regarding both to the hegemony-subordinate relations in the sex-gender system so as to the very idea of legitimated and named feminist subjects. As investigative scope, I bring the production “Dude Looks Like a Lady”, part of the short-films series of feminist porn entitled *XConfessions* (LUST, 2013, 125min), produced from textual reports of fantasies and/or experiences submitted via the Internet. While treating such particular embodiment, I also bring analytic arguments placed in other productions on feminist perspective, to endorse or potentiate issues related to social and cultural difference focused on engendered subjects.

**Keywords:** Feminist Poetics; Gender Technologies; Percepts of Becoming

## 1. TRILHAS FEMINISTAS: POÉTICA ENTRE SUJEITOS E OLHARES ATRAVÉS DAS CÂMERAS

A pluralidade de identidades e de práticas amorosas e sexuais parece, hoje, mais visível. O que tal visibilidade indicaria? Que os ventos do “novo milênio” terminaram com as diferenças, saudando a multiplicidade? Que se aceita que as posições de gênero e de sexualidade não cabem mais nos esquemas binários? Que agora “vale tudo”? Uma série de questões e de respostas poderia ser ensaiada e, de qualquer modo, a complexidade desses “novos tempos” sempre escaparia. Talvez se possa dizer que, efetivamente, muitos já admitem que as dicotomias homem/mulher, heterossexual/homossexual não dão mais conta das muitas possibilidades de viver os gêneros e as sexualidades. Embaralhamentos desafiam classificações. Fronteiras são, constantemente, atravessadas. Novas posições são nomeadas. Alguns não se contentam apenas em mudar de um “lugar” para outro e escolhem viver *na* fronteira, numa espécie de entre-lugar. Em vez de uma nova posição-de-sujeito, há quem prefira a não-acomodaçãõ, a ambiguidade e o trânsito (Louro, 2004). Uma série de condições culturais, sociais, políticas, econômicas vem, desde algumas décadas, possibilitando a multiplicação dos discursos sobre a sexualidade, produzindo a visibilidade das muitas formas de ser, de amar e de viver, embora se mantenham, de modo renovado, divisões, hierarquias, diferenciações. O cinema participa, também, deste processo. (LOURO, 2008, p. 87).

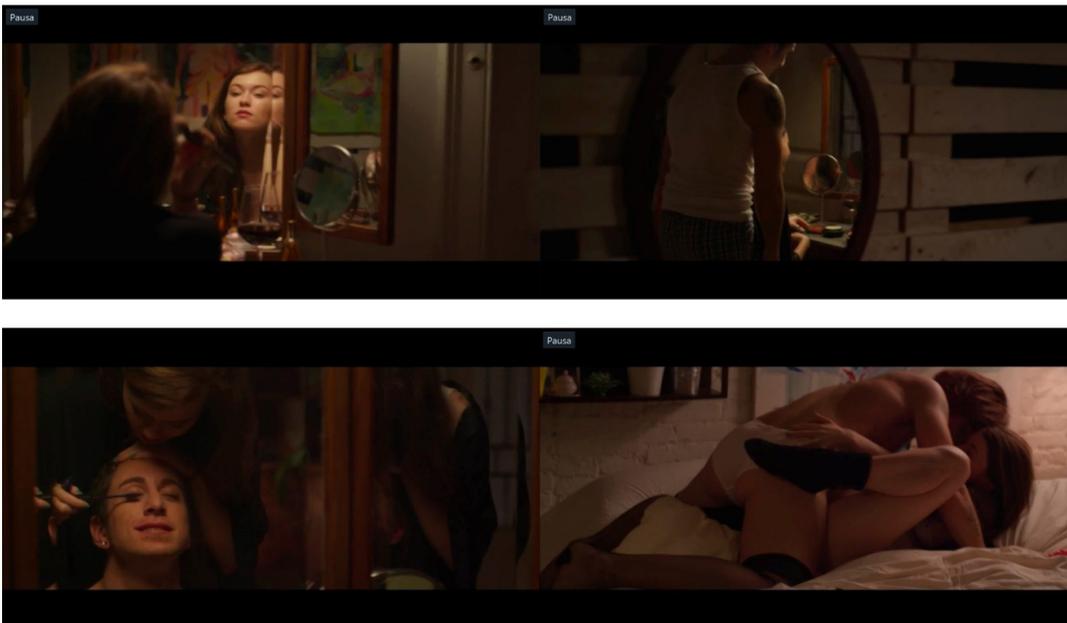
Primeira cena, a imagem de uma mulher em plano fechado. Vemos seu rosto através do espelho, sentada numa penteadeira tendo como primeiro plano, desfocado, parte das costas e cabeça. Ela passa *blush* na face, e o plano seguinte é um close de seu rosto em perfil, do qual a câmara se desloca para a mão segurando o *blush* e o pincel. Imagem volta a ser através do espelho: três reflexos simultâneos vindos de diferentes perspectivas refletoras, em plano mais fechado do que o primeiro. O som está ambiente, tranquilo, sem diálogo ou música, até que irrompe, em *background*, uma gaita em volume crescente. Através dos reflexos, ela sorri. Enquanto o som vai ficando mais próximo, o plano muda para outro reflexo, de espelho posicionado numa parede, e não mais os da penteadeira. Continuamos vendo a personagem pelo seu duplo, que adquire ar de expectativa por encontrar quem se aproxima tocando. Num jogo de cena, um vulto passa na frente do espelho e só vemos, nesse momento, sua camiseta branca,

para, em seguida, reencontrar o segundo personagem através do reflexo com a mulher sentada. É um casal. Ele a abraça por trás e pergunta o que ela faz.

Sempre em planos fechados, intercalados em imagens pelo reflexo dos espelhos em cena e imagens diretas, percebemos a intimidade e o afeto entre as duas pessoas. Ele a acaricia, beija sua nuca. Depois, toma uma taça de vinho enquanto ela comenta sobre a maquiagem que está escolhendo. Pede que a ajude. Ele se mostra curioso, e a câmera foca em suas mãos pegando o *blush*, que está fechado. Em seguida, ainda em close onde só vemos as mãos, o personagem masculino abre o *blush*, pega o pincel e senta-se na cadeira ao lado da sua parceira. Pelo reflexo de um dos espelhos, o vemos olhando, sorrateiro, para a personagem, com *blush* e pincel nas mãos. Ela não está em cena, apenas o reflexo dele, mas a ouvimos dizer, a partir do olhar que recebe: “Eu acho<sup>1</sup>...”.

No plano seguinte, ainda fechado, o casal encontra-se um de frente para a outra, plano frontal do rosto dele, seus lábios sendo pintados com brilho labial por sua parceira. Depois, ainda através dos espelhos, ela está em pé atrás e ele sentado à frente, passando base em seu rosto. Entra o título do curta: *Dude Looks Like a Lady*<sup>2</sup>. Ele fecha os olhos e aparenta gostar do movimento. E, continuando nesse jogo de *close-ups* e imagens de duplos, ela o maquia com rímel, lápis de olho, sombra, batom vermelho, *blush*. Breves diálogos acontecem, quando, por exemplo, ao passar o lápis em seu olho fechado, ela afirma ter ficado “muito legal”, pede que ele abra os olhos para ver, e sua resposta é: “Wow!”.

Figura 01: Sequência de frames extraídos do filme “Dude Looks Like a Lady”



1 Tradução minha para o trecho “I think”, retirado do filme *XConfessions 2* (ERIKA LUST, 2014, 123 min).

2 Em minha tradução: O Cara se Parece com uma Moça.

Assim vai se constituindo o jogo sedutor do casal em cena. Ela cada vez mais excitada por “montá-lo” mulher, e ele por ver-se sendo montado. Ela o perfuma, coloca-lhe uma peruca e pega no armário a *lingerie* para vesti-lo. Diante da excitação do parceiro e de gestos que solicitam passar logo ao ato sexual, ela estabelece que tirará uma peça de si para cada peça que colocar nele. Peças todas femininas. A câmera móvel mostra tal jogo sexual, passa dela a ele, dinâmica, movimentando-se como um/a personagem presente no quarto. E assim se desenrola o ato sexual. No momento em que ela fica nua, ele está vestido como uma moça, tal como sugere o título do filme de Erika Lust, um dos curtas-metragens que integra a série *XConfessions*. Tal como é possível observar pela Figura 01, o que se segue a essa trama, como em todos os curtas que compõem a série erótico-pornográfica, são cenas de sexo, explícito, entre o casal heteroafetivo, mas não em conformidade com a norma. A cisgenereidade é questionada. Os lugares demarcados de poder no ato sexual também. Há uma transgressão dos caminhos normalmente observados para se chegar aos fins da trama pornográfica, isto é, a excitação pelo ato sexual. Para além da proposta discursiva do desejo, típica do que configura o gênero pornográfico de uma maneira geral, interessa abordar, portanto, tal narrativa a partir de como é enunciada nas imagens.

O curta é parte de um projeto que seleciona fantasias vividas e/ou desejadas de “pessoas comuns”, que as escrevem e enviam ao *website* [xconfessions.com](http://xconfessions.com), domínio da produtora Lust Films, responsável pela realização de audiovisuais erótico-pornográficos na perspectiva feminista. Na proposta descrita, a série defende que: “Personagens convincentes, temas no limite, tabus excitantes, estética elegante e sexo sensual são combinados para assegurar que você nunca mais verá a pornografia da mesma maneira<sup>3</sup>”. Na assinatura da direção, logo no início aparece o crédito: “XConfessions, By You & Erika Lust<sup>4</sup>”. Sem dúvida, uma proposta que surge como enfrentamento a várias questões, não apenas pela maneira como a pornografia vem sendo abordada enquanto gênero narrativo após o século XVII, mas também por vir a solicitar o/a espectador/a por um olhar que desvia da perspectiva da lógica de poder dominante do masculino.

As histórias revelam transitoriedades nas vivências com o sistema sexo-gênero. Colocam mulheres na situação de *voyeur*-ativas onde não está pressuposto o orgasmo peniano como fim da trama (apesar também de estes não serem excluídos dos filmes). São abordadas através de um tratamento que visa a alocar as imagens num regime estético artístico, isto é, trabalhar uma proposta poética das imagens — criação —

3 Tradução minha para: “Compelling characters, edgy themes, titillating taboos, elegant aesthetics and sensual sex combine to ensure that you’ll never think about porn the same way”. Disponível em: <http://erikalust.com/films/XConfessions-vol-2/>. Acesso em: fev 2015.

4 Em minha tradução: “Confissões Pornográficas, por Você e Erika Lust”.

visando a determinadas experiências sensíveis nas/nos espectadoras/es. Baseiam-se em histórias “assinadas” por “sujeitos-comuns”, que dividem os créditos da direção, num sentido genérico, com a realizadora. Subjetificam suas/seus personagens narrando o ato sexual por um viés afetivo-amoroso. Vários elementos que configuram enfrentamentos consideráveis em relação a certo imaginário compartilhado do sexo e do gênero pornográfico e integram a proposta de uma *pornografia feminista* presente na referida série e em toda a filmografia/bibliografia da diretora/autora sueca Erika Lust. Uma proposta que interessa, assim, pela maneira como apresenta *trânsitos* no que toca as sexualidades narradas em imagens e os sujeitos que a experienciam, nas telas e para além destas.

## 2. O CINEMA COMO TECNOLOGIA DE GÊNERO OU SOBRE O QUE CONFIGURA O PRAZER VISUAL

Lauretis (1987) traz o cinema como uma tecnologia que nos faz entender, na acepção de uma poética feminista, o que fica no *entre*: entre um conjunto de reiteraões e produções de discurso numa lógica androcêntrica e uma potência de transgressão que prevê a saída dessa lógica pensando e vivendo espaços possíveis de transformação. Considerando o gênero como representação e também processo subjetificante, ela nos propõe pensar o que seria da ordem do irrepresentável nas questões de gênero e quais efeitos suas tecnologias, tais como o cinema, vêm produzindo. “Para o gênero, como na vida real, não é apenas o efeito da representação, mas também do seu excesso - o que permanece fora do discurso como um trauma em potencial -, que pode romper ou desestabilizar, por não conter qualquer representação<sup>5</sup>” (LAURETIS, 1987, p. 03).

O que está em jogo, para a autora, é a configuração de sistemas de representação e “projetos” que envolvam teoria e experiência feministas não perpassando simplesmente pelas relações de antagonismos entre os sexos referenciadas numa universalidade do masculino. A proposta de uma poética feminista no cinema para Lauretis, portanto, contempla a criação de narrativas que deem conta das brechas por onde escapam as contradições da representação de gênero para além de um determinismo oposicionista do feminino em relação de subalternidade com o masculino. Trata-se de uma estratégia de reconstrução do binômio poder-conhecimento, o que vem sendo uma tarefa difícil tanto para a análise feminista quanto para a sua prática política. A questão centra-se,

5 Tradução minha para: “For gender, like the real, is not only the effect of representation but also its excess, what remains outside discourse as potential trauma which can rupture or destabilize, if not contained, any representation”.

assim, em como abordar uma poética feminista para além do previsível no histórico de desigualdades que provêm das categorias reiteradas de masculinidade e feminilidade.

Lauretis (1987) parte de Althusser para mencionar a *interpelação*, como um processo de absorção do sujeito em relação à representação dos gêneros. Essa relação funciona como um elemento de diferenciação de fora para dentro, mas também de dentro para fora, pois é uma nomeação que os sujeitos masculinos e femininos assumem para si desde situações burocráticas ou oficiais, como a marcação de “F” ou “M” em um formulário, até as relações mais subjacentes travadas na vida cotidiana, nas quais formulações de gênero são reiteradas constantemente em “coisas de mulher” ou “coisas de homem”. O aparelho cinemático, portanto, configura-se como uma espécie de termômetro, através do qual visualizamos a demarcação de tais distinções como espaços restritos já assentados nas representações dos gêneros, ao mesmo tempo que abre espaços velados onde somos arrebatadas/os pela emergência do irrepresentável, principalmente no que toca os limites que cercam a divisão sexual “engendrada”<sup>6</sup>.

Já algum tempo antes da publicação do volume I da *História da sexualidade* na França (*La volonté de savoir*, 1976), teóricas feministas na área do cinema vinham escrevendo sobre a sexualização das estrelas do cinema em filmes narrativos e analisando as técnicas cinematográficas (iluminação, enquadramento, edição etc.) e os códigos cinemáticos específicos (por exemplo, a maneira de olhar) que constroem a mulher como imagem, como objeto do olhar voyeurista do espectador; e vinham desenvolvendo não só uma descrição, mas também uma crítica dos discursos psicossocial, estético e filosófico, subjacentes à representação do corpo feminino como *locus* primário da sexualidade e do prazer visual. A compreensão do cinema como uma tecnologia social, como “aparelho cinemático”, se desenvolveu na teoria do filme paralela à, mas independentemente, de Foucault; pelo contrário, como sugere a palavra aparelho, essa compreensão foi diretamente influenciada pelo trabalho de Althusser e de Lacan. (LAURETIS, 1987a, p. 17).

Para a autora, o aparelho cinematográfico entendido como tecnologia de gênero vem se dedicando a dar conta de dois questionamentos, a citar: a) uma representação de gênero é produzida por uma tecnologia específica ou um conjunto delas e b) os sujeitos a absorvem, reiterando-a ou transformando-a. Sobre a segunda questão, Lauretis (1987) considera de maneira sobrescrita a importância do/a espectador/a. Isso significa afirmar que a forma como alguém é ou não interpelada/o por um filme no que toca as representações do sistema sexo-gênero propostas, o tanto que se deixa arrebatado por

6 Lauretis (1987) usa esse termo para expressar situações que são designadas, atravessadas ou implicadas por/ em questões de gênero. Na língua inglesa, a utilização linguística do termo parece mais forte, já que *engendered* incorpora diretamente o vocabulário associado ao gênero-gender como distinto do gênero-genre. Em português essa diferença não fica tão evidente, por que a mesma palavra remete aos dois sentidos.

elas, como as rechaça, como se sente pertencida/o ou se quer indiferente, vai depender intimamente de como as representações de gênero são nomeadas e vivenciadas por esse sujeito.

Essa relação entre representação de gênero nos filmes e autorrepresentação de suas/seus espectadoras/es nos fornece dados mais potentes para investigarmos as relações entre homens e mulheres, entre masculino e feminina, em suas reiterações e desconstruções, do que a definição de tecnologia sexual nas bases de Foucault. Isso porque, argumenta Lauretis (1987), Foucault não “engendra” a sexualidade, mas a coloca como “uma coisa só” para todo e qualquer indivíduo. E, assim, acaba por torná-la masculina, considerando que temos uma reiteração histórica do masculino como universal e que a própria nomeação excessiva do corpo feminino e dos espaços de desvelo e vigilância permanentes da corporeidade da mulher podem ser lidas sob a ótica do masculino, isto é, do discurso que parte do desejo e policiamento dos homens heteronormativos/cisgêneros. O que Lauretis aponta daí é que a construção histórica da sexualidade vem sendo uma questão de gênero, de sua construção e desigualdades vigentes, e, portanto, não pode ser observada *fora* do gênero. Ao contrário, a ideia de sexualidade vem se colocando historicamente *através* da distinção entre tais identidades: masculina e feminina.

Até na prática heteronormativa, os discursos que envolvem a sexualidade vão ser lidos de maneiras diferentes pelos diferentes “sujeitos do gênero”. Portanto, no contraponto da versão foucaultiana de que o poder constitui o conhecimento e engendra as práticas, as vivências e os valores de uma época para além de uma conotação positiva ou negativa, Lauretis vai trazer a contraproposta de que, ao não relacionar poder e opressão, Foucault negligencia o fato de que os sujeitos de gênero vão vivenciar as consequências de uma determinada conjuntura de poder colocadas sobre outras que não estão em voga, o que pode acarretar em experiências bastante nocivas àquelas/es fora do centro nos discursos de poder, que não são, portanto, quem efetivamente vem produzindo o conhecimento. Isso significa dizer que:

[...] o que faz alguém se posicionar num certo discurso e não em outro é um “investimento” (termo traduzido do alemão *Besetzung*, palavra empregada por Freud e expressa em inglês por *cathexis*), algo entre um comprometimento emocional e um interesse investido no poder relativo (satisfação, recompensa, vantagem) que tal posição promete (mas não necessariamente garante). (LAURETIS, 1987a, p. 20).

Essa acepção é interessante para nos fazer perceber como o poder é um agenciamento que não pode ser reduzido simplesmente a uma escolha e que tal percepção

leva à consciência do quanto uma determinada situação de opressão é fruto de um embargo colocado a quem não está na situação de “monopólio discursivo” da relação poder-conhecimento. No que toca os sexos-sexualidades, propõe um entendimento de como as relações que envolvem questões como celibato, monogamia, frigidez, papéis sexuais etc. são vivenciadas de maneiras distintas por homens, mulheres transgêneras/os e transexuais. Por sua vez, essa compreensão implica em perceber que as relações que se estabelecem dessas diferenças são tanto espaços reiterativos quanto potências de transformação.

Como as mudanças de percepção afetam ou alteram os discursos dominantes? Ou, em outras palavras, que investimentos resultam em maior poder? Por exemplo, se dizemos que certos discursos e práticas, embora marginais em relação a instituições, mas mesmo assim causadores de rupturas e oposições (e.g. as organizações coletivas de cinema e de saúde femininas, os grupos de estudos da mulher e de estudos afro-americanos que alteram o cânone literário e os currículos universitários, a crítica emergente do discurso colonial), têm o poder de “implantar” novos objetos e formas de conhecimento em certos sujeitos, pode-se concluir que tais discursos antagônicos podem se tornar dominantes ou hegemônicos? Em caso afirmativo, como? Ou será que precisam necessariamente se tornar dominantes para que as relações sociais se modifiquem? Em caso negativo, como poderão ser alteradas as relações de gênero? (LAURETIS, 1987a, p. 21).

Nessa acepção, em consonância com a que Laura Mulvey (2006) vem desenvolvendo desde a década de 1970 — ainda que por trilhas distintas —, a autora vai ressaltar que transformações efetivas nas experiências “engendradas” só podem ser postas em curso através de um desvio de caminho, afastando da lógica androcêntrica as narrativas de gênero, ou seja, saindo de sua construção enquanto narrativas *contra* o masculino ou exclusivamente de nomeação da *opressão* e direcionando-se àquelas mais assertivas, que trabalham com experiências próprias de mulheres (e incluo aqui também de outros sujeitos “à margem” da vivência com os gêneros, tais como transgêneros/transexuais), e potencializadas.

O cinema, tanto quanto os discursos institucionais (onde se aloca a teoria feminista), é uma tecnologia que “constrói” os gêneros. Isso significa afirmar que um e outro detêm poder de controle sobre seus significados sociais. E de transição também. Portanto, assim como produzem, veiculam e sedimentam representações ligadas ao gênero, também apresentam “os termos” que demarcam novas construções, para além de um discurso heteronormativo, cisgênero e de linearidade do trinômio gênero-sexo-desejo.

Propostos de fora do contrato social heterossexual, e inscritos em práticas micropolíticas, tais termos podem também contribuir para entendermos como a construção do gênero e seus efeitos ocorrem ao nível “local” de resistências, na subjetividade e na auto-representação. (LAURETIS, 1987a, p. 23).

No que toca a produção cinematográfica enquanto tecnologia de gênero, essas propostas só se mostraram mais evidentes nas últimas décadas. O que podemos observar no histórico dessa autorrepresentação são tais tecnologias acompanhando as propostas de construção subjetiva vigentes nos diferentes períodos do feminismo. Um exemplo interessante para pensarmos tal configuração é o curta-metragem, no formato de cine-panfleto, idealizado e dirigido por Agnès Varda. Em resposta à pergunta “O que é uma mulher?”, feita pelo canal de TV pública francês Antenne 2, Varda realizou o filme intitulado *Resposta de Mulheres: Nosso Corpo, Nosso Sexo* (1975, 08 min), no qual demarca contextos e reivindicações que, apesar de questionarem embargos vigentes às mulheres e seus corpos, igualmente reforçam o imaginário da mulher inserida numa lógica cis-heteronormativa e androcêntrica.

No filme, as mulheres endereçam-se aos homens e legitimam seus corpos, apropriando-se do poder de decisão sobre eles. Há a tentativa de dissolução dos estigmas que conectam a condição de ser mulher ao desejo masculino, bem como a apropriação do discurso que envolve os direitos sexuais e reprodutivos, principalmente os que abordam questões relacionadas à maternidade. Ou seja: a condição de mulher-mãe, que engendra a construção do imaginário da mulher na psicanálise, está em evidência. Gravado como resposta, o filme parece ainda muito focado no imaginário de um outro-homem, onde há menos construção de um olhar próprio e mais um recado literal direcionado a esse outro. Nesse endereçamento, não ficam ressaltados os escapes do contrato social heterossexual e para um olhar majoritário.

Parece-me, assim, que a ideia de uma poética feminista que Lauretis vai propor, através da tecnologia de gênero do cinema, vem trabalhar um outro escopo de possibilidades. Para ela, o escape ao contrato heteronormativo significa também desvio do olhar centrado no masculino em busca de um formato próprio. Mesmo que adiante eu vá trilhar caminhos distintos e em alguma medida discordantes da abordagem dessa poética por Lauretis, é importante contextualizar seu ponto de partida e certa “virada” na sua forma de articular uma teoria filmica feminista, para além do excesso de peso que tem a psicanálise na maioria das abordagens que tratam de filmes nessa perspectiva. Isso porque ela parte da constatação de que, afora a teoria crítica feminista, a psicanálise foi o único campo a tratar da questão de gênero pensando as configurações do sujeito através dessa distinção. Contudo, aponta, é uma abordagem que não

consegue dar conta da experiência própria do feminino para além de um olhar masculinizante, pois a abordagem psicanalítica de como um sujeito se torna mulher está definida majoritariamente por uma concepção da mulher em relação ao homem. As mulheres, portanto, são definidas através da categoria essencialista *mulher*, que, na psicanálise, não escapa da nomeação da *Mãe*. E Lauretis propõe ir adiante.

Mantendo alguma afinidade com essa abordagem, o artigo de Laura Mulvey *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (2006) desenvolve, através do aporte na psicanálise, uma crítica ao sistema falocêntrico, que permeou e ainda vem permeando a lógica de construção dos filmes narrativos em Hollywood ou, de maneira mais abrangente, no cinema narrativo do *mainstream*. Mulvey defende a abordagem psicanalítica enquanto “arma política” ao ressaltar o quanto um inconsciente patriarcal veio norteando a forma de se fazer filmes. E, mais, o quanto a discussão sobre o imaginário do masculino pela crítica feminista, no que toca as análises sobre o cinema, não consegue sair dessa centralização do falo, ou melhor, de sua ausência.

O paradoxo do falocentrismo, em todas as suas manifestações, consiste no fato de depender da imagem da mulher castrada para dar sentido ao seu universo. A ideia sobre a representação da mulher funciona enquanto um pino na engrenagem do sistema: é o que está ausente nela que promove o falo enquanto presença simbólica; é o seu desejo que dá valor à significação de ausência do falo. Abordagens recentes envolvendo psicanálise e cinema não trouxeram à tona de maneira satisfatória a importância da representação da figura feminina numa ordem simbólica na qual, em última instância, se fala de castração e nada mais.<sup>7</sup> (MULVEY, 2006, p. 342).

Publicado inicialmente em 1975, esse trabalho passou a ser referência para a teoria fílmica feminista por tratar de certa reiteração das imagens na tela através de uma passividade do feminino e conseqüente secundarização da construção subjetiva das mulheres em relação ao olhar predominante do masculino. Assim, as mulheres, seus corpos e sujeitos possíveis nas narrativas clássicas estariam sempre objetificadas e fetichizadas por e para o olhar de gênero que não lhes é “próprio” e, num entendimento simbólico, de soberania do falo. Apesar de tal abordagem da autora nesse primeiro artigo ter sido por ela mesma revista em outras ocasiões, tal como explicita em entrevistas e publicações posteriores, a publicação serviu de referência, nas três últimas décadas,

7 Tradução minha para: “The paradox of phallocentrism in all its manifestations is that it depends on the image of the castrated woman to give order and meaning to its world. An idea of woman stands as linchpin to the system: it is her lack that produces the phallus as a symbolic presence, it is her desire to make good the lack that the phallus signifies. Recent writing in *Screen* about psychoanalysis and the cinema has not sufficiently brought out the importance of the representation of the female form in a symbolic order in which, in the last resort, it speaks castration and nothing else”.

para muitas outras análises envolvendo cinema e questões de gênero/feminismo, e por isso vale discorrer um pouco sobre a argumentação que Mulvey desenvolve num primeiro momento. Para ela:

[...] a função da mulher na formação do inconsciente patriarcal é dupla, ela simboliza primeiramente a ameaça da castração pela real ausência de um pênis e depois, como consequência, vai cuidar de sua criança por meio do simbólico. Uma vez que isso tenha sido alcançado, seu significado no processo está no fim, e ele não perdura no mundo do direito e da língua, a não ser como uma memória oscilante entre a memória da plenitude materna e memória da ausência. Ambas estão posicionadas na “natureza” (ou na anatomia, de acordo com famosa frase de Freud).<sup>8</sup> (MULVEY, 2006, p. 342).

Por essa leitura, Mulvey argumenta, o desejo da mulher está subjugado a um desejo que existe apenas na castração e não é possível para além da existência do falo. Resta às mulheres, portanto, duas saídas: tomar a figura do Pai como o sujeito do direito ou manter-se no lugar da invisibilidade, “à meia-luz”. Isso significa dizer, tal como o faz Lauretis (1987), que, em seus imaginários representados, as narrativas sobre mulheres estão presas ao referencial de um outro, homem, e essa subjugação veio impedindo mulheres de tornarem-se sujeitos ativos dos imaginários que as constituem. A elas, historicamente, pareceu restar o silêncio e a reiteração do passivo.

No curta-metragem de Erika Lust aqui descrito, no entanto, essa reiteração passa por uma lógica de desestabilização ou mesmo subversão. Subversão dos lugares de desejo que “regem” o ato sexual e dos próprios papéis engendrados que são desempenhados pelo casal heteroafetivo que vão das preliminares ao ato sexual explícito mostrado em tela. A ação de travestir-se para o homem não se coloca, no contrato heteronormativo e cisgênero, como possibilidade. Ainda, o ato sexual patemizado, no qual os sujeitos se personificam e estabelecem relações mediadas pelo afeto não parece fazer parte do sistema de visibilidade que vigora para caracterizar uma produção pornográfica. No entanto, ambos os aspectos estão presentes e destacam-se como mote narrativo no filme *Dude Looks Like a Lady*.

Mulvey (2006) ressalta que o cinema narrativo veio contribuindo para a sedimentação de um imaginário fetichizado da mulher através da erotização de sua imagem, que tenta convencer o/a espectador/a, por via da câmera subjetiva na

8 Tradução minha para: “[...] the function of woman in forming the patriarchal unconscious is twofold, she first symbolizes the castration threat by her real absence of a penis and second thereby raises her child into the Symbolic. Once this has been achieved, her meaning in the process is at an end, it does not last into the world of law and language except as a memory which oscillates between memory of maternal plenitude and memory of lack. Both are positioned on nature (or on anatomy in Freud’s famous phrase)”.

perspectiva do masculino, de que não é a câmera que se encontra ali, e sim o *próprio* olhar do outro-homem, *voyeur*. Essa experiência fetichizada teria contribuído para o isolamento do processo de produção do cinema em relação ao imaginário simbólico que reforça a mulher e suas corporeidades possíveis no lugar de passividade e permissividade. É o que configura uma estética patriarcal nas imagens, que, por sua vez, alimenta o prazer visual de espectadores/as atrelado a esse imaginário de subalternidade do gênero feminino ligado ao corpo-mulher.

No filme que aqui apresento, na contramão de tal perspectiva, o lugar fetichizado aparece visibilizado no homem heteronormativo, que é montado nas preliminares do ato sexual por sua parceira. A câmera subjetiva sob o olhar falocêntrico é substituída pelo duplo dos reflexos nos espelhos. A/O espectador/a é quem olha, e não há engendramento focado no masculino nessa mirada. O próprio jogo de miradas que enunciam a prática sexual do casal se mostra através dos reflexos. O espelho é também a imagem que retorna para nós. Assim, o reflexo da prática não convencional do casal em cena também pode ser das nossas próprias vivências com o sexo. Para o ator e a atriz, os duplos fazem com que um olhar se refleta no outro: homem e mulher. No entanto, quando engendramos tal reflexão temos: feminina e... feminino. O retorno do duplo não aloca a relação de gênero em lugar de subalternidade, mas antes desterritorializa os lugares demarcados na fruição do sexo através da pornografia, que talvez seja um dos gêneros onde mais seja possível observar o olhar fetichizado no falocentrismo que Mulvey (2006) vai criticar.

Em seu texto, Mulvey (2006) propõe uma interpretação crítica sobre a estética da narrativa, a fim de que o prazer voyeurista seja desnaturalizado e ressignificado. Considerando que o cinema é constantemente atravessado por mudanças, tanto política quanto esteticamente, tanto da perspectiva de sua produção quanto de sua fruição, a autora aponta como estratégia possível o desenvolvimento de um modo de produção de cinema feminista alternativo ao padrão de uma lógica capitalista em cuja *mise-en-scène* está atrelada ao conceito ideológico dominante do patriarcado. Que rompa, portanto, com as “necessidades neuróticas do ego masculino” (MULVEY, 2006, p. 352). Nesse sentido, dentro do engendramento que o filme de Lust propõe e associando-o com o imaginário linear de homem-masculino-heterossexual que integra a lógica cis-heteronormativa, a prerrogativa de Lust cumpre com a proposta de Mulvey. E vai além, por não alocá-la na dicotomia dominador-oprimida e principalmente por devolver as imagens às/aos suas/seus espectadoras/es. Esse último aspecto é reforçado, ainda, pelo fato da narrativa ter efetivamente advindo de um relato publicado por um/a usuário/a “comum” na rede.

Recapitulando tal proposta apresentada em *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Maluf, Melo e Pedro (2005) pontuam que a obra de Laura Mulvey, referenciada de uma maneira geral na psicanálise e no feminismo, tem, no que toca a abordagem das narrativas no cinema, duas vertentes principais. A primeira é a crítica instituída ao prazer visual do cinema narrativo clássico através do falocentrismo, do silenciamento e da passividade da mulher, tal como abordada acima. A segunda, menos trabalhada enquanto uma obra de referência nos estudos feministas sobre cinema, mas que foi retomada e enfatizada nos últimos anos pela autora, é justamente a proposição de uma outra apropriação, olhar e endereçamento das imagens pelas mulheres de modo a criar um cinema alternativo. Nesse segundo ponto, podemos dizer que tanto Mulvey quanto Lauretis se encontram, pois ambas trabalham com a proposição de transição dos mecanismos subjacentes e mesmo inconscientes que relacionam imagem e olhar.

### 3. POR UM OLHAR “TRANSENGENDRADO” COMO POÉTICA FEMINISTA

Em termos de produção imagética, modificar as relações entre proximidade e distanciamento no gênero constitui deslocar o posicionamento da câmera para um olhar subjetivo feminino, ao qual eu acrescento também “transengendrado”. Isso significa realocar os modos de endereçamento e estabelecer exercícios possíveis de prazer visual fora do discurso de poder sobre o gênero “em voga”, ou seja, do masculino. Pois no filme em questão, ao montar o personagem masculino como feminino, Lust propõe ambos os deslocamentos, feminizando o personagem em cena por via do transengendramento. E para além do próprio filme, podemos, de fato, observar que este vem sendo um exercício regular na filmografia mais recente, especialmente na pós-década de 1990, desde quando as questões relacionadas ao gênero têm emergido de forma sistemática e crescente, não apenas em filmes de nicho, mas em produções maiores e de maior circulação.

Um dos exemplos dessa emergência é o longa-metragem *A Excêntrica Família de Antonia*, da diretora holandesa Marleen Gorris (1995, 100 min). O filme narra o retorno de Antonia à pequena vila natal no interior da Holanda, juntamente com sua filha, Danielle. Nesse retorno, são narrados encontros, estranhamentos, adaptações e inadequações de ambas, mãe e filha, a um local permeado por uma forte moral religiosa e relações desiguais. Uma narrativa que poderia ser convencional não fosse por seu deslocamento no que toca os arquétipos de gênero. Antonia é a matriarca de uma família que vai crescendo pelo acolhimento da diferença. A partir de seus laços de sangue, o filme se desenrola no tempo narrativo de quatro gerações de mulheres:

Antonia, Danielle, Thérèse e Sarah. Elas são as protagonistas, e os conflitos com suas soluções possíveis não ocorrem através de um olhar da alteridade, o homem, mas das próprias personagens, estendendo-se às mulheres num sentido mais amplo. Nessa narrativa, os homens adquirem papel secundário.

Mas a família se expande para além dos laços sanguíneos, pois a matriarca e suas descendentes vão incorporando outras/os personagens que, antes marginalizadas/os num contexto externo ao lar de Antonia, tornam-se sujeitos quando passam a integrar a família. Na “Excêntrica Família de Antonia” não há lugares de abjeção no que toca as vivências possíveis do trinômio gênero-sexo-desejo. As condutas “desviantes” são naturalizadas, incorporadas. O que a narrativa nos propõe com isso é, em consonância com a definição de poética feminista que Lauretis (1987, 1987a) desenvolve, um imaginário das relações sociais nas quais as desigualdades de gênero não proliferam e as fobias e intolerâncias relativas ao sistema sexo-gênero ficam de fora. Em meu olhar como espectadora, propõe pensarmos o mundo possível fora do padrão masculino e heteronormativo. E não é que na narrativa esse padrão não apareça, mas sua dissolução é a condição para o pertencimento na família. O filme, portanto, é menos denunciativo e mais propositivo; aborda menos a relação de dominação e mais a perspectiva da diferença articulada. Nessa narrativa, o filme engendra a relação ruptura-incorporação como potência e promove uma conexão direta dos sujeitos ficcionados com sujeitos de uma realidade vivida por dissociação, que podemos associar com a descrição dos regimes de ficção tal como os define Rancière, para quem:

O que está em funcionamento são dissociações: rupturas de uma relação entre sentido e sentido, entre um mundo visível, um modo de afeição, um regime de interpretação e um espaço de possibilidades; ruptura dos referenciais sensíveis que possibilitam a cada um seu lugar na ordem das coisas. (2012, p. 67).

Saindo da circulação no ambiente de nicho, “A Excêntrica Família de Antonia” venceu o *Oscar* de melhor filme estrangeiro em 1996. Um exemplo de escape, nas narrativas que abordam as relações da tríade sexo-gênero-desejo, do contrato heterossexual, propondo outras articulações do desejo não perpassadas pelo (e também não medidas pelo) homem-masculino. Tal proposta endereça um caminho trilhado pela própria Mulvey em produções fílmicas e escritos desse mesmo período, a exemplo de *Fetishism and Curiosity* (1996), onde a autora desenvolve a ideia de uma “estética da curiosidade”, a partir da qual propõe que o universo da sexualidade “velada” do feminino seja “desbravado” pelas próprias mulheres sob o ponto de vista de uma au-

todescoberta. Há, ali, a inversão do mito de Pandora e a mulher, ao abrir a caixa, não estaria mais desvendando os males do mundo, e sim apropriando-se de si como sujeito.

Enquanto a curiosidade é um desejo compulsivo de ver e saber, investigar algo secreto, o fetichismo nasce de uma recusa a ver, a recusa de aceitar a diferença que o corpo feminino representa para o masculino. Esta complexa sequência de virar as costas, de cobrir, manter distante não dos olhos, mas da compreensão, de fixar-se em um objeto substituto para estagnar o olhar, deixa o corpo feminino como enigma e ameaça, condenado a retornar como um símbolo de ansiedade, ao mesmo tempo em que vai sendo transformado em sua própria tela na representação.<sup>9</sup> (MULVEY, 1996, p. 64).

Essa proposta de reposicionamento em Mulvey, contudo, marcada por sua defesa do cinema de vanguarda como modo de produção fílmica, é questionada por algumas autoras, tal como Lauretis (1987), que problematizam o abandono do cinema narrativo. Lauretis argumenta que podemos trazer uma perspectiva mais otimista, “[...] ao indagar o quanto o cinema de vanguarda deveria ou não abandonar a narrativa, ponderando que os trabalhos mais interessantes atualmente no cinema não são nem anti-narrativos, nem antiedípicos” (apud MALUF; MELO; PEDRO, 2005, p. 346). Vide o exemplo do filme de Gorris vencedor do *Oscar*, ou mesmo a narrativa proposta em *Lust*.

Tomando as vias dessa resignificação e associando-a ao trabalho aqui proposto, cabe abordar, em termos de modo de produção do cinema, os termos ou suposições que podem alocar uma poética feminista atual a uma proposta narrativa para os filmes que visam ao modelo cunhado por Mulvey, mas não necessariamente estão engajados em propostas de vanguarda. A pergunta que me chega, ao conectar a reflexão de Mulvey com a produção fílmica aqui analisada, é: ao se nomearem como feministas, ou mesmo ao assumir seus pressupostos na construção narrativa, necessitam os filmes vincularem-se à ideia de um contracinema? Ainda, e fazendo ligação com a acepção desenvolvida por Lauretis: não estaria, contraditoriamente, essa vinculação de um cinema feminista a uma proposta de vanguarda sedimentando um *status* de permanência do feminismo como posição secundária e não desvinculada de uma lógica de dominação? Penso que assim é possível abordar por que vias um olhar feminista nas produções fílmicas recentes tem tentado abrir “brechas”, propondo articulações que não abandonam a narrativa, mas a reorientam no tempo.

9 Tradução minha para: “While curiosity is a compulsive desire to see and to know, to investigate something secret, fetishism is born out of a refusal to see, a refusal to accept the difference the female body represents for the male. These complex series of turnings away, of covering over, not of the eyes but of understanding, of fixating on a substitute object to hold the gaze, leave the female body as an enigma and threat, condemned to return as a symbol of anxiety while simultaneously being transformed into its own screen in representation”.

Ao abordarmos a pornografia, as questões se mostram ainda mais complexas. A partir da maneira como comumente ficamos acostumadas/os a ver filmes pornô, passamos a desarticular sujeitos e ato sexual, de modo que nos seja permitido observá-los à distância, *flâneurs*, numa mirada através da qual importam os fins relacionados ao prazer e não os meios pelos quais os personagens chegam no sexo. Nesse sentido, e parafraseando Sontag (1987), a imaginação pornográfica está ligada a um sentido de maculação e suas formas de visibilidade funcionam como concessões, onde os sujeitos não podem aparecer. Ou não podiam, até bem pouco tempo atrás. Tal regime visível associado às distinções de gênero que se fizeram exacerbadas na cultura pornográfica por um discurso *de* e *para* homens, levou a um tipo de imaginário compartilhado do gênero pornô que, de maneira quase perversa, compartimenta as esferas sociais passíveis de serem retratadas em suas narrativas. Assistir à pornografia é concessão. Assistir às narrativas que desalojam o olhar falocêntrico é uma dupla concessão.

Como Sontag (1987) coloca, no histórico da pornografia sentimento se confunde com comportamento e comportamento se resume ao ato sexual, princípio e fim da trama. Quando o ato não está em curso, sua intenção já foi deflagrada. A intenção é a fase preparatória e não se complexifica em termos de sentimentos ou afetos, pois a trama pornográfica relaciona-se sobretudo à ação. A complexidade está nas ações postas em jogo fora da tela, na/o espectador/a. Assim, o sentimento que queremos pôr em ação é o da luxúria, mas este vem acompanhado de outros que não gostamos ou queremos ver emergir, relacionado à vergonha, receio, ou repulsa. Na *poiesis* pornô:

Não existem sentimentos gratuitos ou não-funcionais, não há devaneios, especulativos ou imagísticos, que sejam irrelevantes ao assunto em questão. Assim, a imaginação pornográfica habita um universo que é, por mais repetitivos os incidentes que ocorrem em seu interior, incomparavelmente econômico. Aplica-se o critério de relevância mais estrito possível: tudo deve apontar para a situação erótica. (SONTAG, 1987, p. 29)

O “assunto em questão” refere-se ao ato sexual, e tal economia apontada, no imaginário constituído da pornografia, intende garantir que o público espectador não seja confundido, ou ludibriado com relações próximas, ou afetivas, de empatia para além do sexo com seus/suas personagens. A despersonificação dos corpos em sexo na pornografia advém do dispositivo histórico da sexualidade e, contraditoriamente, mesmo quando a carne é *requalificada*, precisou ter mantida sua condição de sujeição das performances corporais em cena. E por quê? Pelo motivo simples de que, ao nos vermos em relação de pertencimento e posição-de-sujeito com personagens de determinada trama, somos levados a nutrir sentimentos em intensidade, que chegam

no/a personagem e retornam a nós. No entanto, no caso da pornografia, subjetificar tais personagens, as/os eleva à condição de seres da experiência, como nós, e nos retorna o sentido repulsivo do sexo que compõe o seu legado moral.

A civilização ocidental se desenvolveu a partir da dicotomia do mesmo e do diferente, procurou uma verdade transcendental que balizasse seus referentes, garantindo uma epistemologia fundada nos princípios de perfeição, estabilidade, permanência, unidade e racionalidade. A partir de tal modelo, construiu-se um corpo ideal em oposição a um corpo monstruoso ou abjeto, uma sexualidade normal vs a pornografia. (VILLAÇA, 2007, p. 06)

A complexidade da pornografia, portanto, reside no fato de que sua narrativa veio de uma história atrelada a algo necessariamente em desconexão com a experiência por um sentido de pertencimento. Apesar de não podermos desconsiderar que a pornografia engendra nossas experiências enquanto consumidoras/es, tal consumo é comumente fixado no ato sexual, desconectado de outras formas sensíveis relacionáveis. E tal compartimentação é reiterada pelos não-sujeitos vistos em cena. Uma vez alcançado o êxtase, não há mais sentido em manter a narrativa em curso. Uma estratégia de isolamento da potência do desejo? Provavelmente sim. Contudo, “[...] a sexualidade parece ser algo, como a energia nuclear, que se pode provar passível de domesticação para, em seguida, revelar o contrário” (SONTAG, 1987, p. 22). E nesse sentido, há mais o que dizer da pornografia do que aplainá-la no compartimento dos gêneros fílmicos “menores”.

Enquanto sujeitos sexuais, somos também sujeitos de seu ato. E tais atos atravessam as experiências para além do sexo. Podemos viver o sexo através do objetivo do prazer, mas também permeado por outros escopos de sensações e afetos que vão além. Quando voltamos a Erika Lust, através de sua filmografia e particularmente da proposta fílmica descrita, é possível perceber como há um empreendimento de esforços no sentido de tornar a narrativa do sexo também uma narrativa do amor, dos encontros/desencontros e da luxúria. Uma subversão mais intensa porque tais conexão são realizadas subjetificando seus/suas personagens — pode acontecer com algum/a de nós — e desarticulando os lugares demarcados de poder masculino-feminina, homem-mulher, heterossexual-homossexual. Em *“Dude Looks Like a Lady”*, bem como em todos os curtas das três edições até agora realizadas da série *XConfessions*, a trama vem de nós e retorna a nós, e a tecnologia de gênero do cinema se conecta à outra tecnologia do gênero, da internet, como potência de transgressão.

#### 4. NOVOS MODOS DE PRAZER VISUAL: O EVENTO DE ENDEREÇAMENTO COMO PERCEPTO DE DEVIR FEMINISTA

O que não se tem salientado sobre os produtos típicos da imaginação pornográfica é o seu *pathos*. Quase toda a pornografia (e as obras aqui discutidas não podem ficar de fora) aponta para algo mais amplo que o simples dano sexual. Trata-se da traumática incapacidade da sociedade capitalista moderna de fornecer saídas autênticas ao perene instinto humano para as obsessões visionárias inflamadas, assim como de satisfazer o apetite de modos de concentração e de seriedade exaltados e autotranscendentes. A necessidade dos seres humanos de transcender “o pessoal” não é menos profunda que a de ser uma pessoa, um indivíduo. No entanto, nossa sociedade atende pobremente a tal necessidade. Ela provê sobretudo vocabulários demoníacos onde situá-la e a partir dos quais iniciar a ação e construir ritos de comportamento. Oferece uma opção entre vocabulários de pensamento e ação que não são meramente autotranscendentes mas autodestrutivos. (SONTAG, 1987, p. 32).

Pela maneira como aborda as experiências de vida readequadas através das condições dos sujeitos sexuais nas narrativas pornô-eróticas que realiza, podemos, no caso de Erika Lust abordar seus filmes como um *percepto de devir feminista*, porque vêm desestabilizar as compartimentações da trama sexual em relação a outras esferas onde transitamos como seres de vivências e compartilhamentos. E nos inquietam com imagens que não apenas explicitam o ato sexual, mas o fazem indo além. Em *Dude Looks Like a Lady*, os sujeitos emergem, agora numa ficção-documental, baseada em relato narrado. Uma maneira de enquadrar o sujeito na cena pornográfica por via de fabulação autonarrativa.

O ser da sensação, o bloco do percepto e do afecto, aparecerá como a unidade ou a reversibilidade daquele que sente e do sentido, seu íntimo entrelaçamento, como mãos que se apertam: é a carne que vai se libertar ao mesmo tempo do corpo vivido, do mundo percebido, e da intencionalidade de um ao outro, ainda muito ligada à experiência — enquanto a carne nos dá o ser da sensação, e carrega a opinião originária, distinta do juízo de experiência. Carne do mundo e carne do corpo, como correlatos que se trocam, coincidência ideal” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 229-230).

É nesse interstício, entre “carne do mundo” e “carne do corpo”, que a diretora Erika Lust promove o agenciamento dos sujeitos no filme. Espectro de trocas e correlações que aproximam mundo percebido, mundo vivido e mundo intencionado. Agenciamentos múltiplos, trânsito em curso. Devir que vem do território da pornografia englobando recortes de outros territórios, outras espécies de acionamentos. Percepção que extrapola a paisagem.

Para além do conteúdo específico em cada história narrada nas produções de Lust, há uma evidente iniciativa que as torna agregadas ao que ela e outras realizadoras recentes de “filmes adultos” intitulam como *pornografia feminista*. Essa convergência de acionamentos nos filmes diz respeito sobretudo ao tipo de endereçamento fílmico, associado às suas propostas de construção das imagens, mas também direcionando um feixe discursivo que extrapola as produções fílmicas. Nesse sentido, a convocação em Lust está em seus audiovisuais, mas é reverberada também pelo manifesto que escreve e por como se posiciona publicamente enquanto realizadora de narrativas do sexo *através* do olhar que a contempla e a outros sujeitos (mulheres, gays, lésbicas, transgêneras/os etc.). Ainda, por via de suas publicações impressas, onde denomina um “bom pornô” (*good porn*) como alternativa e em contraposição à indústria do *mainstream* pornográfico. Tais eventos midiáticos correspondem à materialização de estratégias visando convocar a uma postura que Elizabeth Ellsworth (2001) define como *posição-de-sujeito*.

Ellsworth (2001) parte da premissa de que existe um espaço que norteia os interesses e jogos de poder através do qual o prazer visual de um filme em relação com suas/seus espectadoras/es é direcionado. Um ambiente virtual<sup>10</sup> e simbólico, ligado a certo modo de ser, ver e ter experiências com as narrativas fílmicas. De acordo com a autora: “A maneira como vivemos a experiência do modo de endereçamento de um filme depende da distância entre, de um lado, quem o filme pensa que somos e, do outro, quem *nós* pensamos que somos, isto é, depende do quanto o filme “erra” o seu alvo” (2001, p. 20). Trata-se sempre, portanto, de um processo de negociação entre esses produtos culturais e quem os está assistindo. Um espaço, sobretudo, construído através de reiterações e pertencimentos. A partir de expectativas geradas entre realizador/a e seu público e de como são supridas ou não através dos filmes, temos modos de endereçamento constituídos ou rejeitados. Para que as produções feministas alcancem o público a quem estão endereçadas, portanto, é requerido que haja uma experiência sensível e particular de quem a assiste com a história e sistema imagético das narrativas.

Se você compreender qual é a relação entre o texto de um filme e a experiência do espectador, por exemplo, você poderá ser capaz de mudar ou influenciar, até mesmo controlar, a resposta do espectador; produzindo um filme de forma particular. Ou você poderá ser capaz de ensinar os espectadores como resistir ou subverter quem um filme pensa que eles são ou quem um filme quer que eles sejam. (ELLSWORTH, 2001, p. 12).

10 Entendo aqui o virtual não por via de sua apropriação pelas novas tecnologia, mas através de seu significado mais geral, que indica aquilo que existe em potência, ou como faculdade.

Uma reflexão que parece bastante pertinente para pensarmos a filmografia de Erika Lust. O tempo do prazer expresso nos corpos não é o dos homens-dominantes. Ao contrário, é comum, no filme aqui citado e em outros da diretora, que a trama termine após o gozo feminino, independente do orgasmo peniano, considerando que esta pode e efetivamente é uma situação vivenciada pelos sujeitos da “vida real”. São, sobretudo, situações criadas para legitimar a fruição do pornô através de aspectos fora do modo de endereçamento atrelado aos gêneros em posição de desigualdade. Abordando o fato de forma mais complexa, se consideramos a maneira como as imagens operam na narrativa do sexo em Lust, podemos afirmar que o que está em jogo aqui é não apenas um modo, mas um *evento* de endereçamento (ELLSWORTH, 2001), que age no interstício entre a narrativa da pornografia feminista e a utilização que a/o receptor/a faz dela. Não há dúvida de que os filmes de Lust visam renegociar nossa relação com o dispositivo pornográfico, mas não devemos supor que há uma transferência imediata, que ultrapassa todos os cânones (e tabus) referentes à pornografia *universal*, fazendo com que o simples deslocar do *a quem se destina*, ou *como se destina a alguém* seja por si um fator de legibilidade para os produtos.

Tal como Ellsworth (2001) desenvolve, o evento de endereçamento dessa *nova* produção da pornografia feminista requer posições-de-sujeito assumidas pelo público consumidor dos filmes e outras produções midiáticas que entram em cena. Tais eventos criam expectativas além do ato sexual em si e solicitam tomada de posicionamento do público. A questão, contudo, é que a/o espectador/a nunca é somente quem as imagens pensam que ela/e é. O fato dos filmes de Lust serem endereçados principalmente às mulheres, por exemplo, não significa que todas as mulheres se identifiquem com eles. São muitas as variantes possíveis. Pode não haver identificação com a romantização presente na narrativa deste tipo de filme; podem haver determinados tipos de fantasias que não se encaixam nas narrativas propostas pelo pornô em Lust. Falar de um determinado público ao qual um determinado filme ou conjunto deles é endereçado, portanto, não pressupõe que possamos partir do princípio de que haverá necessariamente pontos de convergência entre todos os indivíduos representantes desse público, ou seja, não existe um processo de identificação que seja único.

Contudo, se tais ressalvas se constituem como aspecto importante para que não fiquemos focadas/os numa possível eficácia dos filmes, no caso da Erika Lust não dá para perder de vista a experimentação sob muitos formatos de desconstrução propostos, tanto no que toca suas sinopses – nas quais a introdução dos sujeitos na trama se dá de formas muito variadas e alocadas em imaginários do cotidiano –, quanto no tratamento dado às próprias imagens, de modo a desnaturalizar o olhar falocêntrico, a desperso-

nificação e a ideia de que pornografia é um produto menos elaborado, uma fotografia menor, com pouca ou nenhuma preocupação em relação aos planos para além dos *close-ups* nas genitálias durante o ato sexual. E aí está a potência da diretora: seus filmes agenciam, na trama pornográfica, os sujeitos não focados no masculino-dominante, mas o fazem através de muitas personificações possíveis, conectando-as aos formatos narrativos, composições, encadeamentos de planos e cenas que as enunciam. Tornando, assim, a experiência com seus filmes agradáveis não exclusivamente pelo sexo, mas sobretudo pelo produto imagético-sonoro que os filmes são.

O prazer visual aí, portanto, articula o prazer sexual com o prazer através de uma via de pertencimento. E a proposta que tais produções apresentam enquanto potência é justamente uma guinada subjetiva da pornografia que não se faça apenas através do ato discursivo fora dos filmes, mas de distintos formatos inseridos na trama, “modificando a noção de sujeito e a hierarquia dos fatos, destacando os pormenores cotidianos articulados numa poética do detalhe e do concreto” (SARLO, 2007, p. 11-12). Filmes como os da série *XConfessions* propõem a inserção dos sujeitos na trama de maneiras diferentes, por caminhos distintos. O que permanece em comum e enquanto traço distintivo em sua filmografia são, efetivamente, os processos de subjetivação de personagens em cena, além da desapropriação da hegemonia do masculino. Contudo, tal convergência não parece querer se impor em toda e qualquer narrativa através do enunciado do *não-homem*, ou da condição de uma *outra*-mulher, estereotipada às avessas.

Em *Dude Looks Like a Lady*, o jogo de excitação sexual começa a com o parceiro sendo montado mulher, sem hiperbolizações e situações irrealistas, mas através de gestos simples, o que desvela como as representações do ato sexual podem ser muito mais complexas do que as mostradas pela indústria da pornografia. São possibilidades potentes as que Erika Lust aborda. E por isso ela nos traz estranhamentos. Porque conecta tal fantasia com a de sujeitos “comuns”, ou ordinários, tal como Guimarães (2007) e Comolli (2007) vão se referir a eles. O homem travestido nas preliminares do sexo não parece ser algo representável pelo imaginário do pornô *mainstream*, mas pode ser algo que norteia nossas fantasias e nos mobiliza sexualmente como sujeitos. Lembrando que, quando enuncia a adaptação de uma história enviada por um/a espectador/a, Lust conecta experiência à representação pornografia e tal feito é trânsito. O *percepto* surge, assim, quando os filmes “gaguejam” nas palavras. Uma torção, que está para além do enunciado, que se relaciona aos modos de endereçamento tensionando sua previsibilidade rumo a outras experiências sensíveis possibilitadas.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: PELA EMERGÊNCIA DA DIFERENÇA COMO DEMARCADORA DO DEVIR NA POÉTICA FEMINISTA

No embate das diferenças, o ato de negar uma condição socialmente estável demarca uma fronteira, interstício através do qual o “fazer-se presente” implica numa postura de estranhamento (BHABHA, 1998). Não é à toa que há uma ressonância do estranho em narrativas que negociam os poderes da diferença.

As diferenças sociais não são simplesmente dadas à experiência através de uma tradição cultural já autenticada; elas são os signos da emergência da comunidade concebida como projeto — ao mesmo tempo uma visão e uma construção — que leva alguém para “além” de si para poder retornar, como um espírito de revisão e reconstrução, às condições *políticas* do presente (BHABHA, 1998, p. 22).

Está explícito, no discurso da pornografia feminista, essa postura revisionária, que pretende expandir o presente da experiência estrategicamente enquanto um posicionamento. E, com isso, inquieta, nos faz estranhar, porque não estamos acostumadas/os a ver a pornografia com esse agenciamento. Contudo, para além dos regimes de identificação funcionarem ou não, nesse filme isoladamente ou no conjunto de sua filmografia, parece evidente que tal propósito nos desloca. Além disso, não podemos perder de vista que os filmes dessa *nova* pornografia feminista pela direção de Erika Lust também ampliam seu espectro de negociação para públicos não participantes do consumo de produtos pornográficos convencionais, visando à entrada do “texto” pornô nos cotidianos de sujeitos não antes inseridos em tal regime visível.

Remeter a um determinado público ao qual um filme ou conjunto deles é endereçado não implica diretamente na premissa de que haverá pontos de convergência entre todos os indivíduos representantes desse público. Ou seja: não existe um processo de identificação que seja único, mas, ao contrário, as percepções e atravessamentos são múltiplos, acionados de forma não linear, ou sincrônica. Contudo, é justamente tal *pôr em curso*, que parte de uma perspectiva revisionária que tal proposta me chega como percepto de devir feminista. Por mobilizar fluxos entre zonas estáveis e aquelas “estranhas”, articulando subjetivações distintas e não formatadas. Está em trânsito aí, sobretudo, a própria ideia de prazer visual.

Além de levar em conta que a consolidação de um determinado gênero fílmico perpassa por estruturas já demarcadas não facilmente modificáveis, os múltiplos modos de endereçamento ampliam as possibilidades de atravessamento de uma determinada proposta para um conjunto de filmes. Em grande medida, é uma relação que se

estabelece entre uma determinada prática social e as formas como ela cria vínculos com seus sujeitos através de uma (ou várias) identidade(s) cultural(is) e afinidades (ELLSWORTH, 2001). A mudança, portanto, é processual e não raramente permanece reproduzindo alguns cânones, até que novos se estabeleçam como tal. Como afirma Rancière, “É preciso primeiro provar que há algo a argumentar, um objeto, parceiros, um mundo que os contém. E é preciso prová-lo na prática, ou seja, fazendo como se esse mundo já existisse” (1996, p. 374).

Tais reflexões me levam a crer que a proposta dessa pornografia vista como poética feminista potente pressupõe uma abordagem dos acessos e experiências que se tornam possíveis pelo remapeamento de relações sexuais e afetivas trabalhado na articulação da diferença. Numa perspectiva da sexualidade, tal proposta autoriza novos discursos a novos sujeitos sexuais em cena. E tal caminho não é simples ou direto.

Os discursos autorizados repetem a norma regulatória que supõe o alinhamento entre sexo-gênero-sexualidade; as práticas cotidianas reafirmam e naturalizam, ecoam e ampliam, em múltiplos espaços e situações, a seqüência que supõe que a identificação de um sujeito como macho ou como fêmea deve determinar seu gênero, masculino ou feminino, e também seu desejo pelo sujeito de sexo/gênero oposto. A norma encontra-se entranhada no tecido social, no cotidiano, no banal (LOURO, 2008, p. 90).

Tal como coloca Louro (2008), o sentido da diferença engendrada no sujeito através de suas capacidades ligadas ao sexo e o gênero podem ser mais facilmente identificáveis do que transgressíveis. Erika Lust coloca em xeque a despersonalização do ato sexual na trama pornográfica, põe em diálogo os sujeitos sexuais através da não supremacia de uns corpos sobre outros, faz emergir a diferença através das distintas potências que esses corpos têm. Imprime sensações de trânsito, devir, através dos corpos sexuados e sexuais. Mas para tanto também negocia tais agenciamentos, lança mão de formatações instituídas para depois desestabilizá-las e, principalmente, fala sobre e produz imagens através da sexualidade conectada à própria condição de seu corpo cultural. Sob tal perspectiva, alguns aspectos são mais ressaltados, enquanto outros não se fazem tão evidentes. Por isso, os lugares onde chega também estão circunscritos pelas próprias zonas do desejo que a mobilizam.

Nesse sentido, considero ser pertinente ir além da experiência com os sexos narrados em imagens pornográficas feministas, e dos próprios alcances pensados na perspectiva de sujeitos-mulheres de uma maneira mais geral. Em minha acepção, cabe aos feminismos também tratar de narrativas através do enfrentamento das performatividades possíveis nos corpos no que toca o sistema sexo-gênero. Me refiro mais especi-

ficamente ao proposto em Butler (2014) ou Haraway (2013), que se relaciona ao *status* dos gêneros, masculino e feminina, construídos enquanto radicalmente independentes do sexo. Se, como afirma Butler (2014), o gênero entendido através de sua construção nos corpos torna-se um artifício imaginário e se, tal como Haraway (2013) aponta, os corpos estão inscritos, hoje, num sistema biótico — através dos seus agenciamentos nos opostos, não-dicotômicos e não-excludentes —, interessa refletir sobre como a própria noção de “mulher” para o feminismo pode significar, hoje, igualmente os corpos femininos e os masculinos. Ou ainda, aqueles com traços de feminilidade e masculinidade. Um enfrentamento, portanto, pertinente para pensarmos as figurações em audiovisuais para além de uma “moratória moral” (LOURO, 2008), que dá aos sujeitos possibilidades de experimentação das sexualidades *desviantes* regidas sob certos parâmetros de concessão.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A Excêntrica Família de Antonia (**Antonia**). Direção: Marleen Gorris, 1995, 100 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7wexPzXy7eU>. Acesso em: mai 2013.

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. Os Homens Ordinários, a Ficção Documentária. In: SEDLMAYER, S.; OTTE, Georg (Orgs.). **O Comum e a Experiência da Linguagem**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia**. São Paulo: Editora 34, 1992.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modo de Endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: DA SILVA, Thomaz T. (Org.). **Nunca Fomos Humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 9-76.

Entrevista com Laura Mulvey. In: **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, 13(2): p. 256, maio-ago. 2005, p. 351-362.

FREUD, Sigmund. **O Estranho**. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XVII). Rio de Janeiro: Imago, 1925.

GUIMARÃES, César. A Singularidade como Figura Lógica e Estética no Documentário. In: Alceu: **Revista de Comunicação, Cultura e Política**, vol. 07, n.13, jul.-dez. 2006. Disponível em: [http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu\\_n13\\_Guimaraes.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n13_Guimaraes.pdf). Acesso em: 09 out. 2013.

\_\_\_\_\_. O Documentário e os Banidos do Capitalismo Avançado de Consumo. In: **Revista Cinética**. Ensaio Crítico na edição Estética da Biopolítica: audiovisual, política e novas tecnologias, 2007. Disponível em: [http://www.revistacinetica.com.br/cep/cesar\\_guimaraes.htm](http://www.revistacinetica.com.br/cep/cesar_guimaraes.htm). Acesso em: 09 out. 2013.

HARAWAY, J. Donna. Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX. In: **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. Pp. 35-118.

It's Time For Porn to Change. TEDxVienna, Erika Lust, 2014, 12 min. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Z9LaQtfpP\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=Z9LaQtfpP_8). Acesso em: fev 2015.

LAURETIS, Teresa de. **Technologies of Gender**: essays on theory, film and fiction. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

\_\_\_\_\_. A Tecnologia do Gênero. Tradução de capítulo publicado em **Technologies of Gender**. Indiana University Press, 1987a, p. 1-30. Disponível em: <http://marcoareliosc.com.br/cineantropo/lauretis.pdf>. Acesso em: maio 2015.

LOURO, Guacira Lopes. Cinema e Sexualidade. In: **Revista Educação e Realidade**. Porto Alegre: UFRGS, vol. 33, n.1, jan./jun. 2008, p. 81-98.

\_\_\_\_\_. **Um Corpo Estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica: 2004.

LUST, Erika. **Good Porn Manifesto**. Disponível em: <http://www.goodreads.com/story/show/236464-good-porn-manifesto>. Acesso em: 10 set. 2011.

MALUF, S. W.; MELLO, C. A. de; PEDRO, V. Políticas do Olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 343-350, ago. 2005. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2005000200007&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000200007&lng=en&nrm=iso). Acesso em: maio 2015.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: DURHAM, M. G.; KELLNER, D. M. (Orgs.). **Media and cultural studies**. Oxford: Blackwell Publishing, 2006, p. 342-352.

\_\_\_\_\_. **Fetishism and Curiosity**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RESPOSTA das Mulheres: nossos corpos, nosso sexo (**Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe**). Direção: Agnès Varda, 1975, 08 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xlrZlBwPZI8>. Acesso em: mai 2013.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SONTAG, Susan. A Imaginação Pornográfica. In: **A Vontade Radical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VILLAÇA, Nízia. Erotismo É Isto, Pornografia É Aquilo? In: **Revista Z Cultural**, ano III, n. 2. Rio de Janeiro: PACC/UFRJ, dez. 2006-mar. 2007. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/z/ano3/01/artigo06.htm>. Acesso em: 05 fev. 2011.

WILLIAMS, Linda (Org.). **Porn Studies**. Durham e Londres: Duke University Press, 2004.

XConfessions. Direção: Erika Lust, 2014, 123 min. Site oficial: <http://XConfessions.com/>. Acesso em: fev 2015.