



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JULIANA GOLDFARB DE OLIVEIRA

**AS RIMAS DO SEXO: A POÉTICA (PÓS)PORNOGRÁFICA EM *PORNO POP
POCKET*, DE PAULA TAITELBAUM**

João Pessoa - PB
2015

JULIANA GOLDFARB DE OLIVEIRA

**AS RIMAS DO SEXO: A POÉTICA (PÓS)PORNOGRÁFICA EM *PORNO POP
POCKET*, DE PAULA TAITELBAUM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Dra. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne.

Área de concentração: Literatura, Cultura e Tradução.

Linha de pesquisa: Estudos Culturais e de Gênero.

João Pessoa - PB
2015

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

O48r Oliveira, Juliana Goldfarb de.
As rimas do sexo: a poética (pós)pornográfica em porno
pop pocket, de Paula Taitelbaum / Juliana Goldfarb de
Oliveira. - João Pessoa, 2015.
132 f. : il.

Orientação: Luciana Eleonora de Freitas Calado
Deplagne.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Literatura. 2. Paula Taitelbaum - Porno pop pocket.
3. Poesia pornográfica. 4. Pós-pornografia. 5. Crítica
feminista. I. Deplagne, Luciana Eleonora de Freitas
Calado. II. Título.

UFPB/BC

JULIANA GOLDFARB DE OLIVEIRA

**AS RIMAS DO SEXO: A POÉTICA (PÓS)PORNOGRÁFICA EM *PORNO POP
POCKET*, DE PAULA TAITELBAUM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne – UFPB/PPGL
(Orientadora)

Profa. Dra. Ana Cláudia Félix Gualberto – UFPB/DLCV
(Examinadora externa)

Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues – UFPB/PPGL
(Examinador interno)

A Caio, companheiro
no caminhar
das trilhas
incontroláveis
do prazer.

A Eva, pequeno ser
que aquece
as noites
em que a escrita
prevalece.

AGRADECIMENTOS

À Luciana Calado, minha querida orientadora e amiga, que nesse processo de *escrivência* pude ter o prazer de partilhar sua docilidade e gentileza, por me guiar para entradas (para mim, muitas vezes desconhecidas) da certeza, por irradiar felicidade e confiança para nós orientandas e por se fazer presente e pronta para ajudar e acolher em qualquer situação – mesmo que, em alguns momentos, com minha distância física.

Aos Professores Hermano e Alfredo, por aceitarem participar de minha qualificação e me instigarem a sair de um lugar cômodo em que eu me encontrava com a pornografia e refletir fora da caixa (de pandora?).

À Ana Gualberto, minha querida orientadora da monografia (e, por vezes, minha “mãe acadêmica”), que virou minha cabeça e me abriu para o feminismo enquanto crítica literária, e me fez adentrar nesse prazeroso e empoderador trajeto em que a poesia se traduz através da pornografia e autoria feminina.

Aos queridos professores Genilda Azeredo e Amador Ribeiro Neto, por aulas que conjugam da melhor forma o “saber com sabor”.

Às professoras que me deram norte no Sul: Simone Schmidt, por me acolher no estágio docência (e transformar as tardes de segunda em puro deleite), pelas inúmeras conversas, contribuições teóricas e pela amizade em um momento tão importante. À Claudia de Lima Costa, por me apresentar diferentes vertentes do feminismo e ajudar a *queerizar* minha escrita e minha percepção do corpo: o meu e o dxs outrxs. À Maria Aparecida Barbosa, pelas experimentações poéticas que me fizeram descobrir o indizível das palavras que compõem o sexo.

Ao meu bem, Caio Visalli, por seu meu parceiro de cama, mesa, banho e estudos. Por me inundar de amor, paciência e sempre me estimular a continuar. E por entender aqueles estranhos momentos em que confundi prazer com poesia, amor com análise.

À Mamãe, Raquel Goldfarb, pelas várias leituras, sugestões, apoio incondicional e por adentrar comigo nas análises (pós)pornográficas do cotidiano. À Marina, minha irmã amada, por sempre me tranquilizar e me ensinar que “o melhor é inimigo do bom” (carregarei comigo sempre!). À querida Lelê, que me recebeu com tanto carinho no aconchego do seu lar. À minha gata Eva, por me massagear – com suas peludas patinhas – quando meu corpo já está exausto de escrever.

Ao meu pai, Júlio César, pela confiança constante. Aos tios Uda Flávia e Fialho Junior, pelos calorosos encontros - como escudos contra a frieza (do lugar) de dissertar.

À minha amiga querida e coorientadora extraoficial, Ana Ximenes Gomes, por guiar pelos caminhos da serendipidade, por estar ao meu lado e vivenciar comigo tantas trocas de saberes e afetos.

Ao meu amigo João Marcos Soares, que revisou meu trabalho com muito cuidado e esteve ao meu lado, sempre me incentivando, em momentos de exaustivas leituras do que foi se transformando em texto.

Amigos que transformaram esse solitário período de mestrado em prazer de compartilhar os arriscados experimentos com a escrita: Janile Soares, Bruna Belmont, Felipe Areda, Laila Ribeiro, Carlos Albuquerque, Gracilene Felix, Carla Abraão, Gabriela Arruda, Andressa Guimarães.

Às amigas da militância feminista, sobretudo o coletivo da Marcha das Vadias JP, que me apresentaram a sororidade, me trouxeram a noção do corpo erótico como resistência e problematizaram o lugar ocupado pela pornografia na sociedade junto comigo.

À Maria Eduarda Ramos, por disponibilizar sua tese para mim, antes mesmo de ser publicada oficialmente. Sua escrita se perpetuou por aqui e se juntou aos gritos de resistência.

À Rose e Mônica, tão queridas e prestativas, sempre nos auxiliando na secretaria do Programa de Pós-Graduação em Letras.

Aos meus pequenos, que por conta do ritmo intenso do mestrado, não pude acompanhar de perto suas transformações e crescimento: João, Moreno, Ana Maria, Camila, Clarice, Julinha, Felipe, Vicente, Isaac, Isadora, Cauã, Artur, Rafa, Bernardo, Pedro. Vocês me inspiram.

*“los orgasmos,
como la tierra,
son de quien
los trabaja”*

(Las Muertes Chiquitas)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo verificar o caráter pornográfico e, sobretudo, pós-pornográfico em *Porno pop pocket*, escrito por Paula Taitelbaum em 2004 e publicado pela editora L&PM. O livro é constituído por oitenta e um poemas e nenhum deles recebe título – dando ideia de continuidade – e o conteúdo sexual é o fio-condutor de todos eles. O título da obra sugere a relação entre pornografia (*porno*) e mercado (*pop pocket*), mas a composição através do gênero poético e da autoria feminina transgride o que costuma se esperar de um texto pornográfico, isto é: uma narrativa construída para fins meramente excitatórios e que é escrita e produzida para homens. Assim também, a pós-pornografia é um movimento político, artístico e sexual, que se utiliza da pornografia hegemônica para desnaturalizar suas relações de gênero e poder. Os desejos considerados abjetos são colocados no centro, como o sexo anal, a prostituição por prazer ou a utilização de dildo, temas que também permeiam a referida obra de Paula Taitelbaum. Nesse sentido, divido o trabalho em duas partes, em que a primeira eu busco entender o que é a pornografia e como ela se desenvolveu em nossa sociedade, e na segunda reflito sobre a pornografia através de um enfoque de gênero, pensando como as mulheres costumam ser representadas e quais as pornografias que resistem ao modelo hegemônico, incluindo *Porno pop pocket*. Para realizar tal análise, utilizo, sobretudo, teóricas(os) da pornografia, como Hunt (1999), Maingueneau (2010) e Moraes & Lapeiz (1984), e estudiosas(os) da pós-pornografia, como Preciado (2014) e Ramos (2015).

Palavras-chave: Paula Taitelbaum, poesia pornográfica, pós-pornografia, crítica feminista.

ABSTRACT

This paper aims to verify the pornographic character and, especially post-pornographic in *Porno pop pocket*, written by Paula Taitelbaum in 2004 and published by L&PM Publisher. The book is formed by eighty-one poems, none of them receives title – giving idea of continuity – and the sexual content is the conductive wire of them all. The title suggests the relationship between pornography (*porno*) and market (*pop pocket*), but the composition through the poetic genre and female authorship transgresses what is usually expected from a pornographic text, *ie* a narrative built with merely excitatory purposes which is written and produced by men. Even so, post-pornography is a political, artistic and sexual movement, that uses the hegemonic pornography to denature their gender relationships and power. Desires considered abject are put in the Center, as anal sex, prostitution for pleasure or use of dildo, themes that also permeates the work of Paula Teitelbaum. In this sense, I divided the work into two parts, first I seek to understand what pornography is and how it has been developed in our society, in the second part I reflected on pornography through a gender perspective, wondering how women tend be represented and what pornographies resists to the hegemonic model, including *Porno pop pocket*. To perform such analysis, I primarily used theoretical pornography, as Hunt (1999), Maingueneau (2010) and Moraes & Lapeiz (1984) and scholars of the post-pornography, as Preciado (2014) and Ramos (2015).

Key words: Paula Taitelbaum, pornographic poetry, post-pornography, feminist critique.

SUMÁRIO

PRELIMINARES	12
 PARTE UM	
1. EM BUSCA DE UMA HISTÓRIA PARA O DISCURSO DO SEXO.....	24
1.1.O sexo é colocado em discurso	27
1.2. A pornografia é inventada	33
1.3. O pecado chega ao lado de baixo do Equador	38
 2.O PROIBIDO AO PÉ DO OUVIDO: CONSIDERAÇÕES SOBRE O PORNOGRÁFICO	
2.1. Pornografia, erotismo, obscenidade: borrando conceitos	44
2.2. O que fala(m) (d)a pornografia: características vinculadas à escrita pornográfica.	58
 PARTE UMA	
3.PÓS-PORNOGRAFIA: SEXO, ARTE E FEMINISMO	70
3.1. Teoria <i>queer</i> : um feminismo pós-identitário	71
3.2. Feminismo(s) e pornografia: essas categorias podem convergir?	73
3.3. Pós-pornô: uma releitura subversiva da pornografia hegemônica	76
 4. AS RIMAS DO SEXO:A POÉTICA (PÓS)PORNOGRÁFICA EM <i>PORNO POP POCKET</i>, DE PAULA TAITELBAUM	
4.1. “Ela é <i>femme</i> tão <i>fatale</i>”: o sexo na literatura brasileira de autoria feminina que antecede Paula Taitelbaum	80
4.2. “Ok, sou cadela”: biobibliografia de Paula Taitelbaum	90
4.3. “Ele gosta de mulheres com falo no meio das falas”: uma leitura da pós-pornografia em <i>Porno pop pocket</i>	100
 CLÍMAX (OU ALGUMAS INCONCLUSÕES)	118
REFERÊNCIAS	124

PRELIMINARES

[...]
 À luz do dia ou na escuridão da noite
 se juntam aos pares, triângulos e círculos.
 Pouco importa ali o sexo e a idade dos parceiros.
 Seus olhos brilham, as faces queimam.
 Um amigo desvirtua o outro.
 Filhas depravadas degeneram o pai.
 O irmão leva a irmã para o mau caminho.

Preferem o sabor de outros frutos
 da árvore proibida do conhecimento
 do que de traseiros rosados das revistas ilustradas,
 toda essa pornografia na verdade simplória.
 Os livros que os divertem não têm figuras.
 A única verdade são certas frases
 marcadas com a unha ou com o lápis.

[...]
 Durante esses encontros só o chá ferve.
 As pessoas sentam nas cadeiras, movem os lábios.
 Cada qual coloca sua própria perna uma sobre a
 outra.
 Dessa maneira um pé toca o chão,
 o outro balança livremente no ar.
 Só de vez em quando alguém se levanta,
 se aproxima da janela
 e pela fresta da cortina
 espia a rua.
 (SZYMBORSKA, 2011, p. 85)

A pornografia carrega em si um efeito transgressor, em que a invocação do seu nome já pode ser motivo de interdições e críticas. Nesse sentido, o poema acima, intitulado “Opinião sobre a pornografia”, escrito pela polonesa Wislawa Szymborska (1923 – 2012), se utiliza de um humor sagaz para aludir a uma aproximação entre as ações dos consumidores de pornografia e dos intelectuais que faziam oposição ao regime socialista polonês. De fato, expressões como “desvirtua o outro”, “depravadas”, “degeneram”, “leva (...) para o mau caminho” são comumente utilizadas como julgamento de valores ligados à pornografia.

Além disso, o poema é perpassado por uma aura de interdição, que é comprovado nos últimos versos, ao sugerir que os personagens realizam o encontro de modo proibido (“e pela fresta da cortina/ espia a rua”) devido ao controle ideológico vigente, o que pode ser facilmente relacionado com os consumidores de pornografia,

sobretudo até meados do século XIX, que precisavam ler em guetos ou lugares restritos, para que não sofressem as devidas punições legais.

E por mais que a autora deixe claro que naquele contexto histórico o conteúdo político conseguia ser tão ou mais subversivo que a pornografia convencional¹ (exemplificada no trecho “traseiros rosados das revistas ilustradas”), o potencial irônico do poema só é atingido porque sabemos do caráter transgressor da pornografia. Entendo aqui a transgressão como o que excede, ultrapassa ou viola os limites do que é considerado *permitido* ou mesmo *possível* para uma sociedade.

Com este trabalho, pretendo analisar o livro *Porno Pop Pocket*, escrito por Paula Taitelbaum, refletindo sobre como a pornografia se manifesta em seus poemas e, especialmente, propondo uma aproximação dessa obra com uma das ramificações mais transgressoras da pornografia, chamada de pós-pornografia. A pós-pornografia é um movimento político e estético, que tem o intuito de se utilizar dos mecanismos que compõem grande parte das produções pornográficas para problematizar papéis sexuais e relações de poder que estão fincadas em tais produções.

Nesse sentido, tentarei compreender como as representações da sexualidade em nossa sociedade são refletidas em *Porno pop pocket*, sobretudo atentando o olhar para esse estranho lugar ocupado pela pornografia, que ao mesmo tempo grita e cala diante dos moralismos que nos cercam.

Paula Taitelbaum nasceu em 1969, em Porto Alegre. Ela é jornalista, publicitária e escritora contemporânea brasileira. A autora possui seis obras publicadas: *Eu versus eu* (1998), *Sem vergonha* (1999), *Mundo da Lua* (2002), *Porno pop pocket* (2004), *Ménage À Trois* (2006) e *Palavra vai, Palavra vem* (2013). Excetuando o último livro, que é dedicado ao público infantil, grande parte dos poemas de Paula apresentam uma reflexão sobre o corpo, a sexualidade e os papéis sociais atribuídos à mulher.

A poética de Paula², apesar de se utilizar de uma linguagem direta, não se limita ao que é popularmente entendido como “pornográfico”: algo vulgar, mal escrito, etc. Os

¹ A depender da concepção teórica, a pornografia mais facilmente encontrada e divulgada pode ser chamada de diversas formas: convencional, *mainstream*, hegemônica, de massa, etc. Eu optei por utilizar preferencialmente o termo “pornografia hegemônica”, porque evidencia as relações de poder existentes nessas obras.

² No corpo do texto, me refiro a Paula Taitelbaum, autora em que me dedico na pesquisa, principalmente através do primeiro nome: Paula. Adoto, dessa forma, o posicionamento teórico oferecido pela pesquisadora em erotismo de autoria feminina Luciana Borges (2013), em que a enunciação do primeiro nome marca o agenciamento do feminino, enquanto ressaltar o

versos livres e as rimas desprezíveis somam-se ao conteúdo e constroem uma representação feminina que ao invés de ser apenas desejada (o que é esperado na pornografia), apresenta seus próprios desejos.

Sendo assim, é importante frisar que a pornografia não pode ser avaliada fora do contexto em que é construída e por isso é impossível analisar apenas “traços técnicos”, ou “características comuns às obras”, sem levar em consideração o que há por trás disso. Isto é: desde seu surgimento na modernidade, a pornografia se tornou uma linguagem intimamente ligada a uma sociedade de consumo falocêntrico³.

Salvo raras exceções, as obras sempre enfatizavam o corpo feminino como passivo, sem direito a expressar desejos ou protagonizar as narrativas. Diante da representação feminina nessas obras, entendo como essencial a utilização das teorias e críticas feministas, que vão evidenciar que os “traços técnicos” muitas vezes entendidos como neutros, escondem as relações de poder, em que o universal significa o masculino não marcado.

Por isso, escrevo em primeira pessoa do singular não apenas para evidenciar o meu olhar frente ao discurso patriarcal comumente apresentado na pornografia, como também para problematizar os próprios sistemas de saberes baseados no positivismo. Assim, a metodologia feminista proposta por autoras como Simone de Beauvoir (1980), Sandra Harding (1996) e Donna Haraway (1995), intenciona enfatizar as relações de gênero contidas nos discursos ditos “neutros”, “objetivos” e “universais” que fazem parte da ciência.

Pretendo aqui dar continuidade à pesquisa que produzi durante a graduação e que culminou no meu trabalho de conclusão de curso, intitulado “O prazer é todo meu: o caráter pornográfico e as representações do feminino em *porno pop pocket*”, defendido no primeiro semestre de 2013. As reflexões feitas por mim naquele momento estarão presentes em algumas partes desse trabalho, especialmente no terceiro capítulo e no quarto capítulo.

sobrenome seria invisibilizar o gênero de quem fala e atribuir o texto a uma relação patriarcal marcada pelo sobrenome.

³ *Falocentrismo* é um termo cunhado por Derrida (1989) e fortemente utilizado pela crítica feminista para evidenciar como a produção de ideias e a produção discursiva da sociedade ocidental (e patriarcal) é estruturada através da dominação masculina (simbolizada pelo falo), em que a mulher é apagada do discurso e o homem se torna o ponto de referência da linguagem.

Com a dissertação, eu tenho a intenção de aprofundar determinadas questões, como por exemplo, apresentar um percurso histórico da sexualidade e da pornografia, além de problematizar alguns pontos colocados por mim como verdade durante o processo de escrita da monografia, como a diferenciação quase estanque entre pornografia, obscenidade, erotismo. Também aqui tento não delimitar o que é a pornografia, mas o que é convencionado a entender, sobretudo quando a comparam com outras categorias já citadas.

Pensar sobre como é evidenciada a pornografia em *Porno pop pocket* e se a mulher ainda é objetificada em seus poemas continua fazendo parte da minha proposta de análise, sobretudo, porque essas são questões extremamente debatidas na pós-pornografia. No entanto, elas não serão o ponto de partida da análise, mas o caminho que atravesso para sugerir uma leitura pós-pornográfica dos poemas.

Atribuo essa mudança de perspectiva em relação às representações da sexualidade, sobretudo, às contribuições teóricas de Eliane Robert de Moraes (1984, 2003, 2004, 2008), Luciana Borges, Maria Eduarda Ramos (2015), Maria Elvira Diaz Benitez (2010), Jorge Leite Júnior (2006), Emerson de Sousa (2014), Ana Claudia Félix Gualberto (2013), dentre outras e outros que têm se dedicado a pensar a pornografia de modo denso.

A *antologia pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso* - organizada por Alexei Bueno (2004) - foi o meu ponto de partida para pensar sobre os discursos interditos, pois o livro reúne vários poetas de língua portuguesa, expondo quatro séculos de poemas que se utilizam da atividade sexual como mote de seu conteúdo. Algumas questões me chamaram a atenção na obra, desde a intersecção entre poesia e pornografia⁴ (noções que a princípio parecem estar tão distantes) até a ausência completa da autoria feminina. Outro ponto a ser destacado é que, apesar de conhecer muitos autores que participavam daquela antologia, podia contar nos dedos quantos poemas eu já havia lido, ou que são reconhecidos/estudados pela crítica literária. Sobre essa questão, introduz Bueno (2004, p. 9):

Clandestina por motivos óbvios, anônima quase sempre, erroneamente atribuída muitas vezes, o que de sua secular produção chegou até nós

³ A obra *Antologia pornográfica* carrega o problema da relação poesia/pornografia: apesar de conter apenas poemas, o organizador omitiu a palavra “poesia” do título, talvez porque os poemas em questão estão distantes do que o senso comum considera como poesia.

passou por uma seleção temporal infinitamente mais severa – pelo seu caráter “não publicável”, pela sua circulação e sobrevivência em manuscritos – do que a poesia socialmente aceita.

Em contraponto com o erotismo – que na maioria das vezes é entendido pelo senso comum como uma categoria de representação da sexualidade mais subjetiva, e por isso, mais elevada – a pornografia costuma ser vinculada a um valor pejorativo, desqualificando o que esteja associado a ela. Isso se dá pela natureza transgressora da pornografia, no sentido de deixar evidente o que a sociedade quer esconder (ou manter entre quatro paredes):

[...] a característica mais evidente da literatura pornográfica é sua inserção radicalmente problemática no espaço social: trata-se de uma produção tolerada, clandestina, noturna... O julgamento de “pornografia” supõe a fronteira que separa as práticas dignas da civilização de pleno direito e as práticas que se situam aquém disso. (MAINGUENEAU, 2010, p. 22).

Dominique Maingueneau ressalta que até a metade do século XIX, a pornografia foi marcada pelo seu caráter de clandestinidade. Os textos eram, na maioria das vezes, anônimos, ou publicados com pseudônimos, comercializados em espaços de marginalidade e lidavam com o risco da censura e punição para seus autores. Pensando no processo de interdição sofrido por esses textos, precisei me perguntar: por que textos que podem ser “taxados” de pornográficos foram e continuam sendo escritos? Ou melhor, *por que escrever o indizível*⁵?

Segundo Michel Foucault (2013, p. 54), a literatura, como é compreendida por nós, surgiu em comunhão com a escrita do Marquês de Sade: “nessa linguagem, a pretensão de dizer tudo não é apenas a de transpor os interditos, mas de ir até os extremos do possível”. Para Foucault, a escrita de Sade consegue expor o indizível, ocasionando um rompimento essencialmente violento com as tradições na linguagem.

Sade, autor que ilustra as reflexões trazidas por Foucault, costuma ser vinculado à escrita pornográfica, por conta de sua predileção em representar o lado obscuro da sexualidade. E, de fato, foi a partir daquele contexto histórico que o que é conhecido hoje como pornográfico foi se delineando e se proliferando.

⁵ E essa pergunta eu estendo a mim, que como pesquisadora do tema, já passei por constrangimentos ao enunciar a temática escolhida como categoria analítica da minha dissertação, tanto com familiares, quanto no próprio âmbito acadêmico.

Contudo, com o advento da indústria pornográfica audiovisual, surgida na década de 1960, a literatura pornográfica perdeu muito de sua força transgressora. Como enfatiza Maingueneau, a censura em relação ao discurso do sexo já não opera tão fortemente com os livros, que deixaram de ser “silenciados” para serem “tolerados”. A partir daí, me vem outra questão: *Ainda é possível escrever o indizível, ou tudo já foi dito, escrito e visto sobre ele?*

Maria Elvira Díaz-Benitez (2010, p. 20), pesquisadora da produção pornográfica audiovisual, nos dá uma possibilidade de reflexão sobre isso: “acredito não haver na pornografia, sobretudo na heterossexual ou *mainstream*, uma ideologia ou intenção deliberada de violar tabus morais. O que não significa dizer que não haja transgressão”. De modo similar, o teórico Jorge Leite Jr (2006, p. 291), também oferece sua contribuição sobre o lugar que a pornografia tem ocupado atualmente:

[...] a obscenidade sexual é um campo extremamente controverso e, principalmente, político. Nela unem-se não apenas a representação da sexualidade como força transgressiva, mas também o riso questionador e o corpo indisciplinado, elementos historicamente avessos aos poderes estabelecidos na cultura ocidental. Mas sendo um negócio organizado e uma indústria que visa antes de tudo o lucro pelo ramo do “entretenimento adulto” a pornografia enfraquece a força contestatória destes fatores, tornando-os úteis ao sistema sócio-econômico vigente.

Parece, portanto, que há um consenso entre os teóricos sobre dois tipos de pornografia: aquela ligada à transgressão, ao questionamento, e à arte; enquanto outra que emerge como produto mercadológico, servindo como um dos modos de sustentação do sistema capitalista. No entanto, esses dois tipos são, de fato, tão fixos como parecem? Ora, como atesta Díaz-Benitez, estudar a pornografia é adentrar em terreno nebuloso, em que todo cuidado é pouco para não cair em essencialismos ou em um discurso moralista⁶.

É nesse sentido que penso em *Porno pop pocket*, de Paula Taitelbaum, livro que escolhi como objeto porque carrega várias contradições, que perpassam título, poemas e modo de venda. No *site* da L&PM, editora do livro, há a seguinte descrição: “De transgressão em transgressão, Paula Taitelbaum processa o pop, diz o impensável, pensa

⁶ Essa diferenciação entre pornografia “de arte” e pornografia “de mercado” remete muito à distinção já refutada por diversos teóricos da sexualidade sobre erotismo e pornografia, como explicitarei melhor nos capítulos adiante.

o indizível e do liquidificador sai o poema livre de rótulo, mácula e censura. Porque Paula Taitelbaum faz poesia.”⁷. A partir dessa sinopse do livro, algumas indagações ficam latentes: *pode a transgressão caminhar junto ao pop/popular, ou não serão estas duas noções opostas? E qual seria o indizível pensado e exposto nos poemas?*

A própria forma que *porno pop pocket* chegou a mim já deixa evidente algumas dessas contradições intrínsecas ao tema, abordadas aqui. Um amigo comprou o livro em uma banca de revistas (local em que o conteúdo pornográfico é tolerado, e onde encontramos as “revistas adultas”, com mulheres seminuas estampando capas), mas resolveu me dar porque “pensava que era livro de sacanagem, mas era poesia”.

Essa afirmação de meu amigo supõe algumas noções que cercam nosso cotidiano no que concerne à pornografia:

- 1º Toda pornografia deve ter o propósito de excitar sexualmente quem consome;
- 2º A pornografia deve ser objetiva para atingir sua função;
- 3º A linguagem da pornografia é distinta da linguagem literária.

Nesse sentido, *Porno pop pocket* pode romper com expectativas de possíveis leitores que procuram um passatempo fincado na cultura de massas e surpreende ao mesclar termos e “condutas” presentes na pornografia hegemônica com jogos de palavras muito bem estruturados e conteúdos de ordem subversiva, aproximando alguns de seus poemas ao que a antropóloga feminista Gayle Rubin (2003) define como “sexualidades periféricas”, ou seja, aquelas que estão aquém do heterocentrismo (e por isso, no mercado sexual são vistos como inferiores).

Penso, através dessa perspectiva, que no momento em que alguns estudiosos quase declaram com certa melancolia o “fim da transgressão” causada pela ascensão do mercado do sexo, surgem novos modos de representação do prazer erótico. Lembro agora do que Eliane Robert Moraes (2006) chama de “excesso do excesso”, e trago para esse contexto: se o obsceno já é o que excede ao discurso (como me deterei adiante), em uma sociedade extremamente sexualizada, o efeito transgressor só pode acontecer se

⁷ Retirado do site:

http://www.lpm.com.br/site/default.asp?Template=../livros/layout_produto.asp&CategoriaID=626470&ID=937474, acesso em dezembro, 2014.

exceder às próprias normas do que é esperado para o pornográfico, “perturbando a zona de tolerância que cada cultura reserva às confabulações do sexo”⁸.

Dessa maneira, os poemas de Paula Taitelbaum se inserem nesse espaço escancarando a relação da pornografia (*Porno*) com o capital (*pop pocket*), ao mesmo tempo em que afasta a apreensão de que a “literatura” para ser boa deve ser para poucos (algo com valor financeiro mais elevado, elitista) e usa versos para representar corpo e sexo.

À primeira vista, fico tentada a afirmar que *Porno pop pocket* consegue desorganizar a dicotomia arte *versus* mercado, e apresentar em pleno século XXI um livro com caráter transgressor. Aliás, a pesquisadora Luciana Borges (2013, p. 34), ressalta que o próprio fato de uma mulher escolher a pornografia como modo de escrita, já é, *per si*, um ato transgressor em uma sociedade tão falocêntrica quanto à nossa:

Ao escolher realizar essa escrita, as autoras desconstroem o metarrelato da pornografia e do erotismo como território masculino, sempre demarcado pela lógica do falo, tanto em termos de produção, quanto de consumo, leitura e análise. Se escolher é transgredir, uma vez que seria mais fácil conformar-se ao instituído e ao naturalizado como norma, que seja a transgressão tanto o nosso norte quanto a nossa linha de fuga.

No entanto, sei que qualquer forma de delimitá-lo seria reduzir às análises a uma leitura única – o que me faria desejar expor apenas aqueles poemas que eu considero que fogem às regras morais, e deixar de lado os que me incomodam por se aproximarem do que é pornografia hegemônica (e vale pensar ainda se esses poemas pretendem captar a pornografia convencional, ou subvertê-la através de ênfase crítica e paródica aos temas marcados nessa categoria).

Talvez os poemas escritos por Paula Taitelbaum brindem o fim da transgressão enquanto evocam todo o excesso para envolver a/o leitor/a nessa possibilidade de prazer destituído dos estereótipos convencionais. O que posso afirmar, de antemão, é que a poesia de Paula deixa evidente que a relação entre pornografia e transgressão não é tão óbvia quanto parece, ao avizinhar temas triviais até mesmo para o pornográfico com

⁸MORAES, Eliane Robert. *A pornografia*: palestra proferida no Café Filosófico CPFL. Cultura Marcas, 2004. 1dvd, 55 min.

outros que colocam em cheque o próprio modo em que pensar no discurso do sexo, sobretudo no que tange às questões de gênero/sexo/desejo.

Cabe aqui abrir um parêntese teórico, para deixar explícito que, mesmo que eu utilize o termo “pornografia” no singular, entendo-a como múltipla, seguindo o conceito apresentado pelo estudioso Emerson de Sousa (2014, p. 16), em que o pornográfico se configura como:

[...] uma espécie de nome dado, articulado e atribuído por determinadas instituições e dispositivos específicos e diversos (editores de revistas, críticos de cinema, curadores de mostras, jornais, processos judiciais, pesquisas acadêmicas, etc.) a um grupo de imagens e produções, nem sempre homogêneo. [...] Não se depende, portanto, só dos próprios vídeos, dos próprios atos pornográficos, mas também dos discursos que formam e perfazem a pornografia.

Dito isso, entendo como essencial retomar as reflexões apresentadas por Díaz-Benítez (2010, p. 20), em que a autora ressalta que é o olhar – desse modo, subjetivo e contextual – sobre a pornografia que pode determinar seu caráter transgressor. Sendo assim, a pesquisadora elenca dois modos de compreender essa relação pornografia/transgressão: o olhar ‘de fora’ e o ‘de dentro’.

Ao observar ‘de fora’, a pornografia é transgressora por escolher uma linguagem não-canônica por natureza, sendo julgada pelo senso comum como fora dos padrões de ‘gosto legítimo’, que a interpretam como algo ‘vulgar’ ou sem qualidade estética, escancarando o que deveria ficar entre quatro paredes. Já ao olhar ‘de dentro’, a pornografia costuma reproduzir normas e padrões ligados a certa moral (sobretudo no que concernem às relações de gênero e poder), para garantir seu espaço de tolerância.

Para transgredir o olhar ‘de dentro’, a pornografia precisaria extrapolar o olhar ‘de fora’ e romper com esses estereótipos. Nesse caso, há algumas vertentes da pornografia que conseguem ser duplamente transgressoras, pois ultrapassam as fronteiras e buscam subverter as próprias normas esperadas para a pornografia e apresentar um discurso do prazer que questionam os desejos construídos culturalmente como “normais” ou aceitáveis. E a pós-pornografia incide exatamente com esse intuito.

Pensando nessas formas de transgressão no discurso pornográfico apresentadas acima, dividi o meu trabalho com a intenção de apresentar a pornografia através desses dois olhares. Na *PARTE UM*, procuro o olhar ‘de fora’, para pensar o que cala o

discurso pornográfico. Como ele surgiu em nossa sociedade, como se desenvolveu em meio aos seus censores e porque, diferente de outras formas de representação da sexualidade, a pornografia caminha sempre ao lado de sua oposta: a interdição.

Já a PARTE UMA nasce do desejo de entender como a transgressão ‘de dentro’ é evocada na pornografia: quais as formas de prazer que são caladas pela voz hegemônica da pornografia. Como são evidenciadas às representações do gênero feminino, e de que modo a arte pode ir além do que costuma ser considerado como pornografia. Cada uma das partes possui dois capítulos.

No primeiro capítulo, *Em busca de uma história para o discurso do sexo*, procuro traçar um percurso histórico para tentar compreender quando os códigos e o prazer foi conjugado como interdição. Assim, situo o discurso do sexo na Modernidade, como consequência da tríplice poder/saber/prazer (FOUCAULT, 2012), investigo como eventos sociais, a exemplo da Revolução Francesa ou o processo de democratização da alfabetização contribuíram com o estabelecimento da pornografia em nossa cultura (HUNT, 1999) e, por fim, como corpo e desejo foram escritos no Brasil, país marcado pelo paradoxo do discurso católico moralista em paralelo à cultura tão marcadamente sexual (DEL PRIORE, 2014).

No segundo capítulo, *O proibido ao pé do ouvido: considerações sobre o pornográfico*, trato das (im)possíveis distinções entre pornografia, erotismo e obscenidade, categorias de representação da sexualidade que costumam sofrer comparações e que dividem as fronteiras entre o ilícito, o lícito e o tolerado em nossa civilização. Através desse primeiro debate, avanço num estudo mais específico em relação à pornografia: quais são as estratégias de linguagem vinculadas à escrita pornográfica convencional e como ela é evidenciada em alguns poemas contidos em *Porno Pop Pocket*.

A partir do terceiro capítulo, *Pós-pornografia: sexo, arte e feminismo*, passo a me aprofundar na pornografia através do viés dos estudos de gênero. A princípio, apresento algumas reflexões advindas das teorias feministas, sobretudo em relação às questões que envolvem corpo, sexo, gênero, sexualidades e alguns dos posicionamentos de grupos feministas acerca da pornografia. Nesse sentido, dentre as correntes do feminismo que mais refletiu sobre a pornografia, destaco a teoria *queer* e o movimento estimulado por ela, a pós-pornografia.

No quarto e último capítulo, *As rimas do sexo: a poética pós-pornográfica em Porno Pop Pocket*, de Paula Taitelbaum, me debruço mais plenamente nos poemas contidos em *Porno Pop Pocket*. Assim, busco inserir Paula numa trajetória de mulheres brasileiras que resolveram expressar o desejo carnal em sua literatura. Apresento um panorama da vida e obra de Paula, enfatizando seus poemas que tem como tema central as questões relacionadas a corpo, gênero e sexualidades. Por fim, me utilizo das reflexões apresentadas anteriormente, especialmente dos elementos elucidados sobre a pós-pornografia, para proceder à análise de *Porno Pop Pocket*.

A análise do livro será estruturada através de três grupos de poemas que trazem à tona questões que estão no núcleo do pensamento pós-pornô: a crítica à pornografia hegemônica, o prazer anal e a utilização do dildo.

PARTE UM:

CAPÍTULO 1 – EM BUSCA DE UMA HISTÓRIA PARA O DISCURSO DO SEXO

Todo dia, toda noite
 Toda hora, toda madrugada
 Momento e manhã
 Todo mundo, todos os segundos do minuto
 Vivem a eternidade da maçã
 Tempo da serpente nossa irmã (...)
 A gente não sabe o lugar certo
 De colocar o desejo.

(Caetano Veloso)

A representação da sexualidade não é um fenômeno atual. Assim como outras categorias de expressão artística, essas manifestações não estão livres das amarras sociais; suas formas e conteúdos sofrem influência, se transformam e, de certo modo, se adaptam ao contexto em que estão inseridos.

Em civilizações antigas, como a grega, eram comuns reproduções de genitálias e atos sexuais, sobretudo expondo a relação entre homens, considerada por alguns filósofos da época, a exemplo de Platão, como a mais elevada forma de amor⁹(MORAES & LAPEIZ, 1984, p. 19).

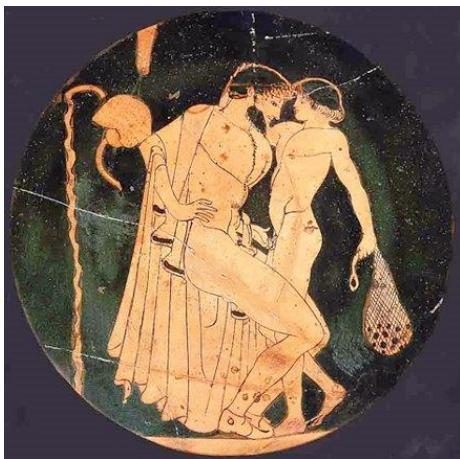


Figura 01: Prato Ático- Toques íntimos entre um homem adulto e um jovem. Fonte: STEARNS, 2010.

Em algumas culturas orientais, a representação em espaços públicos de órgãos sexuais femininos e masculinos, simbolizava possivelmente a fertilidade e a virilidade, respectivamente. Além disso, os escritos do *Kama Sutra*, no século IV, remetem aos

⁹ No entanto, apesar de muitos pesquisadores citarem a poetisa Safo de Lesbos como um dos primeiros registros da lesbianidade, a cultura grega rejeitava o amor entre mulheres, pois seria a junção de “seres inferiores”, enquanto a homossexualidade masculina, ou mesmo a pederastia eram incentivadas entre homens, de modo ritualístico.

manuais de amor e prazeres sexuais e eles eram uma forma dos indianos manterem uma relação com a natureza através do contato ritualizado entre corpos.



Figura 02: Mural em Templo indiano com figuras eróticas. Fonte: Google imagens, 2015.

Durante a Idade Média, com o crescimento do cristianismo na Europa Ocidental, medidas como a exaltação ao celibato e à castidade (sobretudo feminina), proibição da masturbação são alguns exemplos de como a religião procurou minimizar o sexo, que só seria aceito se houvesse intenção de procriação. Aliás, até mesmo a procriação se tornava complexa, se pensarmos que a mitologia cristã foi a primeira a apresentar um deus concebido por uma mãe virgem e pura, que seria o exemplo a ser seguido para aproximar-se da santidade.

O sexo, então, deixa de possuir uma conotação positiva como nas culturas orientais, e torna-se sinônimo de pecado. Através dessas medidas, as manifestações artísticas sobre o prazer erótico foram drasticamente reduzidas, se comparadas ao período clássico: “O cristianismo limitou severamente as representações públicas do sexo, em particular na arte, que se tornou predominantemente orientada por temas religiosos.” (STEARNS, 2010, p. 88-89).

Todavia, o silenciamento imposto pelo cristianismo não impediu diversos registros de obras “profanas” conhecidas até hoje por seu conteúdo sexual, pois geralmente tinham como objetivo satirizar os dogmas da Igreja católica. O cancionário Galego-Português do século XIII produziu as cantigas de escárnio e maldizer, que se utilizavam de termos vulgares para criticar outrem.

Em 1371, na Itália, Boccaccio (1979) publicou *Decameron*, livro considerado “lascivo” e “herege” por ironizar o sagrado matrimônio e atingir, sobretudo, à Igreja. O quadro tríptico “O jardim das delícias”, de Bosch, datado de 1504, se insere nesses

modos de representar trechos da Bíblia através de um viés bem mais profano, como fica perceptível na tela central, quando aberto.



Figura 03: quadro *O Jardim das delícias* (1504), de autoria de Bosch. Fonte: Google imagens, 2015.

Mas, foi no decorrer da Idade Moderna que se delineou a relação da nossa sociedade com o sexo, isto é, os dogmas cristãos procuram novas regras de decência e o ato de “falar sobre sexo”, antes proibido pelas instâncias de poder, torna-se um imperativo durante as confissões. O resultado é uma explosão discursiva, em que, como contra-efeito, as representações consideradas libidinosas passaram a ser produzidas em maior escala, mesmo que marginalmente. Assim nasce o que hoje conhecemos como pornografia.

Nesse sentido, pretendo utilizar algumas vozes diferentes que se propõem a pensar no discurso do sexo através de uma perspectiva histórica. A princípio, as questões que envolvem a representação do desejo sexual se estruturaram na Modernidade, enquanto uma regulamentação do sexo. Posteriormente, apresento o surgimento da pornografia como categoria distinta e, por fim, faço um panorama das transformações vividas pela pornografia, sobretudo no que concerne o contexto nacional.

Como fundamentação teórica, utilizo para cada tópico, respectivamente, *A história da sexualidade: a vontade de saber* (FOUCAULT, 2012), *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade 1500 – 1800* (HUNT, 1999) e *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil* (DEL PRIORE, 2014).

Além desses, outros livros, ensaios e artigos que envolvem os temas destacados acima também basearão os estudos. As perspectivas distintas trazidas por esses autores contribuem para localizar historicamente as categorias de representação da sexualidade, sobretudo para pensar esse “terreno nebuloso” ocupado pela pornografia.

1.1.O sexo é colocado em discurso

Em 1976, Michel Foucault lança o primeiro livro da trilogia *história da sexualidade*, com o subtítulo *a vontade de saber*, e com ele traz a problemática do sexo em discurso, de modo extremamente contundente. Essa obra se tornou um marco para os estudos da sexualidade, sobretudo por refutar a hipótese de que o sexo é reprimido na sociedade ocidental.

Segundo Foucault (2012, p. 10), há uma certa convenção de que a Era Vitoriana inicia um período em que o sexo (e tudo que estivesse relacionado a ele) seria “ao mesmo tempo expulso, negado e reduzido ao silêncio”. Essa interdição estaria vigente até hoje, mesmo com os vários esforços para transgredir a ordem e encontrar a “liberdade prometida”. Essa seria a *hipótese repressiva*, massivamente adotada por estudiosos da sexualidade e que justifica determinadas ações em prol de um bem maior – que seria o fim da censura.

Contudo, nunca se falou tanto de sexo como acontece com a sociedade Moderna: “Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada” (FOUCAULT, 2012, p. 12). Nesse sentido, a relação entre sexo e poder não é fincada através da repressão, mas de um adestramento: é o poder que estrutura o regime de saber-prazer, a partir da colocação do sexo em discurso.

Mais do que a interdição do sexo propriamente dito, é essencial refletir sobre a incoerência dessa hipótese, já que ela se baseia em um sistema composto por múltiplos discursos que focam excessivamente nesse silenciamento, falando prolixamente dele.

Não pretendo afirmar que o sexo não tenha sido proibido, bloqueado, mascarado ou desconhecido desde a época clássica; nem mesmo afirmo que a partir daí ele o tenha sido menos que antes. Não digo que a interdição do sexo é uma ilusão; e sim que a ilusão está em fazer dessa interdição o elemento fundamental e constituinte a partir do qual

se poderia escrever a história do que foi dito do sexo a partir da Idade Moderna. (FOUCAULT, 2012, p. 18)

Desde a Idade Média, a pastoral cristã teve um papel fundamental no processo de estruturação de um discurso sobre a sexualidade, pois ela instaurou toda uma ferramenta discursiva para se falar de sexo. A obrigação da confissão não se dava apenas em revelar os pecados cometidos, mas de narrá-los minuciosamente, detalhando não apenas o ato, como também todo o desejo, gestos, sonhos, olhares, toques. Dessa maneira, chegamos a um paradoxo: enquanto o sexo era considerado impuro, falar dele é o caminho de alcançar o perdão. Nada poderia escapar do “crivo interminável da palavra”.

Diante disso, a literatura dita escandalosa, isto é, a literatura que costuma ser chamada de pornográfica, pode ter se desenvolvido como uma das consequências dessa necessidade de se “dizer tudo”. Essas narrativas recheadas de ações libertinas se consolidavam, algumas vezes, com o pretexto de se tratar de possibilidades de educação sexual para os jovens, e por isso nenhum detalhe poderia ser suprimido.

Um interessante exemplo acerca de como as narrativas escandalosas foram estruturadas pelo discurso exaustivo sobre o sexo é a obra *120 dias de Sodoma*, escrita pelo Marquês de Sade por volta dos anos de 1790, enquanto o autor estava preso na Bastilha. O texto explora ao máximo a sistematização das perversões sexuais por quatro amigos libertinos sobre jovens de doze a quinze anos, mulheres, etc., até chegar a atingir a morte de todos os “participantes” dos atos sexuais.



Figura 04: Ilustração de uma das perversões descritas em *120 dias de Sodoma*. Autoria desconhecida. Fonte: Google imagens, 2015.

Ao fim do livro, após chegar à exaustão da violência, “o manuscrito de Sade se encerra com uma lista de nomes de vítimas raivosamente riscadas como para comprovar a existência de um indizível” (GOULEMOT, 2000, p. 13). A descrição minuciosa, crua e, de certo modo, didática em relação ao sexo proposta por Sade seria o ápice – ou o excesso – dessa necessidade de expurgar todos os desejos contidos através do discurso¹⁰.

A maior diferença entre esses textos libidinosos e o que era confessado para a pastoral é, sobretudo, que a intenção dessa literatura era experimentar o prazer através da descrição dos atos sexuais, como aponta Foucault (2012, p. 28): “mesclava cuidadosamente a redação e a releitura de seu texto com cenas eróticas, das quais eram ao mesmo tempo *repetição, prolongamento e estimulante*”. Esses três elementos ressaltados são características ainda hoje utilizadas para definir as sequências pornográficas, como esmiuçarei no capítulo seguinte.

O fato é que o erotismo discursivo se multiplicou em discursos heterogêneos, servindo para diferentes instâncias de produção e manutenção do poder, como a medicina, a pedagogia, a economia, psicologia ou a justiça. Cada um desses âmbitos regulou o discurso do sexo de modo que fosse interessante para si. Desse modo “o que é próprio das sociedades modernas não é o terem condenado, o sexo, a permanecer na obscuridade, mas sim o terem-se devotado a falar dele sempre, valorizando-o como o segredo” (FOUCAULT, 2012, p. 42).

É importante frisar que, em dado momento, a Igreja perdeu um pouco de seu poder de intervir na sexualidade e foi, sobretudo, a Medicina – como metonímia da ciência – que ganhou força nos últimos séculos e passou a ditar o que era aceitável ou era perversão sexual. Segundo o estudioso da obra foucaultiana, Oscar Cirino (2007, p. 81), a emergência da ciência do sujeito “abre novas possibilidades para a infiltração do poder nos aspectos mais particulares e íntimos da vida”.

É claro que a Igreja também se constituiu como um mecanismo de poder na Idade Média, mas a Medicina se instaura com intenção distinta – pois o discurso do

¹⁰Sobre a apresentação metódica dos desejos não convencionais em *120 dias de Sodoma*, a primeira vez que o livro foi publicado, já no início do século XX, foi sob o pretexto não de ser um livro de ficção e capaz de proporcionar prazer, mas como uma obra que serviria para cientistas, juristas etc. Posteriormente, Maurice Heine, na década de 1930, defende a importância da leitura como um documento que demonstrou esforço em “classificar as anomalias sexuais”. (SADE, 1983, p. 11).

sexo não é construído apenas no âmbito moral, mas também racional (FOUCAULT apud RAMOS, 2012) – e por isso essas práticas de regulação sobre o sexo agem de modo diferente, especialmente se pensarmos as formas de sexualidades consideradas abjetas, que deixarão de ser excluídas para serem especificadas:

A implantação das perversões é um efeito instrumento: é através do isolamento, da intensificação e da consolidação das sexualidades periféricas que as relações de poder com o sexo e o prazer se ramificam e multiplicam, medem o corpo e penetram nas condutas (FOUCAULT, 2012, p. 56).

Até meados do século XVIII, por exemplo, a homossexualidade não se constituía, de fato, um problema. A sodomia (prática de cópula anal) não era tão criticada caso o participante tivesse filhos. Assim, os comportamentos desviantes eram tidos como um modo de libertinagem que excedia ao que era considerado natural. A partir do séc. XIX, a homossexualidade (ou homossexualismo/doença) torna-se algo anormal, um comportamento que precisa ser disciplinado ou ser apontado como algo a não ser seguido.

Como sugere Foucault, em uma entrevista traduzida pela revista Verve (2004, p. 251), a máxima sobre os desejos sexuais no século XIX era: “Dize-me teus desejos e eu te direi quem tu és”. Os comportamentos desviantes vão existir na sociedade exatamente para marcar as relações hierárquicas, em que o topo do poder fica destinado ao casal legítimo monogâmico e heterossexual. A ciência, com seu véu de neutralidade, passa a classificar os gozos sexuais nos que estão em pleno direito à sociedade (os *saudáveis*), ou os que estão aquém dela e precisam de cura por serem *patologias*.

Assim, o que parecia ser liberação do silêncio imposto por um poder ‘repressivo’, participação dos sujeitos no processo de sua constituição, revela-se como um insidioso mecanismo de sujeição. (CIRINO, 2007, p. 82).

Nesse sentido, a ciência se encarregou de provocar medos sob o pretexto de ser a detentora da verdade, de suspeitar de todo ou qualquer hábito que se distinguisse do esperado e de proclamar os imperativos de higiene. Além disso, com todos esses modos de sistematização e controle do sexo, a confissão deixa de fazer parte apenas do âmbito

religioso e se transfere para esses outros espaços, gerando o efeito de transformar o sexo em *objeto de verdade*: só se pode chegar à verdade através dele, falando insistentemente nele.

E, como consequência, esses discursos autorizados sobre o sexo, difundidos com a intenção de disciplinar o corpo, extrapolam o da Medicina e se lançam ainda mais próximos da sociedade. A literatura (assim como a filosofia) sofreu modificações realmente marcantes em relação ao seu conteúdo, e se afastou das narrativas heróicas para buscar incessantemente a verdade. Provavelmente, os romances naturalistas, surgidos na época observada por Foucault, são um reflexo da emergência de uma linguagem que tem o sexo como modo de se chegar à verdade “nua e crua”.

As personagens dos romances naturalistas encarnavam as mais freqüentadas anomalias do século XIX: o homossexualismo, a prostituição, a histeria, o alcoolismo, etc. [...] O que salta os olhos nesse tipo de literatura, além do tom médico, é o tratamento dado ao corpo, mais uma vez esvaziado de sentimentos e impulsos próprios para funcionar agora como um canal de anomalias, a ser dividido, fragmentado e dissecado nas mãos dos doutores da ciência.
(CASTELLO BRANCO, 2004, p. 52 – 53).

Nas artes plásticas, a pintura realista *A Origem do Mundo*, criada em 1866 por Gustave Coubert, apresenta um nu feminino, que surpreende tanto pelos detalhes, quanto pelo foco da obra: o órgão sexual. O título da obra já sugere que o interesse com a obra não é a de ressaltar a beleza feminina, mas de pensar no corpo/sexo através de uma perspectiva científica. Aquele corpo sem rosto ou feições de prazer revela a “verdade” sobre a nossa origem, e por isso precisa ser representada, mesmo que escandalize a sociedade burguesa.

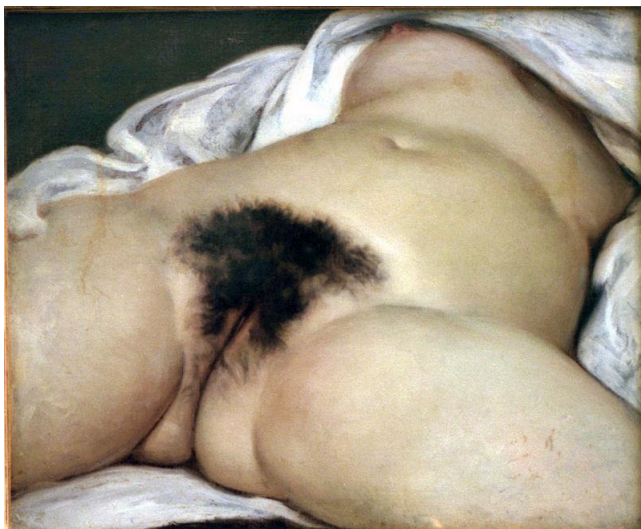


Figura 05: *A origem do mundo* (1866), obra de Coubert. Fonte: Google imagens, 2015.

Foucault elenca dois grandes tipos de verdade em relação ao sexo, chamadas por ele de *Ars Erotica* e *Scientia Sexualis*. Essas duas terminologias me foram extremamente úteis para pensar a pornografia e seu estranho lugar. Na arte erótica, encontrada na China, Japão, Índia etc., “a verdade é extraída do próprio prazer, encarado como prática e recolhido como experiência” (FOUCAULT, 2012, p. 65). Ela tem uma relação transcendente e tem como consequência o “domínio absoluto do corpo, gozo excepcional, esquecimento do tempo e dos limites, elixir de longa vida, exílio da morte e de suas ameaças” (FOUCAULT, 2012, p. 66).

Segundo o autor, a nossa sociedade Ocidental não possui *ars erotica*, mas é a única a praticar a *scientia sexualis*. A ciência sexual é nome dado pelo teórico ao conjunto de dispositivos que procuraram extrair a verdade no saber que se tem do prazer (algo que seria exterior ao prazer), e é caracterizado, sobretudo, pela íntima relação entre a multiplicação dos discursos sobre o sexo e a emergência de uma cultura cientificista, como venho destacando até aqui.

Para Foucault, há uma crença generalizada que só a confissão pode nos liberar e nos aproximar da *ars erotica*, porém, a confissão, no decorrer dos séculos, perdeu sua situação ritual e exclusiva, ela vem “de baixo, como uma palavra requisitada, obrigada, rompendo, através de alguma pressão imperiosa, os lacres da reminiscência ou do esquecimento” (FOUCAULT, 2012, p. 71). A confissão passa a significar a vontade de saber relativa ao sexo e concomitante a isso surge “a ‘sexualidade’ como verdade do sexo e de seus prazeres” (FOUCAULT, 2012, p. 78).

A sexualidade foi perpassada por binarismos, e aqui parece possível fazer uma comparação que incidirá em outros momentos no decorrer do texto: o erotismo está para

o gozo legítimo e saudável assim como a pornografia, sobretudo aquela que incomoda a zona de tolerância, é colocada muito mais próxima do campo das perversões¹¹. Contudo, Foucault praticamente não fala sobre a pornografia, apenas pincela o debate discutindo algumas obras que posteriormente foram tidas como pornográficas.

Além disso, entendo a necessidade de rever a divisão proposta por Foucault entre ciência sexual e arte erótica, inclusive ela já tem sido problematizada por alguns estudiosos de sua obra (CIRINO, 2007), já que pode levar a interpretação romantizada (ainda que não tenha sido a intenção do autor) de que o passado era melhor, ou que apenas o que é antigo tem qualidade, porque não era mascarado pelas instâncias de poder, o que seria um equívoco. Mas, não há dúvidas de que o discurso do sexo está em ebulição e a pornografia provavelmente foi um filho bastardo desse sistema.

1.2. A pornografia é inventada

Sob a influência dos estudos foucaultianos sobre sexualidade e modernidade e percebendo a ausência do tema da pornografia nos textos de Foucault, o livro *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade 1500 – 1800*, foi organizado por Lynn Hunt (1999), com a intenção de preencher esse vazio na história da sexualidade e da sociedade contemporânea. O livro agrupa um conjunto de ensaios que discutem, entre outros pontos, sobre os sentidos políticos e culturais provenientes da categoria pornográfica, sua qualidade filosófica e formal e as perspectivas da pornografia no século XVIII.

Na introdução do livro, Hunt reflete sobre como a pornografia possuía uma aura de interdição, pois, mesmo para solicitar um empréstimo até meados da década de 1990, na Biblioteca Nacional Francesa, era preciso de uma minuciosa justificativa explicitando o porquê do interesse em uma obra considerada pornográfica, e o empréstimo só seria efetivado caso a intenção fosse puramente científica. No entanto, uma maior abertura, nos últimos tempos, possibilitou esforços para preencher esse vácuo histórico: “A pornografia ainda provoca um intenso debate, mas, atualmente, no

¹¹Jorge Leite Júnior (2006) discutirá essa questão pensando principalmente na pornografia dita “bizarra”.

Ocidente, está ao alcance de consumidores adultos e também de estudiosos.” (HUNT, 1999, p. 9).

Como citei no início do capítulo, antes da Modernidade já existia o que pode ser chamado de “fontes da pornografia”, textos italianos e franceses do século XV (vistos como uma forma secundária de crítica à Igreja e ao Estado), ou mesmo os textos de caráter sexual da Grécia ou Roma antiga. Pietro Aretino (1492 – 1556), por exemplo, é ressaltado pela pesquisadora Paula Findlen (1999, p. 51), dentre outros autores, como o “pai” da pornografia, que a antecipou com seus *sonetos luxuriosos*, escritos para acompanhar algumas ilustrações de Giulio Romano, tão picantes quanto os seus poemas.



Figura 06: Ilustrações de Giulio Romano que inspiraram Pietro Aretino. Fonte: Google imagens, 2015.

A linguagem exaltando os órgãos genitais, técnica utilizada pelo poeta que transgredia deliberadamente a moral da época, tornou-se uma das referências da pornografia. Por muito tempo, inclusive, textos, imagens e até posições consideradas licenciosas eram atribuídas à influência de Aretino. Assim, a pornografia foi considerada uma consequência negativa da volta à Antiguidade Clássica (vale lembrar de alguns textos escritos por Petrarca) proposta pelo Renascimento. A pornografia se desenvolveu concomitante à Revolução Francesa e foi considerada, de fato, uma categoria “distinta e independente”, a partir do início do século XIX, quando se tem o primeiro registro de sua significação no dicionário.

O primeiro a utilizar o termo “pornografia” foi Restif de La Bretonne, um pornógrafo francês, que cunhou um tratado sobre prostituição, em 1769. Mas o termo com a noção de representação da obscenidade só se consolidou por volta da década de 1830. Apesar de seu significado ter sofrido diversas modificações, a compreensão de

que se teve naquele momento ainda é a vigente: “A pornografia adquiriu existência simultaneamente como prática literária e visual e como categoria de pesquisa, acompanhando a longa emergência da modernidade no Ocidente.” (HUNT, 1999, p. 10). É importante ressaltar o termo *prática* usado por Hunt, pois mesmo sendo uma produção latente, a pornografia dificilmente era compreendida como expressão artística.

Susan Sontag, em seu ensaio pioneiro “A imaginação pornográfica”, publicado pela primeira vez em 1967, pontua que a pornografia era estudada em alguns campos do saber, mais comumente na psicologia, que procurava entendê-la como uma perversão que precisava ser curada (remetendo às reflexões proferidas por Foucault) ou no direito, como um atentado à moral e aos bons costumes. Assim, a pornografia não era percebida com *status* de arte:

A pornografia é uma doença a ser diagnosticada e uma ocasião para julgamento. É alguma coisa frente à qual se é contra ou a favor. E a tomada de posição sobre a pornografia dificilmente é o mesmo como ser contra ou a favor da música aleatória ou da arte Pop, mas é um pouco como se posicionar sobre o aborto legalizado ou a ajuda federal às escolas paroquiais.
(SONTAG, 1987, p. 47)

Nesse sentido, há uma desproporção entre os estudos da pornografia e os inúmeros estudos da regulamentação da pornografia. Dessa forma, a proibição sobre a pornografia passou a constituir sua natureza, o que, de certa forma, contribuiu para aumentar o desejo de saber sobre o sexo. Assim, o esforço para controlar a pornografia teve como efeito colateral sua definição e difusão.

Os pornógrafos eram considerados pessoas de reputação duvidosa, que estavam em constantes conflitos com “espiões, policiais, padres, e funcionários públicos”. (HUNT, 1999, p. 11), e por isso “seu significado cultural não pode ser separado de seu aparecimento como categoria de pensamento, representação e regulamentação”. Sendo assim, é impossível estudar a pornografia sem pensar na censura sofrida por ela ou na compreensão que o senso comum costuma relegar a ela.

A repressão não se dava, todavia, por conta apenas das descrições das relações sexuais. Ao mesmo tempo em que alguns materiais eram difundidos com a intenção de ser uma “ajuda sexual”, cuja leitura era justificada por ser como um “remédio” para alguns senhores, aproximando-a da ciência, a grande maioria dos textos se utilizavam da descrição sexual como um modo de crítica social, como uma oposição à hipocrisia da

Igreja e da sociedade. Inclusive, Maria Antonieta era uma das personagens preferidas dos panfletos pornográficos.

Hunt cita os empreendimentos na pesquisa de Walter Kendrick, que entende o início da pornografia como um movimento relacionado tanto aos museus secretos, quanto à democratização da alfabetização, que ocasionou uma maior propagação e consumo desses bens e, posteriormente, a necessidade de censura:

Kendrick situou o museu secreto (seja na forma de recintos fechados à chave, seja na forma de bens não catalogados) no contexto da regulamentação cautelosa do consumo do obsceno e no contexto de exclusão dos operários e das mulheres. Com o crescimento da alfabetização e a difusão da educação, o expurgo das obras clássicas pornográficas tornou-se necessário

(HUNT, 1999, p. 12-13).

Os livros de pornografia possuíam um lugar social: o da clandestinidade dos armários escondidos e fechados a chave ou da marginalidade do alto da estante em um porão, em que poucos poderiam alcançá-la. “A pornografia como categoria regulamentada surgiu em resposta à ameaça de democratização da cultura” (HUNT, 1999, p. 13), isto é, a libertinagem produzida pelos nobres franceses era tolerada porque se resumia à pequena parte da população, quando esse conteúdo sexual passou a não fazer parte da vivência de uma pequena minoria, ele foi taxado e criticado, como algo vulgar e menor, demonstrando como a pornografia tem relação com as camadas populares da sociedade ou com a cultura de massa.

O empenho de Peignot, autor estudado por Hunt, é marcante, ao tentar catalogar textos considerados pornográficos em 1806, mesmo correndo o risco de ser punido por isso. O autor (mesmo sendo levado por uma análise de caráter moral), criticou o fato de escritores e livreiros sofrerem punições severas por conta de livros censurados injustamente¹²:

“no limite entre as zonas da escuridão e da luz, do secreto e do revelado, do oculto e do evidente, Peignot ampliou a zona de luz ao

¹² Pelo que Hunt evidencia em relação ao discurso de Peignot, o autor defende que apenas o livro *Justine*, do Marquês de Sade, deveria sofrer essa punição tão severa, chamando a obra sadiana de “esgotos da literatura”.

compilar seu dicionário, embora supostamente condenando certos livros às trevas”

(HUNT, 1999, p. 16)

Na Europa, apesar de textos com características semelhantes ao que é considerado pornográfico, a tradição da pornografia tem base francesa, com uma multiplicidade de autores reconhecidos, provavelmente porque a Revolução Francesa reivindicou o discurso de liberdade acima de qualquer instância. Outro país que também se destacou pela quantidade de obras lascivas foi a Inglaterra, sobretudo pela influência de *Fanny Hill*, escrita por Cleland, que se estima ser a obra pornográfica mais lida em todos os tempos. Em outros países em que a tradição pornográfica não operou de modo tão intenso, como Espanha e Holanda, era perceptível a reprodução dos padrões estéticos dos textos em circulação na França e Inglaterra (HUNT, 1999).

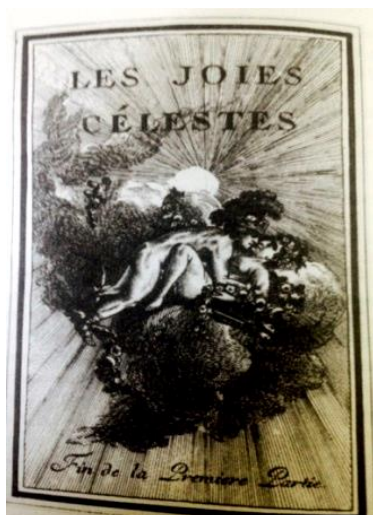


Figura 07: Ilustrações de Tradução francesa de *Fanny Hill*. Fonte: HUNT, 1999.

O que fica evidente é que quanto maior a produção literária do país, mais a pornografia encontrará campo para se proliferar. Inclusive sobre isso, Pascale Casanova (2002, p. 165) lembra como a força política e literária de Paris fez com que muitas obras censuradas em outros lugares fossem lançadas por lá, e por isso se tornou conhecida posteriormente (em meados dos anos 1950) como o lugar da liberdade de publicação.

Mas nem tudo são rosas. No final do século XVIII, a proibição das obras consideradas licenciosas já estava amplamente institucionalizada, tendo como ápice de censura um departamento policial criado no intuito de confiscar o que fosse “subversivo”, mesmo que o caráter não fosse necessariamente pornográfico. É claro que esse controle intensificou o desejo de leitores de conhecer esses textos, “contribuindo,

por um lado, para sua definição e, por outro, para a existência de um público leitor para tais obras e de autores empenhadas em produzi-las” (HUNT, 1999, p.20).

Outro ponto interessante é que a pornografia se associou a um gênero literário que estava por se estabelecer e por isso também era considerado simples e vulgar: o romance. A partir de 1740, o *boom* da pornografia deixou claro que essa união com o romance era séria, e a aparente simplicidade da escrita de um romance era terreno fértil para o surgimento e proliferação de mais textos pornográficos: “ambos empregaram os mesmos paradoxos relativos à imaginação e realidade, e o romance também foi condenado por incitar o desejo do leitor” (HUNT, 1999, p. 37). Segundo Steven Marcus, a pornografia era uma paródia das mudanças sociais.

1.3. O pecado chega ao lado de baixo do Equador

*Não existe pecado
Do lado de baixo do Equador
Vamos fazer um pecado
Rasgado, suado
A todo vapor.
(Chico Buarque de Hollanda)*

Se, por um lado, a pornografia tem seu nascimento na Europa, o corpo e a sexualidade dos brasileiros (ou mais precisamente, das brasileiras) já era assunto desde a carta de Pero Vaz de Caminha, em 1500. O órgão sexual e os pelos pubianos das índias eram temas de destaque da carta – assim, o corpo das mulheres era descoberto, invadido e colonizado.

Em *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*, Mary Del Priore (2014) reflete sobre como se deu o discurso do sexo e as práticas sexuais no Brasil, desde o período colonial até o século XX. Através de uma ampla pesquisa de revista e documentos antigos, a historiadora apresenta um panorama extremamente rico e inovador sobre essas pesquisas em âmbito nacional.

No que concerne à literatura, um autor destacado nas pesquisas de Del Priore (2014, p. 21) é Gregório de Matos (conhecido também como “Boca do Inferno”, por seguir uma vertente libertina), que no final do século XVII causava escândalo à

burguesia baiana, ao escrever uma poesia cuja temática sexual estava aliada à crítica social, assim como no surgimento da pornografia. A sua ironia cruel era voltada especialmente à Igreja, e as freiras são personagens frequentes de seus poemas. Em alguns de seus versos, práticas sexuais comuns à época são ressaltadas, como o hábito de não lavar a vagina para conservar certo “odor erótico”, como aparece na estrofe abaixo:

Lavai-vos, quando o sujeis,
e porque vos fique o ensaio,
depois de foder lavai-o,
mas antes não o laveis
[...]
Lavar a carne é desgraça
Em toda a parte do Norte
Porque diz, que dessa sorte
Perde-se a carne o sal, a graça;
E se vós por essa traça
Lhe tirais o passarete
O sal, a graça, o cheirete,
Em pouco a dúvida topa
Se me quereis dar a sopa
Dai-ma com todo o saiete.¹³

Durante o século XVIII, alguns textos não oficiais, como cartas, ressaltavam a beleza da mulher morena e robusta com olhos e cabelos negros (DEL PRIORE, 2014, p. 26), tornando essa a representação nacional do desejo masculino, inclusive, posteriormente, Gilberto Freyre descreve essa feição feminina como “envolta em misticismo sexual” e que despertava o interesse dos lusos. Começava, nesse momento, a se cristalizar o estereótipo da mulata brasileira, tão perpetuado até os dias atuais.

Como destaca a pesquisadora Sueli Carneiro (2002, p. 171), das poucas vezes que uma mulher negra, ou “mulata” é retratada na literatura e arte do Brasil, ela aparece como “exótica, sensual, provocativa, enfim, com fogo nato. Tais características chegam a aproximá-la de uma forma animalesca, destinada exclusivamente ao prazer sexual”. Assim, são diversos os exemplos da tradição oral criadas no período escravista (mas que

¹³ Retirado do site:

<http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=28626#-11>, acesso em Janeiro, 2015.

continuam sendo repetidas em festas ou espaços de cultura popular até hoje) que tomam esse estereótipo como mote de cantigas:

Mulata é doce de coco
 Não se come sem canela
 Camarada de bom gosto
 Não pode passar sem ela.
 (Domínio público. In: CARNEIRO, 2002, p. 171)

Essa representação da mulher brasileira (sobretudo de pele mais escura) como objeto sexual que o utiliza corpo para enfeitiçar os homens é descrita também através de olhares estrangeiros, como na carta transcrita por Del Priore (2014, p. 27) de um australiano ao visitar o Rio de Janeiro, em 1787: “Seus olhos são negros e vivos e elas sabem como ninguém utilizá-los para cativar os cavalheiros que lhes agradam. Em geral elas são muito atraentes e suas maneiras livres enriquecem suas graças naturais”.

Apesar dos homens manifestarem publicamente apreço ou desejo pelo corpo feminino, realizar tais desejos seria atitude duplamente criticada: de um lado, a Igreja Católica, que ainda detinha o controle ideológico dos brasileiros, pregavam ferrenhamente sobre como a vaidade e beleza feminina são instrumentos do pecado e o homem que caísse na tentação sofreriam penas infernais.

Do o outro lado, a Medicina europeia, que no final do renascimento desembarcava em terras tupiniquins, apresenta tratados médicos que descrevem o que se pode fazer em relação ao prazer. O desejo sexual ardente é entendido como enfermidade que precisa ser tratada com repousos e evitando quem causa “o perigo”. Assim também, a masturbação se tornava uma patologia, em que cada gozo ocasionaria uma “pequena morte” e abreviaria a vida de quem o produziu.

Bem, uma coisa parecia certa: tanto a ciência quanto a religião entendiam a mulher como um animal perigoso, um ser com um corpo masculino imperfeito e que sua única função era a maternidade.

Entre os séculos XII e XVIII, a Igreja identificava, nas mulheres, uma das formas do mal sobre a terra. Quer na filosofia, quer na moral ou ética do período, a mulher era considerada um ninho de pecados. [...] O fluxo menstrual, os odores, o líquido amniótico, as expulsões do parto e as secreções de sua parceira os repeliam.
 (DEL PRIORE, 2014, p. 35).

Dando um salto histórico, o mito da vagina dentada ganhava novas significações através da figura da mulher insaciável/histérica que toma conta da Medicina do século XIX e claro, invade a literatura. No romance naturalista intitulado *A carne*, de Júlio Ribeiro, um dos personagens acredita que fora abandonado por sua amante porque ela havia se tornado uma histérica e seu cérebro estava enfraquecido. Já em *Casa de pensão*, de Aluísio de Azevedo (1968), o desejo sexual de uma viúva (a personagem Nini) logo é patologizado e a personagem é internada em uma casa de saúde.

Como também demonstra Foucault, os esforços para domesticar a sexualidade alheia, a partir da descrição minuciosa das ações de mulheres histéricas ou ninfômanas, gerava inesperadas consequências para a arte e sociedade: “os médicos, por sua vez, acabam por transformar seus tratados sobre a matéria no melhor da literatura pornográfica do período” (DEL PRIORE, 2014, p. 92).

Se no século XIX, são conhecidos os romances sentimentais, produzidos para mulheres, rasteiramente, multiplicavam os romances para homens: a literatura pornográfica. Os folhetins recheados de ilustrações lascivas tornavam-se uma “mania nacional”, que mesmo os avisos de alguns médicos, sobre o possível mal que aquelas leituras causavam à saúde, não foram o bastante para conter a efervescência dessa produção. Alguns médicos alarmavam sobre os riscos de cair em mãos femininas, pois além de serem folhetins proibidos e pecaminosos, as leituras tornariam as mulheres como as de “Safo”, em referência à lesbianidade.

Del Priore elenca os dois estilos preferidos dos brasileiros, aquelas que se propõem a revelar a vida íntima de nomes conhecidos do Brasil (algumas em tom de ironia), como *As cartas pornográficas de d. Pedro I*, *Os amores secretos de PIO IX*, *A mulher e o padre*, etc. O outro estilo representava às mulheres “vulgares” como protagonistas (remetendo ao estilo fincado por Aretino), entre eles: *A mulher do doutor*, *Eva*, *Carmem*, dentre outros nomes de mulheres ligadas ao pecado. Os brasileiros também se renderam aos romances franceses de conteúdo pornográfico, no entanto, com o conteúdo ligeiramente abrandado e palavras consideradas vulgares eram substituídas por “varinha de condão”, “instrumento”, “lança”, dentre outros eufemismos.

No início do século XX, uma publicação modificou o estilo de leitura pornográfica no Brasil: *O rio nu*. A revista, que mesclava histórias picantes, poemas eróticos, histórias em quadrinhos homoeróticas, ilustrações com nudez e muito humor

no conteúdo, foi amplamente lida e se consolidou como a primeira revista pornográfica do Brasil.



Figura 08: Uma das capas da revista *O rio nu* (1910), exibindo a imagem de uma mulher plenamente nua sendo admirada. Fonte: DEL PRIORE, 2011.

A partir daí, uma grande quantidade de revistas “marginais” (e outras que posteriormente se consolidaram) produziram um estilo próximo ao *Rio nu*, ou tentaram vender uma sensualidade mais “amena”. Na literatura, Alguns exemplos como Carlos Zéfiro são frutos dessas leituras que os adolescentes fazem escondidos.

Aliás, a partir dos anos de 1940, houve o que Maingueneau (2010) chama de “literaturização da pornografia” e autores passaram a reivindicar, cada vez mais, as expressões do desejo. Os anos 1970 e 1980 marcam uma explosão de poetas e contistas que queriam experimentar o prazer de escrever pornografia, e algumas coletâneas surgiram com o intuito de juntar esse grupo tão diversificado: *Intimidades*, *O sexo depois do Viagra*, *tesão e prazer*, *prazer imenso – contos eróticos masculinos* e *muito prazer – contos eróticos femininos*, *erotikas*, dentre outros.

A partir do contexto da AIDS, marcado no Brasil pelo final dos anos 1980 e a década que se segue, há uma névoa de medo ou tensão em descrever publicamente práticas sexuais e passar pelo crivo de possíveis julgamentos morais que dominavam aquele momento. Como Moraes (2008) apresenta em seu ensaio “Topografia do risco: o erotismo literário no Brasil contemporâneo”, além de reduzir perceptivelmente a quantidade de escritos literários com intenção erótica, muitos dos textos que surgiram apresentavam a relação sexo/morte.

Assim, uma virada desse quadro acontece, segundo Moraes, através da publicação do livro *A casa dos budas ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro (1999), que traz

de volta o humor e a sexualidade para um tipo de literatura que agrada a massa. A boa recepção dessa obra ocasiona as várias traduções de quadrinhos e textos literários mais “leves” com temática sexual para as prateleiras brasileiras e autores nacionais reivindicam esse lugar prazer para si e para o mercado.

E é nessa conjuntura que o livro *Porno Pop Pocket*, de Paula Taitelbaum, encontra terreno fértil para se desenvolver e chegar à sua segunda edição - façanha difícil de acontecer com livros de poesia, sobretudo se tratando de uma autora ainda pouco consolidada pela crítica acadêmica ou pela grande massa e com uma trajetória literária curta. Sim, parece que sexo dá o que falar. E o que ler, também.

CAPÍTULO 2 – O PROIBIDO AO PÉ DO OUVIDO: CONSIDERAÇÕES SOBRE O PORNOGRÁFICO

Falar de obscenidade é quase tão difícil quanto falar de Deus.

(Henry Miler)

2.1. *Pornografia, erotismo, obscenidade: borrando conceitos*

São muitos os termos utilizados nos debates sobre as formas de representação da sexualidade. É bem comum encontrarmos exemplos estampados nas enciclopédias ou nas capas de livros sobre arte “libertina”, “fescenina”, “luxuriosa”, “adulta”, “escandalosa”, “proibida”. Só por essa quantidade de termos eu poderia supor que Foucault está correto ao afirmar que o discurso do sexo está bem longe de ser silenciado. O sexo pode até estar mascarado pelos artifícios do eufemismo (como é o caso de “adulto” ou “proibido”, que não estão diretamente relacionados ao campo da sexualidade), mas o conteúdo está lá, de modo muito próximo em quase todos eles.

No entanto, além desses, três termos se destacam e, sem dúvida, os debates se tornam mais acirrados e viram quase um campo de batalha conceitual – de um lado, a arte erótica, do outro a arte pornográfica (e alguns indagariam raivosos: *desde quando a pornografia pode ser arte?*) e no meio termo a obscenidade caminha indecisa, por vezes sendo utilizada como sinônimo de ambos. É como se cada categoria reivindicasse seu lugar ao sol, que seria o universo acadêmico. Brincadeiras à parte, o fundamental é questionar *para quê* e, talvez, *para quem* essas distinções são necessárias.

A princípio, posso ressaltar que esses três termos são utilizados como categorias de classificação, assim como são utilizados termos como “literatura policial”, ou “literatura sentimental” para organizar todas as obras que pertençam ou se assemelham em relação aos temas designados.

Contudo, a diferença aqui é que os termos pelos quais pretendo me deter são utilizados para classificar temas que geralmente são considerados *tabus*, por representar tudo o que for relativo ao sexo – e a lista é longa: corpos desnudos, palavrões, vestimentas, textos literários, desejos, objetos considerados fálicos, produtos

mercadológicos... E o que costuma pesar como para a escolha de uma dessas categorias são “outras noções, de maior abrangência e de igual flexibilidade, como as de *moral* e *decência*” (CASTELLO BRANCO, 2004, p. 18, grifo da autora).

Além disso, pode-se perceber que as noções sobre representação da sexualidade são contextuais, pois dependem do momento ou do contexto histórico em que estão inseridas. Isto é: filmes com beijos mais exacerbados podem ser considerados pornográficos em determinados países e eróticos ou românticos em outros, ou mesmo o ato de amamentar em público atualmente tem gerado diversas polêmicas por ser entendido por alguns como um ato obsceno.

Na literatura, temos vários exemplos de textos que foram julgados por conta de seu (possível) teor sexual (MORAES E LAPEIZ, 1984), como *Madame Bovary*, de Flaubert, *Ulisses*, de Joyce ou mesmo *A Terra*, de Zola, que foi censurado por conter a descrição do coito entre uma vaca e um touro. Ao que parece, parte do senso comum entende que há uma hierarquia entre os termos, em que a pornografia ocupa o lugar mais baixo e o erotismo o lugar mais elevado.

Segundo Maingueneau (2010), etimologicamente, pornografia é junção de dois termos gregos, em que *porné* designa prostituta e *graphien* pode oscilar entre escrita e pintura. Nesse caso, a pornografia seria a representação das prostitutas e suas ações. Contudo, a partir do século XIX, a referência à prostituta passa a ter menos força e a definição é substituída por “representação de coisas obscenas”.

Essa definição, apesar de ainda ser muito utilizada, é frágil, pois depende da compreensão da categoria ‘obscenidade’. Moraes e Lapeiz (1984) já se atentavam para essa dificuldade de conceituação da pornografia, ainda mais porque a própria raiz de obscenidade é ambígua.

Segundo as autoras, a primeira noção de “obsceno¹⁴” foi descrita no século XIX pelo médico psiquiatra e estudioso em sexologia Havelock Ellis, sugerindo que uma modificação do vocábulo latino *scena* – que significa “fora de cena” – teria originado a palavra *obscena*. Mas elas atentam para a outra compreensão sugerida pelo dicionário Aurélio, em que *ob* designa “em frente” e *scena* seria “cena”, isto é em frente à cena. Logo, ao aproximar esses significados parece que obscenidade deixa evidente à cena

¹⁴ No entanto, Eliane Robert Moraes (2003, p. 123) em “O efeito obsceno”, uma publicação posterior ao seu livro *O que é pornografia* (1984), lembra que o termo “obsceno” (*obscenus*) já existia na cultura latina, mas possuía um significado de “mau agouro”, algo completamente distinto ao termo utilizado a partir da Modernidade.

aquilo que deveria estar fora, o que de fato possibilita à compreensão que costumamos ter do pornográfico:

Talvez nessa ambigüidade possamos encontrar o sentido da pornografia, se entendida como o discurso por excelência veiculador do obsceno: daquilo que se mostra e deveria ser escondido. A exibição do indesejável: o sexo fora de lugar. Espaço do proibido, do não dizível, do censurado: daquilo que não deve ser, mas é. A pornografia grita e cala, colocando lado a lado o escândalo e o silêncio. (MORAES & LAPEIZ, 1984, p. 8-9)

Já o termo erotismo surge no século XIX, e deriva do grego *Eros*: o deus do amor e desejo sexual. São várias as versões dessa mitologia, dentre elas, apresento uma narrativa resgatada por Lucia Castello Branco, em seu livro *O que é erotismo* (2004), sobre o amor entre Eros e Psiquê – uma mortal.

Eles dormiam juntos todas as noites, mas havia uma regra: a amada era proibida de olhar o rosto do deus. Contudo, Psiquê foi levada pela curiosidade e descumpriu essa regra, vendo o belo rosto de Eros, que voou para longe. Desde então, Psiquê (e toda a humanidade) passou a vagar em busca do desejo de encontrar Eros e se sentir plenamente saciada.

Através das etimologias começa a se criar esse universo de oposição entre a pornografia – escrita sobre prostitutas, algo profano, e o erotismo – escrita que advém de um deus, divino. Mas, é óbvio que com o decorrer do tempo tanto a compreensão do que é divino ou profano sofreu diversas modificações (vale lembrar que a sociedade grega não é marcada pelas noções de pecado e salvação, tão impregnadas em nossa cultura ocidental), quanto à própria noção de sexualidade e suas representações. Contudo, parece que ainda há uma insistência em pensar esses escritos sobre o sexo através de dicotomias: erótico ou pornográfico? Tem qualidade literária ou não? Arte ou mercado? É saudável ou perversa? Deve ser liberada ou censurada?

Responder de modo taxativo qualquer um dos questionamentos acima seria não levar em consideração que tanto os textos quanto a compreensão deles são essencialmente contextuais. Tentarei esboçar aqui como parte do senso comum e alguns estudiosos compreendem essas categorias problemáticas, com a intenção de borrar alguns desses conceitos apresentados.

Para mim essa é uma tarefa especialmente difícil, porque por muito tempo (e minhas primeiras leituras teóricas contribuíam para esse fato) só conseguia pensar nas

categorias da sexualidade se as distinguísse fixamente, o que me fazia cair, muitas vezes, no essencialismo. Contudo, preciso deixar claro que minha intenção não é pioneira, pelo contrário: pretendo contribuir com um primoroso caminho que vem sendo trilhado por alguns estudiosos da sexualidade aqui no Brasil.

Destaco, então, o trabalho intenso de Eliane Robert Moraes, que há algumas décadas vêm questionando essas definições estanques, refletindo sobre autores como Sade, Bataille e Hilda Hilst que expõem o ato sexual de forma direta, muitas vezes agressiva e com termos considerados vulgares e isso não ofusca a qualidade estética dos seus textos. Esses autores citados desmanchariam uma possível “hierarquia” entre os termos, que citei anteriormente.

Com essa mesma perspectiva, Maria Filomena Gregori e María Elvira Díaz-Benítez (2012, p. 7), organizadoras do “Dossiê Pornôs”, encontrado no 38º número dos *Cadernos Pagu*, preferem a escolha teórica de intercambiar conceitualmente erotismo e pornografia, “de modo a alertar sobre as limitações da determinação formal dessa separação”. Fora do âmbito nacional, Lynn Hunt, Linda Williams e Jean-Marie Goulemot são alguns das autoras que têm utilizado pornografia, erotismo e obscenidade como termos correlatos. Fechando esse parêntese teórico, sigo no meu escopo de expor as definições sobre as categorias de expressão do sexo.

Ah! A obscenidade

Nessa tríade de (principais) expressões sobre a verdade do sexo, a obscenidade talvez seja a mais complexa para encontrar estudos que se aprofundem nela enquanto definição, já que ela figura por vezes apenas como um tipo de linguagem – a vulgar, diga-se de passagem – a ser utilizada nos textos eróticos ou pornográficos, assim como em outros trabalhos é entendida como determinado comportamento a ser representado nesses textos de cunho sexual.

Podemos encontrar ainda alguns autores que vinculam a obscenidade apenas à pornografia, já que o erotismo se diferenciaria por “falar de sexo sem ser obsceno”. Aqui me interessa pensar especialmente nos autores que incluem a obscenidade como uma das categorias de representação da sexualidade.

Maingueneau (2010) dedica algumas páginas a esse objetivo de tentar demarcar algumas fronteiras para a obscenidade, mesmo que inicie alertando o quão tênues são

essas categorias. O autor, já no título do seu capítulo, dá algumas pistas do caminho que irá seguir, substituindo o termo “obsceno” por “libertino”.

Mesmo que no decorrer do texto a palavra “libertinagem” esteja completamente suprimida, o seu sentido permanece, compondo todos os argumentos do que seria o obsceno. Como Maingueneau não define ou explicita o motivo pelo qual relacionou os termos (justamente num capítulo que ele se propõe a especificar os modos de representação das relações sexuais), busco compreender o que seria libertinagem segundo outros autores.

A literatura libertina, segundo Moares (2003, 2004, 2012), data de meados dos séculos XVII e XVIII, era amplamente vivenciada pelos cortesãos franceses, e sua escrita tinha o intuito de transformar o prazer em arte e dever. A autora também comenta de que essa literatura era composta por “termos técnicos”, isto é, se utilizava de um vocábulo específico que ferisse o pudor.

Já na coletânea de ensaios intitulada *Libertinos Libertários* (NOVAES, 1996), a libertinagem é apresentada como um movimento que une prazer sexual à invenção política, e que se utilizava do humor, irreverência e teor sexual para ir contra a norma vigente. De certa maneira, essas considerações se aproximam bastante de como Maingueneau (2010, p. 23) descreve a obscenidade, ao argumentar que sua finalidade é a evocação transgressiva do ato sexual, através de um patrimônio partilhado nas práticas de convívio que costumam se utilizar da ironia, sarcasmo e humor para expor a sexualidade.

No entanto, se Moraes considera que a libertinagem era proferida (pelo menos em seu início) pelos nobres, Maingueneau entende a obscenidade como advinda da oralidade, tanto que a relaciona com a literatura carnavalesca, caracterizada por Bakhtin, pois também propõe a inversão de valores consolidados, em que o baixo toma lugar do alto: é a parte de baixo da sociedade que detém o poder através do domínio do humor, o profano torna-se sagrado, as partes baixas do corpo são enfatizadas; a linguagem considerada “baixa” e vulgar se torna a norma, tudo isso regado a bebidas, comidas, canções lascivas e brincadeiras que propiciam certa euforia.

Se o humor somado ao sexo parece ser o ponto de convergência entre a libertinagem (a partir de Moraes e Novaes) e a obscenidade, o que mais diferencia na delimitação de obscenidade de Maingueneau é que a violência de gênero nesses textos, citada diversas vezes como característica fundamental da obscenidade, não é sequer comentada pelos demais.

Nesse sentido, ele comenta que a obscenidade deixou de pertencer apenas às camadas populares e se proliferou, sobretudo, em espaços prioritariamente masculinos, em que o riso era uma forma, muitas vezes sádica, de dominação do corpo feminino. Pensando nesses elementos cunhados como obscenidade, o “Soneto 2”, de Pietro Aretino, pode ser um exemplo profícuo para essa categoria:

Aqui toda relíquia se desfruta -
Caralho horrendo, cona resplendente.
Aqui vereis fazer alegremente
O seu ofício muita bela puta.

Na frente, atrás, em valerosa luta,
E a língua a ir de boca a boca, ardente
- Sucesso mais lendário certamente
Que os feitos de Morgante ou de Marguta.

Que notável prazer não tereis tido
De ver a cona ou o cu nessa abertura,
Em modos incomuns de ser fodido.

E como o vaso do odor se satura
Da pimenta ou rapé ali retido
(O mesmo que a espirrar nos apressura),

Cuidado haveis de ter,
A bordo da barquinha de foder,
Com esse odor que o sátiro conjura.
(ARETINO, in PAES, 2011, p.53)

O poema acima tem algumas das características citadas por Maingueneau, ênfase nas partes íntimas do corpo (“cona”, “cu”), termos considerados chulos são utilizados (“caralho”, “foder”), a mulher é apresentada de modo objetificado (“bela puta”) e ridicularizado (“vaso do odor”) e o sexo e o riso são o mote do poema. Se tivesse lido apenas os trechos de Maingueneau dedicados à obscenidade, eu poderia afirmar categoricamente que se trata de poema obsceno.

Contudo, em páginas anteriores, Maingueneau se refere aos “sonetos luxuriosos” de Aretino como obra pornográfica frequentemente citada (2010, p. 19). Então, como

considerá-lo? Ou será que o “soneto 2” seria a única exceção obscena entre os restantes de cunho pornográfico? Pelas minhas leituras, pude perceber que os outros sonetos apresentam temáticas bem próximas. Interessante ressaltar, também, que alguns dos sonetos de Aretino fazem parte da coletânea *Poesia erótica em tradução* (2006), organizada por José Paulo Paes.

Paes avalia ainda alguns dos elementos obscenos que fazem parte da poética de Aretino, como “o viés falocêntrico, o seu caráter de infratora dos códigos de moralidade” (2006, p. 16), mas entende que esses efeitos (assim como a própria obscenidade) são artefatos do erotismo. Voltemos, por enquanto, ao texto de Maingueneau.

De acordo com Maingueneau (2010), o vocabulário obsceno é muito utilizado pela pornografia, mas com intenções distintas, no sentido de que a obscenidade visa o prazer através do riso provocado pelo não cumprimento dos valores morais e a pornografia busca desnudar a linguagem e extrair seus ornamentos para criar uma atmosfera que propicie o estímulo sexual.

Essa diferenciação feita por ele é extremamente insegura, já que se baseia na capacidade de cada obra de excitar alguém sexualmente, e perpassa por questões nitidamente subjetivas. Maria Eduarda Ramos (2015) destaca como essa questão beira à moralidade, porque subentende que apenas determinados padrões podem causar excitação.

Sobre o fato da obscenidade não levar ao ápice sexual por conta de seu humor, no livro *Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia bizarra como entretenimento*, Jorge Leite Jr apresenta uma vasta produção que além de provocar a libido, leva também ao riso, e são consumidos enquanto materiais pornográficos audiovisuais, como filmes envolvendo sexo com anões, mulheres obesas, pessoas idosas, e práticas como masturbação com o aspirador de pó etc. Como, então, encaixar esses filmes categorizados como “pornografia bizarra”, em que a atmosfera que produz a excitação neles está intimamente ligada à exposição do grotesco (inclusive, remetendo a um “show de horrores” sexual)?

Maingueneau, no entanto, provavelmente percebendo que essa diferenciação estanque era perigosa, atenua o discurso e propõe que pornografia e obscenidade se relacionam, pois a pornografia tem em sua constituição o caráter obsceno, já que um

texto que aborde explicitamente a atividade sexual provavelmente entrará em confronto com os códigos da moralidade.

Contudo, se em toda pornografia há registros da obscenidade, o autor diz que o inverso não é regra, pois “não é a descrição precisa da atividade sexual que constitui o núcleo do relato [obsceno]; trata-se de intrigas engenhosas nas quais os mais astutos conseguem satisfazer suas pulsões à custa dos detentores do poder” (MAINGUENEAU, 2010, p. 27). Ademais, mesmo que não haja uma descrição minuciosa da prática sexual, não há como garantir que o/a leitor/a não sinta excitação, inclusive porque, como o próprio Maingueneau (2010, p. 16) alude em momento anterior do livro, “determinado número de textos são objeto de um consumo pornográfico, sem que o autor tenha tido essa intenção”.

Por exemplo, o poema “Necessidades forçosas da natureza humana”, de Gregório de Matos, faz parte da *Antologia pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso* (BUENO, 2004), foi escrito no século XVII, cerca de dois séculos antes da consolidação da definição usual da pornografia, provavelmente sem a intenção que seu texto fosse lido como pornográfico.

De fato, transcrevo abaixo dois quartetos, e é possível fazer mais associações com o obsceno do que com o pornográfico (seguindo as considerações de Maingueneau), sobretudo por conta do humor pungente. Mas, isso não impede que leitores busquem o livro com o objetivo de se excitarem sexualmente lendo seu poema, ou outros que fazem parte da antologia:

Descarto-me da tronga, que me chupa,
Corro por um conchego todo o mapa,
O ar da feia me arrebatava a capa,
O gadanho da limpa até a garupa.

Busco uma freira, que me desentupa
A via, que o desuso às vezes tapa,
Topo-a, topando-a todo o bolo rapa,
Que as cartas lhe dão sempre com chalupa.

[...]

(MATOS, in BUENO, 2004, p. 34)

As personagens femininas são apresentadas através de ironias sexistas, como a prostituta (“tronga”), que é chamada de “feia” e dá a entender que ela também não é limpa, e também como a freira (uma das personagens preferidas entre os libertinos) é referida praticando sexo oral, e, posteriormente, há a sugestão de que ela rouba o eu-

lírico. Na minha leitura, os próprios “termos técnicos”, como diria Moraes, nesse caso distantes da nossa linguagem contemporânea, poderiam dificultar a evocação do prazer sexual através do poema.

Mas, a depender de quem lê, o efeito poderia ser oposto: o vocábulo desconhecido causaria curiosidade e o fato de representar alguém intocável, como a freira, atijaria ainda mais quem lê. Ou ainda, o mesmo texto sendo lido em momentos distintos pode causar sensações distintas (de riso, desejo, incômodo).

Uh! O erotismo

Se alguns poucos estudiosos tentaram diferenciar obscenidade e pornografia, entre erotismo e pornografia a situação é inversa – parece que todos têm algo a dizer. Muitas publicações de diferentes áreas costumam comentar essa oposição entre as duas categorias, e é frequente encontrar esse tema em espaços que não sejam acadêmicos. Díaz-Benitez (2009, p. 18-19) rememora alguns desses comentários:

Enquanto, para muitos, o erotismo elabora uma sublimação e purificação dos prazeres, aludindo ao amor, ao cândido e representando-se literariamente por meio de metáforas nas quais se comparam, por exemplo, a genitália feminina com crisálidas [...] a pornografia, diz-se, não deixa “soltar” a imaginação mediante as metáforas, pois suas imagens são explícitas e diretas. Deste ponto de vista, o erotismo pode aludir a imagens explícitas, mas não exclusivamente a elas, fazendo referência a representações que evocam sentimentos de prazer do corpo e da sexualidade, sem obrigatoriamente produzir um efeito sexual imediato.

Segundo a autora, essas suposições sempre decaem na depreciação da pornografia, vendo-a como poluição do desejo erótico. Pode-se perceber isso através da publicação em um portal virtual, em que o autor inicia o texto da seguinte maneira: “Fazer erotismo hoje é complicado. Vivemos uma época em que qualquer tipo de pornografia é de fácil acesso para qualquer um que utilize a internet. Por conta dessa facilidade, a arte do erotismo acaba ficando de lado pela grande massa” (FERNANDES, 2012). Esse discurso não se resume ao senso comum, sendo adotado também por estudiosos da área, como é o caso de Michele Marzano (2006, p. 3):

Diferentemente do erotismo, que é uma representação de um encontro sexual e tudo o que ele implica, em relação a medos, esperas, desejos, esperanças, frustrações, falhas, etc., a pornografia é uma representação

que pretende mostrar o ato sexual como tal, independente do antes e do depois, independente das diferenças subjetivas, que desempenham sempre um papel importante em um encontro sexual.

Através da citação de Marzano, pode-se pensar no erotismo como uma representação da sexualidade mais completa, mais humana. Essa concepção de algum modo remete a oposição em que o erotismo seria “sexo por amor” e a pornografia seria “sexo por dinheiro”. Tal opinião é bastante reducionista, sobretudo se pensarmos no campo das artes, em que as representações das relações não são tão unívocas ou didáticas quanto a autora deseja evidenciar. Ou, como ela definiria o poema de Ribeiro Neto (2014), que faz parte do universo homoerótico e que o próprio formato do poema enseja representar o “ato como tal”?

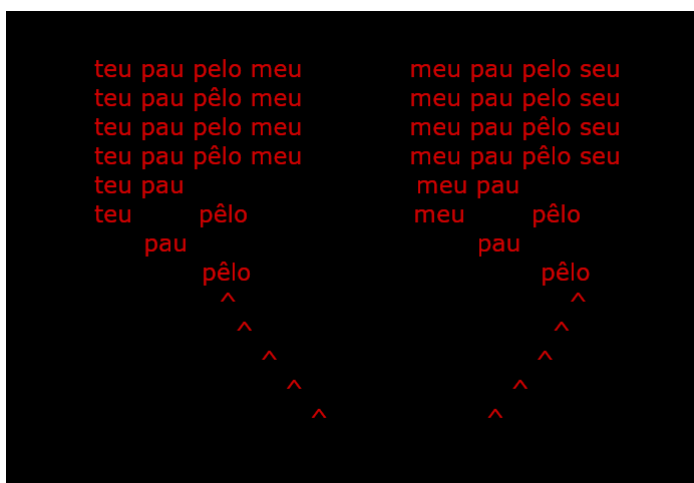


Figura 09: Poema visual de Amador Ribeiro Neto. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/erot_agoarn.htm>. Acesso em: março, 2015.

Como já deixei evidente, pornografia e erotismo são sempre colocados em contraponto, em que a pornografia representa o que há de negativo nas representações da sexualidade. Até mesmo o poeta José Paulo Paes, na introdução de seu livro *Poesia erótica em tradução* (2006, p. 15), invoca esses comentários:

Supor que um poema erótico digno do nome de poema vise tão-só excitar sexualmente os seus leitores equivale a confundi-lo com pornografia pura e simples. [...] Efeitos imediatos de excitação sexual é tudo quanto, no seu comercialismo rasteiro, pretende a literatura pornográfica. Já a literatura erótica, conquanto possa eventualmente suscitar efeitos desse tipo, não tem neles a sua principal razão de ser. O que ela busca, antes e acima de tudo, é dar representação a uma das formas da experiência humana: a erótica.

Se um poema apresenta teor sexual ele é geralmente vinculado ao erotismo, como esmiuçarei no tópico 2.3. Caso o próprio poema dificulte essas considerações sobre o erotismo, por apresentar linguagem vulgar, representação explícita de ato sexual ou mesmo uma possível intenção de excitar, os críticos costumam encontrar como saída ou ligá-lo à obscenidade ou (dependendo de *quem* e *como* escreve) a fatal declaração de que, apesar de conter versos e intenção poética, aquilo não se trata de poesia. Qual o motivo para tão severa afirmação? Novamente, é mais um caso que escapa da zona de tolerância. E é o que vemos com o poema "Hiatos de Crasso no relato", de Hilda Hilst:

Posso dobrar joelhos e catar pentelhos?
 Posso ver o caralho do emir
 E a "boceta do mulo"
 (atenção: é uma planta da família das esterculiáceas)
 Que acaba de nascer no jardim do grão vizir?
 Devo comprimir junto ao meu palato
 O teu régio talo? Ou oscular tua genitália
 Dulçorosa Vestália?
 (HILST in MORAES, 2008, p. 413)

Moraes (2008) chama a atenção à mistura entre o teor pornográfico e o científico, criando uma linguagem que provavelmente destoa do que se espera de um poema erótico, já que o poema não está compatível com os parâmetros sociais e as normas morais (o que costuma se esperar do erotismo).

Aos “adeptos” à pornografia, é comum encontrar críticas ao erotismo, como se esse fosse caracterizado por certo moralismo, ou como se a expressão da sexualidade no erotismo fosse controlada e reprimida através dos mecanismos de linguagem e é nesse sentido que, para Maingueneau (2010, p. 32), o erotismo “constitui uma espécie de solução de compromisso entre a repressão das pulsões imposta pelo vínculo social e sua livre expressão”.

Essa, talvez, seja a compreensão de erotismo apresentada por Campello (2013, p. 249): “Apesar das cenas eróticas, para não chamá-las de pornográficas ou obscenas (seria um excesso de moralismo!), o tom no feminino que permanece além das páginas da trilogia é o da estagnação”. A trilogia citada aqui é a *Cinquenta tons de cinza*, escrita por E. L. James, e que contém sequências com teor sexual explícito (relacionado ao universo do sadomasoquismo) em meio a um romance que remete aos folhetins.

Campello, ao que dá a entender, sugere uma noção de erotismo como representação da sexualidade em que não há transgressão, apenas “estagnação”. Todavia, essa compreensão complica-se ao pensarmos em autores que são reconhecidos como eróticos e como transgressores. A antologia de *Poesia erótica em tradução* nos ajuda a lembrar de alguns dos nomes que, de algum modo, romperam as barreiras estéticas. Dentre eles, Whitman, Baudelaire, Rimbaud, D. H. Lawrence. Autores que viam no sexo uma possibilidade vanguardista:

O cu
Onfálico
(Vão cu!)
Cai rápido.

- Vês tu
Quão fálico?
- Tافل!
Priápico!

Que sonho
Medonho!...
Segura!...

E a fura
O hercúleo
Acúleo

(APOLLINAIRE in PAES, 2006, p. 159)

O soneto bissilábico intitula-se “Hércules e Ônfale”, foi escrito por Apollinaire (autor conhecido, dentre outras coisas, por estudar e divulgar Sade) e traduzido por Paes. O poema, mesmo constituído de tão poucas palavras, consegue unir sexo, humor e tradição clássica com formato inovador, ao se utilizar de termos provenientes do grego, para criar um duplo sentido e apimentar e inverter a mitologia de Hércules e Ônfale, em que a rainha conhecida por ser dominadora e ter escravizado o herói até apaixonar-se por ele. Alguns desses elementos encontrados no poema de Apollinaire antecipam a força erótica que o surrealismo – movimento vanguardista que se utiliza do termo criado pelo poeta – vai aplicar.

Mas talvez, nenhum dos autores citados acima tenha conjurado tão bem essa relação entre erotismo e transgressão como Bataille, autor de obras extremamente polêmicas como *O erotismo*, *A história do olho* e *Madame Edwarda*, meditou sobre o erotismo em sua escrita teórica, literária e em sua própria vida (não menos polêmica que suas obras, como todo “bom” libertino).

Segundo Bataille (1987), o erotismo é composto por duas forças: a do nascimento, que marca a descontinuidade do ser e a da morte, que marca a busca pela continuidade frente a ela, através da fusão com outro ser, que lhe garantirá certa permanência. E é através desse impulso de morte e continuidade que se instala o desejo erótico, inclusive, o filósofo considera o orgasmo como uma pequena morte. Assim, como esclarece Castello Branco (2004, p. 37), “morte e erotismo são, portanto, resultados desse movimento em direção à transposição dos limites; são produtos da violência que nos domina”.

Essa teoria de Bataille se revela extremamente ampla e complexa, em que sua compreensão de erotismo extrapola plenamente as definições que costumam delinear a opinião do senso comum sobre erotismo, podendo caber a toda ou qualquer expressão da sexualidade ou desejo. Inclusive, muitos dos textos literários de Bataille são vinculados à pornografia, por ultrapassarem os limites do que é compreendido como erótico, como uma descrição de abuso sexual contida na obra *História do olho*:

“[...] Simone apertou: um tremor crispou o corpo imobilizado, e o pau se ergueu. Agarrei-o e o introduzi na carne de Simone. Ela continuava apertando a garganta.

Ébria até o sangue, a jovem remexia, num vaivém violento, o pau duro no interior da sua vulva. Os músculos do padre retesaram-se.

Por fim, ela o apertou com tanto vigor que um violento arrepio fez estremecer o moribundo: ela sentiu a porra inundar sua boceta. Então Simone o largou, derrubada por uma tempestade de prazer.”¹⁵

(BATAILLE, 2003, p. 79).

¹⁵ É importante perceber que a passagem ressaltada no texto simboliza uma transgressão nos termos morais, com a imagem padre sendo metonímia para a castidade ou mesmo a moralidade cristã sendo corrompida e devassada, como também no que concernem às relações de gênero, através da inversão dos papéis sexuais: é uma mulher que comete a violência sexual, enquanto o lugar de vítima é experimentado por um homem.

Dessa forma, Federico Jimenez (1978), em uma mesa-redonda proferida em 1977, já demonstrava como essas distinções, especialmente entre erotismo e pornografia, costumam recair em questões de ordem social e econômica (inclusive relacionando pornografia ao proletariado):

“[...] Eu também acredito que, na verdade, não se pode fazer nenhuma demarcação ‘bem feita’, entre erotismo e pornografia, especialmente porque toda demarcação é ideológica, [...] Trata-se de uma questão que é mais profunda e vem a ser definida pelo caráter ideológico da pornografia e sua relação com os aparatos ideológicos do Estado, tal como se foi dito a princípio.”¹⁶.

Posteriormente, Bourdieu (2007, p. 417) escreve *A distinção*, em que, dentre outros temas, defende como a demarcação estanque entre erotismo e pornografia está no campo do *capital simbólico*¹⁷, isto é, em uma hipocrisia de exaltar uma qualidade estética que represente as camadas mais abastadas da sociedade, que representa que a “arte difícil” seria mais elevada e para poucos, enquanto a “arte fácil” seria poluída, massificada. Jorge Leite Jr, em seu ensaio “erotismo ou pornografia?” destaca a importância da reflexão de Bourdieu sobre o que pressupõe a diferenciação de certos grupos baseada em “gostos” sexuais numa sociedade intrinsecamente ligada ao consumo:

Para o sociólogo francês Pierre Bourdieu, o processo de dominação social ocorre não apenas por meios econômicos ou políticos, mas também simbólicos. [...] A própria distinção entre “arte” erótica e pornografia só faz sentido para o Ocidente, a partir do fim do século XIX e para grupos sociais que querem deslegitimar a representação da sexualidade criada e apreciada por outros grupos, tidos assim como “grosseiros” ou “inferiores” por apreciarem o que é julgado como “pornografia”¹⁸.

¹⁶ Tradução minha. Trecho original: [...] Creo también que verdaderamente no se puede hacer, ninguna demarcación "bienhecha", entre erotismo y pornografia, porque precisamente toda demarcaciones ideológica, [...] se trata de una cuestion que es más profunda y que vieneya definida por el carácter ideológico de la pornografía y su relación con los aparatos ideológicos del Estado, tal como en principio se ha dicho.

¹⁷ O conceito de *capital simbólico*, criado por Bourdieu, amplia a visão marxista de capital e diz respeito a todo recurso ou poder que se manifesta em uma atividade social.

¹⁸ LEITE JR, Jorge. Erotismo ou pornografia? In: História do desejo. Disponível em: <<https://historiadodesejo.wordpress.com/2014/11/21/erotismo-ou-pornografia/>>, Acesso em Dezembro/2014.

Levando em consideração essas perspectivas, posso dizer que se existe de fato alguma distinção entre o erótico, pornográfico ou obsceno, ela não está na obra ou produto, mas é uma distinção deslocada, fora dos conceitos, se instala nos âmbitos sociais e morais e é definida por quem a vê. Pois, se existe distinção ela está principalmente na diferença de recepção em cada uma dessas categorias.

Para mim, a melhor forma de compreender isso é ainda recorrer a uma expressão que eu custei muito a concordar: “a pornografia é o erotismo dos outros”. Poderiam, então, me perguntar: se essas categorias podem ser compreendidas como homônimas, por que escolher exatamente a pornografia? Bem, algumas questões que me motivaram a dar enfoque à categoria pornográfica são meramente subjetivas.

Primeiro, porque, de início, o estudo se colocava como um desafio, como forma de aprender (e me desprender) acerca de um tema que tantos falam e que eu sabia tão pouco. Segundo, pelo fato de existirem bem mais trabalhos acadêmicos que utilizam o erotismo como categoria de análise, enquanto os estudos sobre pornografia se configuram como um campo relativamente novo e em expansão¹⁹.

Terceiro, e talvez o motivo mais importante, pela própria pista que Paula oferece com o título de *Porno pop pocket*: a escolha de deixar estampada na capa uma relação de sua escrita com a pornografia é arriscada, porque pode fazer com que o texto passe de modo mais intenso pelo crivo moral e sobre todos esses pré-julgamentos que vimos aqui sobre a pornografia, ao mesmo tempo em que é interessante, pois desperta curiosidade (dentre outras sensações que já passei a quem emprestei o livro, como rubor, risos, excitação, etc.) a quem lê. Nesse sentido, eu não poderia fugir: precisava experimentar essas recepções junto à autora e meu *corpus*.

2.2. O que fala(m) (d)a pornografia: características vinculadas à pornografia

A pornografia fala. Fala bastante. Fala através de múltiplas mídias e de suportes distintos. Ela se insere em vários gêneros literários e muitas vezes os extrapola. Ela fala

¹⁹Sobre essa questão, Maingueneau (2010) salienta que o *boom* da indústria pornográfica audiovisual ocasionou um número extenso de publicações sobre pornografia. Contudo essas publicações costumam priorizar as reflexões sobre a pornografia no audiovisual e nas novas mídias, e o que se fala de literatura pornográfica ainda diz respeito aos autores já consolidados pela crítica (como Sade, Bataille, Sacher-Masoch) deixando um vácuo nos estudos sobre a literatura pornográfica contemporânea.

tanto que hoje é um dos negócios mais lucrativos nos EUA, e seus consumidores a escutam, leem, veem, de forma a ultrapassarem muitas vezes as fronteiras legais para terem acesso a ela. Como vimos, inclusive, já faz certo tempo que a pornografia tem sussurrado versos obscenos para a sociedade ocidental, e talvez esses sussurros tenham ecoado tão fortes nos últimos séculos que atualmente mesmo quem não quer ouvi-la já sabe bem o que ela fala e qual é o assunto.

Mas, também falam da pornografia. Falam que ela é um atentado à moral e aos bons costumes, um perigo à inocência dos jovens, que destroi a beleza das relações íntimas, e costumam lhe atribuir qualquer nudez, corrupção (“pornografia é o que fazem no Planalto Central”), desejos não normativos, termos impróprios etc.

Por isso, como atentam Moraes e Lapeiz (1984, p. 12), “o lugar da fala que diz a pornografia é o lugar da ausência. Por isso mesmo, falar de pornografia é falar de sua contrapartida, oposta e inseparável, a censura”. Sua definição, nesse sentido, é extremamente subjetiva e contextual, isto é: para entender a pornografia é preciso também olhar para fora dela. E pela quantidade de produtos e práticas que vinculam à pornografia, provavelmente o mais coerente seria pensar não no que a pornografia fala, mas no que as principais publicações que eu tive acesso *falam que são as características da pornografia*.

Como procurei explicitar acima, o campo que se refere ao pornográfico é extremamente amplo, em que quase tudo parece poder ser encaixado a ele (sobretudo com uma intenção de julgar o que foi vinculado a ela). Contudo, neste tópico eu pretendo fazer um recorte e me deter na apresentação de traços característicos da literatura (ou escrita) pornográfica, traços que não necessariamente serão encontrados em outros suportes, como músicas, filmes ou até mesmo comportamentos sexuais considerados pornográficos.

Dessa maneira, minha prioridade aqui é retratar o que faz parte de um consenso acerca da escrita pornográfica, e, por isso, elementos encontrados em textos mais subversivos em relação à forma e ao próprio conteúdo da pornografia acabam por não serem ressaltados aqui. Nesse sentido, minha compreensão de pornografia (já expressa nesse texto de modo indireto) vai de acordo com a afirmação de Jorge Leite Jr (2012, p. 101):

A pornografia não é um tipo de obra cultural específica, mas, antes de tudo, uma forma de ordenação conceitual. A classificação “pornografia” é uma maneira de organizar e selecionar produções culturais, no caso, relacionadas às representações da sexualidade. Sendo assim, ela é indissociável das ideias e do momento histórico que a conformaram e que ainda hoje a organizam.

Ao que Leite Jr salienta, eu só acrescentaria que a pornografia geralmente é relacionada às representações da sexualidade tidas como *tabu* em nossa sociedade, e, portanto, a categorização como pornografia implica ao texto uma valoração inferior. Dessa forma, relacionar poesia e pornografia é uma tarefa um pouco perigosa.

Para muitos, o gênero poético possui uma aura de arte nobre, subjetiva, em que há um maior trato estético com a linguagem, fazendo-a ser considerada “a mais condensada forma de expressão verbal”, como diria Pound (2001, p. 40). Assim, a compreensão que se tem de pornografia como mero produto mercadológico (sem qualidade literária) acaba por torná-la incompatível com o estatuto da poesia.

Não obstante, Norma Goldstein (2007, p. 5), em seu livro *Versos, Sons, Ritmos* atribui à poesia uma “leitura plural, tabular, em vez de uma leitura linear, simplesmente informativa”, bem diferente da leitura que costuma ser atribuída à pornografia, que é direta, com um objetivo específico de “provocar no leitor um efeito previamente determinado” (MAINGUENEAU, 2010, p 15). , que seria excitar sexualmente.

No entanto, como explicar diversos exemplos de poemas que foram escritos se utilizando de uma linguagem sexual, e que possui a intenção de excitar? Ou será que todo poema que possua como tema a sexualidade seria automaticamente erótico (categoria considerada mais elevada)?

Esse problema é pouco suscitado, tanto pelos teóricos de poesia, quanto de pornografia. O já citado Maingueneau (2010, p. 20) dedica poucas linhas do seu livro a essa questão, sem determiná-la propriamente. Ele afirma que

A poesia não é uma forma de escrita bem adaptada ao dispositivo pornográfico; em contrapartida, ela convém perfeitamente ao erotismo e à libertinagem (...). Por natureza, a poesia põe efetivamente em primeiro plano a materialidade do significante verbal ali onde a escrita pornográfica privilegia a transitividade da linguagem, tida como capaz de se apagar diante dos espetáculos que ela dá a ver. Claro que essa tensão é variável, a depender dos gêneros e das correntes de poesia (a epopeia é radicalmente narrativa, já os sonetos simbolistas não).

Embora não considere a poesia adequada à linguagem pornográfica, o próprio teórico cita como pornográficos os famosos “sonetos luxuriosos”, de Pietro Aretino.²⁰ Na minha leitura, acredito que alguns poemas podem ser considerados pornográficos, pois conseguem manter a métrica e subverter as figuras de linguagem para que se tornem diretas ou enfáticas em relação ao intuito de provocar certo efeito em quem lê.

E com a pretensão de demonstrar que poesia e pornografia podem convergir, utilizarei nesse tópico alguns dos poemas contidos no livro *Porno Pop Pocket*, de Paula Taitelbaum, exemplificando como ela emprega as principais características vinculadas à pornografia em seus versos.

Sobre a questão ressaltada acima (que a pornografia tem como finalidade a excitação sexual) em *Esses livros que se lêem com uma mãe só: leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII*, Jean M. Goulemot (2000) tenta desvendar quais as características da pornografia que possibilitam esse efeito ser produzido. Segundo o autor, o/a leitor/ade pornografia sente-se como um *voyeur*, descobrindo os desejos secretos e assistindo as relações de outrem. Para causar essa sensação, a escrita da pornografia age abstraindo o que não está diretamente relacionado com o desejo, por isso o cenário muitas vezes não chega a ser sequer citado em determinadas obras.

O livro só pode engendrar o desejo de gozo descrevendo os corpos oferecidos ao desejo e estimulando-o, ou encenando o quadro de gestos e as atitudes do próprio gozo. Está aí a própria origem de sua tensão e talvez de seu poder inegável e, em suma, estranho. (GOULEMOT, 2000, p. 66)

Dessa forma, chegamos aos três elementos citados por Foucault como surgidos com a necessidade de se encontrar a verdade do sexo: repetição, prolongamento e estimulante e que são essenciais para se chegar ao que chamarei de *efeito pornográfico*, isto é, estimular a libido de quem lê. É interessante ressaltar que esses elementos se

²⁰ Suponho que essa compreensão de Maingueneau tem relação com uma leitura equivocada da história da pornografia: isto é, como vimos no tópico anterior, o surgimento da pornografia Moderna coincide com o florescimento do romance e da cultura impressa. Sendo assim, o novo gênero literário e a nova categoria (ambos considerados vulgares naquela época) entraram em consonância.

complementam e muitas vezes se entrecruzam, pois é a junção deles que vai resultar no efeito buscado para excitar.

Repetição

Dentre eles, a repetição como elemento literário que pode fazer chegar ao orgasmo é bastante utilizada em textos de caráter mercadológicos, em que a base do enredo parece ser descrita através de três partes: preliminares, ato e gozo. A/O Leitor/a que procura a pornografia com a intenção de excitar-se poderia se sentir frustrado se não encontrasse no texto essa sequência dos atos (se na narrativa o momento do gozo, sobretudo masculino, fosse omitido), ou mesmo se houver algum elemento diferente dos textos já lidos, que o desvie de seu objetivo com a leitura. Nesse sentido, o trecho do conto “Glória”, escrito por Guiomar de Grammont ilustra bem:

Sexo. Sexo é outra fórmula infalível. Você põe sexo ali, todos devoram. Não precisa criar novas formas de falar desse assunto. Os leitores adoram o requentado, o igual, o lugar-comum. É melhor escolher as palavras às quais todo mundo já está acostumado. Se você introduzir alguma metáfora estranha, como é que o leitor vai perceber do que se trata? Para gozar junto ele precisa reconhecer todas as fórmulas que está cansado de conhecer. É o que o leitor quer. Comparar mulheres com comidas ou flores, por exemplo. É o máximo. Não precisa dizer que é vulgar. Não tem erro: é infalível. (GRAMMONT, 2006, p. 89.)²¹

No conto de Grammont, o narrador-personagem pretende escrever um texto para ser reconhecido no mercado editorial e vê no conteúdo sexual uma possibilidade mais simples de ter êxito em sua tarefa. No trecho acima, o narrador ironiza os leitores dos textos (provavelmente) pornográficos (“o requentado, o igual, o lugar-comum”/“como o leitor vai perceber do que se trata?”) e descreve como a repetição age contribuindo para o estímulo sexual (“Para gozar junto ele precisa reconhecer todas as fórmulas que está cansado de conhecer”).

²¹ Em sua tese de doutoramento, a professora e pesquisadora Ana Claudia Félix Gualberto (2013) utiliza esse trecho do conto “Glória” para refletir sobre a reificação do corpo feminino na literatura. Através de seus apontamentos é possível inferir que existe uma aproximação quase intrínseca entre objetificar mulheres e a literatura pornográfica hegemônica.

Além da linearidade de narrar o ato sexual, o conteúdo e as terminologias também serão repetitivas (“comparar mulheres com comidas ou flores”). Nesse sentido, alguns dos poemas de Paula (2004, p. 46) são constituídos exatamente de temas já populares pelos consumidores de pornografia:

A regra é não dar trégua
comê-la de quatro
chamá-la de égua
a regra é segurar o arreio
e se ela tentar fugir
puxar com força seu freio.

No poema acima, o efeito pornográfico se dá por um conteúdo próximo a vários textos que fazem parte do “panteão sexual”: *Os 120 dias de Sodoma*, de Sade, *A Vênus das peles*, de Sacher-Masoch, *Anti-Justine*, de Bretonne, ou mesmo *história do olho*, de Bataille. Em todos esses, há em comum a conjugação da extrema tensão sexual com a violência.

A repetição, nesses escritos, não se dá apenas pelo fato de que há abuso sexual, mas também em quem sofre: em grande parte dos textos consumidos como pornográficos, a violência, seja ela física ou simbólica (BOURDIEU, 2010), geralmente atinge com maior intensidade a mulher. Assim, o poema “A regra é não dar trégua”²², de Paula se utiliza da repetição em termos de conteúdo e representa uma personagem feminina sofrendo uma agressão sexual.

O poema é escrito através de uma elipse do pronome possessivo em primeira pessoa do singular ou plural (“A [minha/nossa] regra é”) e todo o restante do poema se constitui de alterações no predicado dessa frase principal. Nesse sentido, a personagem em terceira pessoa do singular aparece como objeto (na frase e no ato sexual) o que aumenta o distanciamento entre leitor/a e personagem enfocada, fazendo com que só conheçamos a voz de quem sente prazer nesse ato, até porque provavelmente uma descrição pessoal de um sofrimento se afastaria da característica de repetir e poderia frustrar a/o leitor/a.

²² Como citei na introdução, para referenciar os poemas de Paula Taitelbaum, me utilizarei do primeiro verso do poema, já que todos são escritos sem título.

As “regras” citadas no poema podem ser entendidas como os preceitos (ou “fórmulas”, como disse o narrador do conto de Grammont) dos textos pornográficos, já que os termos “comer”, “de quatro”, “égua”, “puxar” são facilmente encontrados em textos de teor sexual. Os versos são construídos num tom de imposição, servindo quase como um manual sexual, inclusive pensando na repetição como estrutura pedagógica da pornografia. Além disso, a repetição, no caso do poema, também é produzida através da forma, tanto a anáfora presente no primeiro e quarto versos, como na utilização marcada das rimas.

Prolongamento

O outro ponto destacado por Foucault é o prolongamento. Um livro que se propõe pornográfico, provavelmente será permeado por cenas de descrição do ato sexual, escritas de modo que remetem a um relato ou uma confissão. Essas cenas (ou *sequências pornográficas*²³, como defende Maingueneau), se propõem a expor “tudo”, que, na verdade, se resume a longas e minuciosas descrições dos encontros sexuais, mostrando exatamente aquilo que a sociedade diz não querer ver ou que costuma ser entendido como um segredo, confinado no espaço de quatro paredes.

Destaquei acima o verbo mostrar porque ele é muito empregado pelos estudiosos da pornografia, como se, com escrita descritiva, a pornografia tivesse uma intenção visual. Ou melhor: como se a pornografia buscasse transformar-se no olhar de quem lê, extremamente atento, os atos sexuais. Não se trata, portanto, de apenas descrever as posições durante uma relação, mas de intensificar a carga emotiva para dar condições à reconstituição mental de tal imagem.

Faz do meu corpo
o tobogã
da tua língua
deixa ela escorregar
lentamente
saindo da minha boca

²³ Maingueneau (2010, p. 17) propõe uma divisão da literatura pornográfica em obras e sequências pornográficas. As obras são aquelas em que a principal intenção da produção é pornográfica; já as sequências são trechos que derivam da escrita pornográfica, e podem ser consumidos como tal, sem que o conjunto da obra seja essencialmente pornográfico.

e indo até o dedo do meu pé
 desenha um rastro de lesma
 entre meus seios
 e depois descansa um pouco
 dentro do meu umbigo.
 Vem comigo
 vem pro ponto de partida, vem
 prepara a tua língua
 e vem sentir o gosto
 que meu corpo tem.
 (TAITELBAUM, 2008, p. 29)

O poema “Faz do meu corpo” possui um eu-lírico feminino, fato que pode remeter ao início da pornografia, que o enredo girava nas conversas entre prostitutas e suas formas de satisfazerem seus parceiros – contudo, aqui o tom do poema é romantizado e mais intimista. Essas características, longe de esvaziar o potencial de excitação, o deixam ainda mais picante, levando em consideração que o modo em que o poema construído sugere que o eu-lírico se dirige a/o leitor/a, convidando quem lê a excitá-la oralmente (“Vem comigo/ vem pro ponto de partida”).

A leitura do poema alude, então, ao momento anterior à penetração, isto é, aos afetos e dizeres que compõem as ações preliminares ao sexo, tanto que a ênfase no chamamento a um/a participante se encontra nos versos finais. A descrição feita pelo eu-lírico remete a uma relação sexual à distância²⁴, sendo guiada através da sua fala, e que pode haver (ou não) masturbação entre ambos. Os verbos “faz”, “deixa”, “desenha”, “vem” e “prepara”, todos com a forma verbal no imperativo, confirmam que a personagem tem o domínio dessa relação. Desse modo, o eu-lírico invoca o verbo desenhar, enquanto também desenha através de palavras.

Dessa forma, o prolongamento está na descrição detalhada de como a relação oral deve seguir, e alguns termos usados no poema indicam como a/o leitor/a pode criar mentalmente esse caminho, já que o primeiro verso apresenta uma visão total da personagem e, nos outros versos, partes erógenas específicas: corpo (visão total) > boca > dedo do pé > seios > umbigo > corpo (sinédoque do órgão sexual feminino). A

²⁴ É comum encontrar “manuais de prazer”, sobretudo femininos, que ensinam a utilizar o prolongamento da descrição sexual como modo de excitar sexualmente o parceiro, por exemplo: “3. Detalhar o sexo: [...] Procure falar com riqueza de detalhes quais partes do corpo está beijando. Para que o cérebro fique em constante atividade, enviando sangue para a ereção dele, nada melhor do que ser detalhista durante todo o pensamento.” Qualquer semelhança com o poema de Paula Taitelbaum não é mera coincidência, mas influência da pornografia convencional em nossas vidas. Retirado do site: <<http://irresistivel.com.br/11-dicas-para-um-sexo-a-distancia-excitante/>>, acesso em janeiro/2015.

personagem, portanto, deixa clara a intenção de estimular a libido para prolongar o ato sexual, que deve ocorrer “lentamente”, para que só ao final do poema se chegue à consumação, isto é, à descoberta do seu “gosto”.

Estimulante

A última das características frisadas por Foucault é a linguagem estimulante usada nos textos sexuais. Como falamos anteriormente, o prolongamento seria o foco na exposição meticulosa dos episódios sexuais. Para tanto, se a descrição se utilizar de uma linguagem científica, provavelmente o efeito pornográfico seria reduzido. Por isso, a atividade sexual deve ser performática e a linguagem será essencial para conseguir esse feito, através de frases exclamativas e um vocabulário específico: os chamados *palavrões*.

Paula Findlen considera o fato da necessidade em verbalizar como uma tentativa de transformar a palavra na “coisa em si”. E ela exemplifica seu argumento com um trecho de *Ragionamenti*, escrito por Aretino: “[...] fale claramente e, se você quiser alguém, que não seja um sábio da Universidade de Roma, diga ‘foda’, ‘pau’, ‘boceta’ e ‘cu’.” (ARETINO in FINDLEN, 1999, p. 78). Concordando com o argumento de Findlen, Moraes explica como essa linguagem considerada vulgar age em favor da pornografia:

À medida que a linguagem da transgressão incita no leitor um desejo autêntico, ela ganha autonomia, tornando-se uma “realidade independente” que muitas vezes supera, ou corrige, o desejo provocado pelo objeto real.

(MORAES, 2003, p. 130)

No entanto, não só com palavrões se escreve pornografia. Sobre essa questão, Goulemot (2000, p. 21) faz um adendo, pois, para ele “toda palavra pode erotizar-se a tal ponto que nada permanece neutro. Uma vontade sistemática consegue desestabilizar sem dificuldade o aparente rigor do vocabulário e a fria neutralidade de alguns léxicos”. Ou seja: com o texto pornográfico, vários termos vão ganhar novos significados

contextuais, a exemplo dos jogos de linguagem com intenção de duplo sentido que permeiam o sexo e suas representações, como fica evidente no poema abaixo:

Por favor
 Eu quero
 Meleca
 Manjar
 Na xeca
 Encaixe
 Desencaixe
 Selvageria
 E solavanco
 Ficar frouxa
 Depois roxa
 E então feliz
 No meio
 Das coxas
 Por favor
 Eu quero
 Chute
 Baixaria
 Montaria
 E bunda
 Na pia.
 (TAITELBAUM, 2004, p. 54)

Com poucas palavras, o poema acima adentra no espaço do sadomasoquismo, em que o eu-lírico (novamente feminino) suplica por uma relação sexual mais agressiva e submissa, o que me remeteu a um trecho de um texto de *Anti-Justine*, escrito por Bretonne (in MAINGUENEAU, 2010, p. 84): “Coma o meu cu, por favor, meu senhor, lhe diz ela, acho que isso me fará bem... – Goze, gritou o tipo. Você tem uma buceta muito lasseada, e lhe comeu o cu sem lubrificar”. A diferença é que no poema “por favor” a única voz é feminina, e que não tem dúvidas de seus desejos revelados. Se no trecho de Bretonne, a personagem *acha* que a violência *pode fazer bem*, no poema de Paula ela sabe o que *quer* para deixá-la, enfim, *feliz*, diminuindo a carga de tensão. Nesse caso, não estamos falando em passividade, mas em prazer.

A linguagem estimulante se força afetiva (denominada por Maingueneau de “afetos eufóricos”) na ênfase do pedido, encontrado duas vezes no poema, no primeiro e décimo quinto versos. Além disso, o poema praticamente inteiro conduzido por termos que ganham sentido sexual no poema, como é o caso de “meleca”, “manjar”, “solavanco”, “montaria”, além de outras expressões já utilizadas no âmbito sexual como “xeca”, “encaixe/ desencaixe”, “ficar frouxa”. Partes erógenas do corpo “coxas”, “bunda” etc. Todos esses termos, em conjunto, propiciam uma linguagem que estimula quem lê.

Claro que essas três características vinculadas à pornografia podem ou não aparecem em um texto de teor sexual, e a intensidade igualmente fará diferença para se chegar ao efeito pornográfico. Cabe frisar também que, como diria Foucault, o prazer em ler um texto pornográfico não está apenas no prazer sexual, mas no prazer de saber. Isto é: ao ler um texto com intenção de excitar-se, a/o leitor/a será tomada/o pelo desejo de ler algo entendido como transgressor, de conhecer confissões alheias, de encontrar uma verdade do sexo para inspirar-se.

PARTE UMA

3. PÓS-PORNOGRAFIA: SEXO, ARTE E FEMINISMO

Não se nasce mulher, torna-se.

(Simone de Beauvoir)

O pênis é um dildo de carne.

(Paul Beatriz Preciado)

Até aqui, procurei delinear o que alguns autores costumam apontar como elementos constitutivos do fenômeno pornográfico, tanto no texto literário quanto na sociedade em geral. Contudo, pouco me detive acerca de um dos debates contemporâneos mais interessantes e fervorosos para esse campo: o que – e quem – a pornografia cala. E estou me referindo à representação (e à falta de representatividade) das mulheres na pornografia.

A pornografia hegemônica (mais amplamente difundida) costuma ser produzida prioritariamente por homens e para homens, e isso pode gerar um efeito na representação estereotipada dos gêneros: enquanto o homem, geralmente, é o que tem a ação de guiar, narrar e ser detentor do ato sexual, seu corpo é praticamente mudo, ou é reduzido ao pênis – e todas as ações da mulher são voltadas para este órgão.

Já a mulher, na maioria das vezes, tem seu corpo extremamente marcado por zonas erógenas, sendo descritas enfaticamente, mas o prazer feminino é silenciado; dificilmente ela é exposta como um sujeito desejante, e quando isso acontece seu desejo é, unicamente, dar prazer ao homem. Nesse sentido, a sexualidade feminina é disciplinada e cria-se um binarismo de homem/espectador e mulher/espetáculo (RAMOS, 2015).

Assim como outras categorias de expressão inseridas no contexto da modernidade – em que a sexualidade é fundamental para assegurar certos mecanismos de poder (FOUCAULT, 2012), a pornografia hegemônica se utiliza da repetição extrapolada de enredos para fixar papéis sociais, de modo tornar-se material de referência sexual, como aponta Ramos (2015, p. 55):

Para Marie-Hélène Bourcier (2005) a pornografia não pode ser considerada como uma forma de subversão de repressões de desejos, prazeres, pulsões, porque faz parte do regime de verdade sobre o sexo

na modernidade. É uma tecnologia poderosa que produz visualmente uma “verdade” sobre o sexo e sobre gênero. Essas verdades são produzidas majoritariamente por uma visão masculina e heterossexual.

A partir desse trecho descrito acima, me parece coerente afirmar que o discurso produzido na pornografia hegemônica se constitui através de um enredo que naturaliza a objetificação feminina. Assim, o controle sobre o corpo feminino na pornografia (re)produz, na maioria de suas obras, certos padrões de normalidade, sobretudo demarcando quais são corpos e práticas possíveis de serem desejados, e o que está aquém disso.

Esse cenário parece nebuloso aos estudos de gênero, e a pornografia é inserida como um dos tijolos mais rígidos do muro das opressões, mas aos poucos (não sem esforços), pessoas que se identificam ou são identificadas enquanto mulheres vêm escrevendo outras formas de se conhecer a relação entre mulher e pornografia, ocasionando uma fissura, uma pequena ruptura, mas com rachaduras visíveis e irreversíveis na cultura pornográfica patriarcal.

Sendo assim, entendo a necessidade de pensar na pornografia através da perspectiva feminista, problematizando o lugar da mulher nos textos pornográficos e apresentando alguns trabalhos que intencionam desconstruir o falocentrismo presente em obras pornográficas através da reivindicação de uma autoria. Além disso, pensar sob esse prisma é de fundamental importância para entender *Porno pop pocket* e algumas das reações ao livro, já que ainda parece fugir do padrão da literatura (e da própria pornografia) a conjugação da pornografia e autoria feminina.

3.1. Teoria queer: um feminismo pós-identitário

Em nossa sociedade, há uma pedagogia da sexualidade, em que crianças são educadas de acordo com a sua genitália, em um processo que condiciona atitudes, afetividades e atividades de cada gênero à adequação ao órgão reprodutor. Essa pedagogia gera papéis sociais, que refletem relações de poder, em que a masculinidade é posta como norma:

Buscam enquadrar cada um em uma identidade, adequar cada corpo a um único gênero, sabem como a educação auxilia a fazer da infância e da adolescência fases dirigidas para a construção de homens e mulheres ideais [...] sabem também que entre o ideal e a realidade jaz uma história invisível de violências às quais alguns sucumbem. (MISKOLCI, 2013, p. 11-12)

Segundo Miskolci (2013), foi a filósofa feminista Adrienne Rich que apontou, ainda na década de 1980, que a nossa sociedade se estruturou através de uma *heterossexualidade compulsória*, em que todos são criados para adotar o modelo da heterossexualidade, mesmo que alguém não se considere homossexual. Isso facilitou o controle da nossa sexualidade pelo Estado e outras instituições.

Assim, a teoria *queer* deu seus primeiros passos na década de 1980, ainda que como movimento social, com a relação entre o movimento feminista e o movimento homossexual dos EUA, a partir de problematizações desses movimentos e a busca por outros feminismos. A influência da contracultura de 1960 e os debates sobre a importância de se pensar politicamente a vida privada – o corpo, o desejo e a sexualidade – impulsionaram o *queer*. Nesse momento, a principal pauta era a luta por desvincular a sexualidade da reprodução, e o reconhecimento de outras formas do prazer e outros tipos de relações, além do que era tido como norma.

Mas a consolidação da teoria *queer* só se deu na segunda metade dos anos 1980, como uma resposta ao pânico sexual gerado pela epidemia da AIDS, uma doença que divulgada e pensada como o “câncer gay”, que existia como um “castigo para quem não desejava seguir a ordem sexual tradicional” (MISKOLCI, 2013, p. 23). Nesse momento, o movimento gay, que já estava se consolidando, foi duramente criticado e ridicularizado. Assim, o termo *queer* (que pouco diz no Brasil) era um dos xingamentos utilizados contra essa população que não se encaixava nas normas sexuais, e significa um palavrão, algo como “anormal”, “esquisito”, ou “bicha”.

Nesse sentido, é importante ressaltar que o *queer* não tem como problemática a homossexualidade, mas a abjeção, isto é, o abjeto é aquele que perturba a identidade, o sistema, a ordem. Aquele que ameaça a visão “neutra” e “normalizada” de uma comunidade e, diferente do movimento gay, que buscava a aceitação e incorporação social, o *queer* propõe uma crítica às exigências e convenções como forças autoritárias e preconceituosas. O protagonismo desse movimento foi justamente aquelas pessoas que encontravam aquém do sistema heteronormativo.

Até a década de 1960, a sexualidade (e incluo aí, também, a pornografia) era compreendida como uma área integrante da biologia, medicina ou, no máximo, da psicanálise. Foi a teoria feminista e suas discussões sobre sexualidades dissidentes, que estruturou o que hoje é conhecido como teoria *queer*, tendo como nome norteador a filósofa Judith Butler (2012) e suas reflexões sobre as políticas de gênero.

3.2. *Feminismo(s) e pornografia: essas categorias podem convergir?*

A pornografia, assim como outras categorias de expressão artística, não está livre das amarras sociais; suas formas e conteúdos sofrem influência, se transformam e, de certo modo, se adaptam ao contexto em que estão inseridos. Desse modo, desde o século XVI, quando a pornografia passou a ter maior incidência por conta da tipografia, até a primeira década do século XXI, a pornografia passou por diversas alterações, na qual Maingueneau destaca a passagem do regime impresso para o regime audiovisual. Enquanto o primeiro conservou-se por muito tempo estável, o regime audiovisual evoluiu em passo acelerado, com a ajuda das transformações tecnológicas.

O regime impresso, como destaquei no primeiro capítulo, foi marcado pela utilização do livro como principal suporte da pornografia e pelo caráter de clandestinidade. Os textos eram, por vezes, anônimos, ou publicados com pseudônimos, comercializados em espaços de marginalidade e lidavam com o risco da censura e punição para seus autores. Durante um vasto período, textos que abordassem a sexualidade eram tidos como perigosos para a sociedade:

[...] toda evocação explícita de atividades sexuais, qualquer que seja seu modo de representação, aparece como profundamente subversiva para “os bons costumes”, noção que não separa, na cabeça dos censores, o político e o moral (MAINGUENEAU, 2010, p. 94).

A partir dos anos 60, literatura pornográfica passa a ser tolerada e possuir um lugar social: o “sex-shop”. Desse modo, ela se torna mais um dos produtos a serem comercializados nesse espaço. Seus livros investem em fotografias, desenhos ilustrando atos sexuais e ainda assim, a escrita pornográfica parece ter pouco poder de excitação. Com efeito, quem detém o domínio dessa categoria é a produção pornográfica audiovisual de massa, com salas de cinema especializadas. Nos anos 70, a possibilidade

de assistir o material pornográfico na residência, com as fitas de vídeo, acarretou numa grande modificação na estrutura da pornografia: o pornô.

A pornografia é uma boa coisa antiga, o pornô é moderno. [...] A pornografia evoca o desenho, a pintura ou a escrita, enquanto o pornô descende em linha direta do cinema [...] O pornô tornou-se um verdadeiro discurso desde que ele abandonou o mundo muito limitado das imagens fixas pelo mundo das imagens animadas, deslocamento que fez com que ele ganhasse sua dimensão articulatória (FOLSCHEID, 2002, p.203 apud. MAINGUENEAU, 2010, p. 96).

Utilizo a citação acima para delimitar algumas diferenças entre a pornografia e o pornô, mas não pretendo julgar se alguma dessas formas é melhor (a pornografia é boa em quais sentidos? Ético, estético, de produção, circulação...?). Ainda assim, dizer que a mudança para o pornô não traz implicações para a sexualidade seria irresponsabilidade.

Conforme Maingueneau (2010), se durante o regime impresso, a pornografia teve uma influência inerme na construção de uma identidade sexual, o pornô permitiu a acessibilidade aos conteúdos pornográficos em diversos espaços que possibilitavam discricção, e isso fez com que fosse considerado um dos mais fortes materiais de referência sexual.

Uma película pornô propõe pedagogias de sexualidade e opera normalizando e naturalizando as relações entre os corpos. A pornografia, portanto, cria modelos de sexualidade; assinala como devemos utilizar os órgãos; afirma quais são os órgãos sexuais e quais não são; sustenta em que situações, com quem e em qual lugar devem ser utilizados. Não se trata, então, somente de retratar a realidade do sexo, mas de uma produção performática que cria o que almeja descrever. (PEREIRA, 2008, p. 502-503).

A narrativa é extremamente reduzida no pornô, e praticamente todo foco é dado ao ato sexual heterocentrado. Além disso, o próprio modo de controle de circulação também é alterado: o conteúdo pornográfico passa de interdito para protegido (restrito apenas para crianças). Com a internet e o desenvolvimento dos equipamentos tecnológicos caseiros, a possibilidade de produção, divulgação e consumo desses materiais fez com que o pornô tivesse sua ascensão, e o conteúdo disseminado por uma quantidade imensurável de internautas reforça os estereótipos de gênero e cria padrões

de sexualidade que normaliza a violência física (sobretudo sexual) e simbólica (BOURDIEU, 2010) contra a mulher.

O bombardeamento da cultura pornô na segunda década do século vinte ocasionou o que ficou conhecido como *sex war*, em que o movimento feminista se dividiu entre grupos “antipornografia” e *sex positive*. Se de um lado, algumas feministas apontam para uma produção que é, em maioria, realizada *por homens e para homens*, do outro, feministas reivindicam uma linguagem pornográfica eminentemente feminina, que represente a emancipação sexual da mulher.

Ramos (2015) cita Catharine Mackinnon, Karen Davis, Andrea Dworkin e Kathleen Barry como algumas teóricas e militantes feministas que veem a pornografia como uma forma de representação que se utiliza de violações e violências como instrumentos de objetificação e subordinação sexual feminina. Elas defendem a restrição ou a eliminação total da pornografia, de modo a restringir essa difusão de representações estereotipadas e agressivas sobre a mulher.

Em seu ensaio/manifesto intitulado *PORNOGRAPHY: MEN POSSESSING WOMEN* (1989) Andrea Dworkin atenta para a violência contra a mulher contida na pornografia:

Will there be someone there to implore the audience to help her escape the pornography — law or no law, constitution or no constitution; will the audience understand that as long as the pornography of her exists she is a captive of it, a fugitive from it?

Como destaca Ramos (2013), na contramão desse movimento surge, entre os anos 1970 e 1980, o *sex-positive*, com Annie Sprinkle sendo uma das militantes e porta-voz. Para esse grupo, a pornografia não é a causa do machismo, mas um produto da sociedade falocêntrica na qual ela está intimamente integrada. “Para Carol Queen (2002) “sex-positive” é a ideia de que o mundo pode ter conexões sexuais humanas e possibilidades sexuais para descobrir sem que a vergonha participe disso. É uma posição da contracultura.” (RAMOS, 2013, p. 2).

Entre os lemas defendidos no *sex-positive*, destaca-se a importância de fazer seu próprio pornô, um produto de consumo sexual que não tivesse um conteúdo para homens. A partir daí, duas vertentes foram se formando: uma que produz pornografia comercial para mulheres – que apresenta ainda alguns estereótipos do que é “ser mulher”, do feminino – e outra que tem como foco uma produção não comercial, que

objetiva borrar as identidades sexuais contidas na pornografia hegemônica. Dessa segunda vertente origina-se o pós-pornô (por vezes conhecido também como pós-pornografia).

3.3. Pós-pornô: uma releitura subversiva da pornografia hegemônica

O pós-pornô se consolidou em meados dos anos 90, com a intenção de se utilizar dos recursos da pornografia convencional (sobretudo do pornô) para desnaturalizar seus papéis sexuais utilitários e incompletos. Ele é um movimento político, social e sexual, que tem como uma das principais criadoras do conceito Annie Sprinkle²⁵ (citada anteriormente) e está profundamente ligado às teorias do feminismo *queer* (por vezes traduzida como teoria do transviado), corrente nascida de vozes que se identificam como minorias de gênero, mas não se sentem representadas pelo feminismo tradicional - utilizando como principal base teórica o “Manifesto contra-sexual”, de Paul Beatriz Preciado.

Esse manifesto, publicado em 2000, propõe a ruptura com o contrato sexual heterocentrado e a busca por um novo contrato, que defenda uma total sexualização corporal e dos espaços (sociais) interditos em busca de uma resignificação do corpo e das identidades sexuais, como pode-se perceber a partir do trecho de seu “contrato contra-sexual”:

²⁵Annie Sprinkle nasceu em 1954, nos Estados Unidos, foi atriz pornô durante os anos 70 e atualmente é PHD em sexologia, educadora sexual, além de artista multimídia e militante nas questões de gênero e sexualidade.


Nº 010 / 200

CONTRATO CONTRASSEXUAL

EU, ANA FERREIRA DE BARROS, voluntária e corporalmente, renuncio à minha condição natural de homem ☐ ou de mulher ☐, a todo privilégio (social, econômico, patrimonial) e a toda obrigação (social, econômica, reprodutiva) derivados de minha condição sexual no âmbito do sistema heterocentrado naturalizado. ¶ RECONHEÇO-ME e reconheço os outros como corpos falantes e aceito, de pleno consentimento, não manter relacionamentos sexuais naturalizantes nem estabelecer relações sexuais fora de contratos contrassexuais temporário e consensuais. ¶ RECONHEÇO-ME como um produtor de dildos e como transmissor e difusor de dildos sobre meu próprio corpo e sobre qualquer outro corpo que assine este contrato. ¶ RENUNCIO de antemão a todos os privilégios e a todas as obrigações que poderiam derivar das posições desiguais de poder geradas pela reutilização e a reinscrição do dildo. ¶ RECONHEÇO-ME como um ânus e como um trabalhador do eu. ¶ RENUNCIO a todos os laços de filiação (maritais ou parentais) que me foram atribuídos pela sociedade etnocentrada, assim como aos privilégios e às obrigações que deles derivam. ¶ RENUNCIO a todos os meus direitos de propriedade sobre meus fluxos seminais ou produções de meu útero. Reconheço meu direito de usar minhas células reprodutivas unicamente no âmbito de um contrato livre e consensual, e renuncio a todos os meus direitos de propriedade sobre o corpo falante gerado por tal ato de reprodução.

O presente contrato é válido por 11 meses (renovável)

SÃO PAULO, 06 de NOVEMBRO de 2015

 Beatriz Preciado
Assinatura

Testemunha

Apresente este contrato assinado e ganhe 40% de desconto* na compra do livro. * Promoção válida para trocas em eventos ou diretamente na editora, não sendo válida para compras em livrarias.

Trecho do livro *Manifesto Contrassexual* de Beatriz Preciado. Trad. M.P. Ribeiro, 1ª edição, 2014






Figura 10: “contrato contra-sexual”, escrito por Paul Beatriz Preciado. Fonte: PRECIADO, 2015, p. 1.

O pós-pornô se propõe a discutir e experimentar o sexo, trazendo à tona os temas que geralmente se encontram à margem, inclusive que muitas vezes não encontravam espaços nas reivindicações das minorias sociais. Temas como sexo anal, prostituição por prazer e utilização do dildo recebem foco no movimento, tanto nas performances realizadas por Sprinkle como nos textos teóricos de Preciado, com o intuito de problematizar preconceitos em relação ao trabalho sexual, e transformar a relação sexual em um ato de prazer livre de barreiras do patriarcado e com possibilidades de prazer que culturalmente não são exploradas, fazendo com que se tenha uma percepção mais ampla de corpo/sexo/gênero, como destaca Pedro Pereira em seus estudos sobre a pós-pornografia:

[...] partes errantes são alocadas como centro, partes não associadas ao corpo se transformam em corpo. A ação de se retirarem ou de se desestabilizarem os centros de gravidade do corpo heterossexual subverte a própria forma de se pensar o corpo.
(PEREIRA, 2008, p. 501).

Segundo Borges, em seu artigo sobre o pós-pornô encontrado no portal virtual *Na borda* (2011), o pós-pornô se compreende sem identidade fixa e sem consenso. Uma de suas características é o diálogo com diversas manifestações da arte contemporânea, exibindo um caráter político e experimental. Nele, as atividades sexuais tornam-se criações artísticas, trazendo ao público as relações que numa cultura heteronormativa estariam destinadas às quatro paredes.

Em seu conteúdo, os desejos considerados exóticos, esdrúxulos, clandestinos e desconhecidos são explorados: a ênfase nas relações sadomasoquistas, a possibilidade de prazer com a máquina e com a natureza, a centralização em partes do corpo não sexualizadas, o deslocamento espacial da ação sexual para espaços não habituais e/ou permitidos e a utilização de materiais que propiciam a desconstrução das identidades sexuais durante as relações. A intenção é uma superexploração da sexualidade invisível no pornô.

Como propõe Borges (2011), a literatura pós-pornô transita entre a autobiografia e a autoficção, no sentido de promover a intersecção de histórias íntimas e passagens com caráter de tensão sexual e política. Seu enredo não caminha necessariamente para o gozo, mas para a exaustão provocada pela construção das novas possibilidades de prazer para os corpos e os sujeitos. Os personagens priorizados no pós-pornô fazem parte de grupos ou setores sociais sexualmente marginalizados.

[...] o pós-pornô surge da precariedade, não só da pobreza econômica, da dificuldade de acesso aos meios de produção ou dos investimentos financeiros externos, mas também o conteúdo com o qual trabalha é precário, o corpo martirizado, o contrário do macho dominante, as fêmeas gordas, os machos de falo anômalos, as lésbicas, as libidos escusas, os corpos considerados inferiores, os desejos considerados pobres, as fissuras perdidas²⁶.

Borges (2011) ressalta duas particularidades do pós-pornô observadas por Diana J. Torres, em seu livro *Pornoterrorismo* (2011): o pós-pornô é um movimento com importante desejo de subversão, mas que é conhecido apenas por grupos sociais que já

²⁶ Pós-pornô, disponível em: <http://naborda.com.br/2011/texto/posporno/> acesso em janeiro/2013.

contestam a pornografia convencional, e que ainda não consegue se aproximar do mercado pornô, por isso não consegue atingir a cultura de massa e transformar as relações de desejos heterocentrados. O pós-pornô, segundo ela, parece ter um viés de movimento vanguardista, propondo a desconstrução de valores sociais e sexuais através de forte apelo estético.

4. AS RIMAS DO SEXO: A POÉTICA PÓS-PORNOGRÁFICA EM *PORNO POP POCKET*, DE PAULA TAITELBAUM

O poema é bode e o poema é mártir. Não o tocamos com as palavras que dizemos sobre ele, porque é o poema que nos toca com as gotas espargidas de sangue, os cristais de brilho luminescentes que escapam de seu corpo astral luminoso. Verdade, agora, o poema é útero. [...] Por isso é que a leitura afetiva (o que me move a escrever enquanto o poema me move a escrever) e a cronocrítica (a exposição da experiência de leitura no tempo do afeto), são o único caminho que nos leva ao texto: espiamos o poema como quem olha no buraco de uma fechadura.

(Márcia Tiburi)

4.1. *Ela é femme tão fatale: o sexo na literatura brasileira de autoria feminina que antecede Paula Taitelbaum*

Se o tema “mulher e pornografia” costumava ser discutido apenas em esferas feministas, sobretudo refletindo se há uma objetificação feminina intrínseca na categoria pornografia, recentemente, esse quadro virou. No ano 2012, foi lançada no Brasil a trilogia *Cinquenta tons de cinza*, escrita pela inglesa E. L. James e gerou uma grande repercussão nos veículos midiáticos nacionais por se tratar de um romance (ou *Chick Lit*²⁷, como denominaram alguns) que tem pano de fundo uma relação sadomasoquista.

O fenômeno *cinquenta tons* trouxe, de fato, algumas mudanças visíveis: conversar abertamente sobre sexo, em locais públicos e com pessoas desconhecidas se tornou algo até comum entre as mulheres. Mães e filhas compartilhando a leitura erótica, *sex shops* tendo um faturamento mais alto que nos anos anteriores, com a venda de produtos relacionados ao universo BDSM²⁸ e uma explosão de livros com a proposta “pornô para mulheres”, exibindo capas praticamente idênticas e recebendo destaque em praticamente todas as livrarias. No entanto, seria ingênuo acreditar que tal obra seja

²⁷ A expressão “chick lit”, surgida em meados dos anos 90, foi utilizada a intenção de definir uma literatura de “mulherzinha”, ou seja: algo com menor valor literário e maior facilidade na leitura.

²⁸ BDSM: Bondage, Disciplina/Dominação, Sadismo, Masoquismo.

guiada pela transgressão. Bem longe disso, esse fenômeno foi compreendido por Ramos (2015, p. 51) como mais um “construtor da sexualidade” na contemporaneidade.

Com óbvia intenção mercadológica, o *Best seller* foi equivocadamente ovacionado como o primeiro livro pornográfico dirigido às mulheres em diversos veículos de comunicação de massa, como no programa televisivo *Fantástico*, da Rede Globo, que apresentou *Cinquenta tons de cinza* como o livro que “trazia o sexo para dentro da literatura” (BORGES, 2013, p. 204) e E.L. James como primeira mulher a escrever sobre o sexo. Essas afirmações têm por consequência a invisibilização de escritoras, em toda a história da humanidade, que (o)usaram o discurso do sexo.

Naomi Salaman, em 1995, escreveu um ensaio intitulado “Por que não houve grandes pornógrafas?²⁹”, questionando o reconhecimento de mulheres que produzem pornografia, já que, como procurei apresentar no capítulo anterior, apesar do corpo feminino ser uma constante nessas obras, a autoria ainda é predominantemente masculina. Para Salaman, um dos motivos dessa falta de representatividade é que a censura se torna mais forte quando a autoria é feminina. E quando se trata do contexto brasileiro, em que a cultura patriarcal se mantém desde o período colonial, o silenciamento de mulheres que escrevem o discurso do sexo opera de modo ainda mais cruel.

No entanto, na contramão desse disciplinamento do corpo e desejo das mulheres, são vários os exemplos de resistência e empoderamento feminino de artistas nacionais. Nesse sentido, minha intenção com este tópico não é cair na cilada dos veículos de massa e dizer que Paula Taitelbaum é pioneira em utilizar a categoria pornografia para tematizar seus poemas, ou que ela se torna transgressora só por conta disso, mas de apontar uma tradição literária brasileira da qual ela faz parte e que ainda é pouco estudada e reconhecida pela crítica.

Não pretendo apresentar um panorama histórico completo ou identificar uma precursora para a escrita pornográfica/erótica/obscena no Brasil, até porque sabemos que muitas das mulheres não chegaram a ter possibilidade de publicar seus textos, ou

²⁹ Maria Eduarda Ramos (2015, p. 41), em sua tese já citada aqui, retoma e adapta o questionamento de Salaman a partir de outra perspectiva: “Como não houve grandes pornógrafas?”, e essa sua pergunta se destrincha em diversas outras que problematizam um possível lugar único da mulher na pornografia: “Não é uma história de opressão e oprimido, já que em todos os períodos históricos há resistências e as mulheres também participaram para dar vida a essas ficções, mas uma história das invenções que criaram seres que não são reconhecidos como consumidores/as/is ou produtores/as/is de pornografia”.

que publicavam através de pseudônimos masculinos – o que entrava um aprofundamento nas pesquisas dessa área, mas, sim, pontuar apenas algumas escritoras³⁰ que se destacaram na minha pesquisa.

Ercilia Nogueira Cobra (1891 - 1934), autora das obras *Virgindade Inútil: novela de uma revoltada* (1922) e *Virgindade Anti-Higiênica: preconceitos e convenções hipócritas* (1924). “Ela denuncia, em uma época pioneira, a situação de opressão social e sexual vivida pela mulher” (MOTT, 1986, p. 90). Ela foi presa, em 1922, por conta de sua coragem de criticar certos moralismos em torno da sexualidade, e por isso ela foi tachada de pornográfica e foi execrada pela crítica.

Sim, senhores! Os homens, no afã de conseguirem um meio prático de dominar a mulher, colocam-lhe a honra entre as pernas, perto do ânus, num lugar que, quando bem lavado, não digo que não seja limpo e até delicioso para certos misteres, mas que nunca, jamais poderá ser séde de uma consciência.

Nunca!!

Não se lhe controlam sensações físicas.

Não se pode colocar a honra, uma coisa abstrata ideal, no lugar menos nobre do animal racional.

Seria absurdo! Seria ridículo, se não fosse perverso.

A mulher não pensa com a vagina nem com o útero.

Com estes órgãos ela sente sensações agradabilíssimas, é verdade. Com estes órgãos, quando os faz funcionar, ela goza os prazeres únicos que dão forças ao indivíduo para suportar as tristezas da vida. Por meio desses órgãos ela desfalece de prazer, mas justamente porque são séde de sensações físicas sobre eles não pode pesar lei nenhuma alheia à lei da natureza.

(COBRA In: MOTT, 1986, p. 91)

Gilka Machado (1893 – 1980) é uma das primeiras escritoras brasileiras com temática erótica a ser reconhecida no meio literário. Em *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*, Angélica Soares (1999, p.93), destaca que o erotismo em Gilka se faz presente desde seu primeiro livro, como uma voz que rompe com o paradigma masculino que domina os territórios da literatura.

³⁰ É importante ressaltar que utilizo nesse tópico as categorias “autoria feminina” e “mulher/es”, mas que eu não acredito em um tipo de escrita essencialmente feminina, ou que mulheres escrevem sobre sexo de modo diferente de homens por uma questão natural/biológica, mas que as distinções existem culturalmente, por constituir um grupo social que foi historicamente silenciado, especialmente no que diz respeito a corpo, sexo, desejo, nudez.

Quando, longe de ti, solitária medito
 nesse afeto pagão que envergonhada oculto,
 vem-me às narinas, logo, o perfume esquisito
 que o teu corpo desprende e há no teu próprio vulto.

A febril confissão deste afeto infinito
 há muito que, medrosa, em meus lábios sepulto,
 pois teu lascivo olhar em mim pregado, fito,
 à minha castidade é como que um insulto.

Se acaso te achas longe, a colossal barreira
 dos protestos que, outrora, eu fizera a mim mesma
 de orgulhosa virtude, erige-se altaneira.

Mas, se estás ao meu lado, a barreira desaba,
 e sinto da volúpia a ascosa e fria lesma
 minha carne poluir com a repugnante baba.
 (MACHADO, 1978, p. 21)

Clarice Lispector (1920 – 1977) é, provavelmente, a escritora brasileira mais estudada em contexto nacional, sobretudo pela carga subjetiva de sua linguagem e os fluxos de consciência, características que romperam com o estilo em voga na segunda geração do modernismo. Mas foi a obra *Via crucis do corpo*, publicada em 1977, que gerou incômodo às leitoras e aos leitores da autora. Esse livro foi bastante criticado por conter alguns “desvios”, tanto do que é considerado “alta literatura”, quanto do ficou convencionalizado do estilo da “escrita clariceana”.

Até a própria Clarice Lispector, consciente de sua transgressão, conseguiu prever a reação crítica à sua coletânea de contos, que falavam de algo que ela não ousava nem sequer nomear: o sexo. Assim, em seu prefácio intitulado “Explicação” (título que o faz ser compreendido como mais uma das ficções que compõem a *Via crucis*), Clarice praticamente se desculpa pela produção de seu livro, responsabilizando o fato de ser um livro escrito por encomenda: “Vão me jogar pedras, eu sei. Pouco importa. Não sou de brincadeiras, sou mulher séria. Além do mais, tratava-se de um desafio” (LISPECTOR, 1998, p. 11). Como bem descreve Luciana Borges (2013, p. 203):

Ao pontuar que os textos sobre sexo poderiam ser como “lixo”, enfatizar que era “mulher séria” e que não escrevia por dinheiro mas por necessidade de vida, a autora indica alguns dos tradicionais meandros da percepção do texto pornô: baixa literatura, assunto indigno, inexistência de trabalho estético, autoria masculina.

O conto “O corpo” aborda a relação entre Xavier, Beatriz e Carmem, narrada de modo cru, em que sexo, suor, sangue e comida se misturam:

Às vezes as duas se deitavam na cama. Longo era o dia. E, apesar de não serem homossexuais, se excitavam uma à outra e faziam amor. Amor triste. Um dia contaram esse fato a Xavier. Xavier vibrou. E quis que nessa noite as duas se amassem na frente dele. Mas, assim encomendado, terminou tudo em nada. As duas choraram e Xavier encolerizou se danadamente.

Durante três dias ele não disse nenhuma palavra às duas. Mas, nesse intervalo, e sem encomenda, as duas foram para a cama e com sucesso. Ao teatro os três não iam. Preferiam ver televisão. Ou jantar fora. Xavier comia com maus modos: pegava a comida com as mãos, fazia muito barulho para mastigar, além de comer com a boca aberta. Carmem, que era mais fina, ficava com nojo e vergonha. Sem vergonha mesmo era Beatriz que até nua andava pela casa.

(LISPECTOR, 1974, p. 23)

Hilda Hilst (1930 – 2004) já apresentava a temática sexual em seus contos, romances, dramaturgia e poemas; mas era representado de modo mais sutil. No final de sua vida, cansada de ser reconhecida como uma autora “para poucos”, produtora de uma literatura “difícil”, decidiu abandonar a literatura chamada de “séria” e se entregar à “bandalheira”, escrevendo a Trilogia obscena. Essa trilogia – que existiu tanto como crítica ao mercado editorial, quanto como desejo de despertar o riso e se tornar mais consumível para os leitores – não obteve a recepção imaginada, o que a fez ser duramente criticada.

O *Caderno rosa de Lori Lamby*, publicado pela primeira vez em 1990, gerou mal estar entre seus leitores e ataques de um público ainda distante da obra de Hilda, que a acusavam de incitação à pedofilia. Hilda, em algumas entrevistas, relacionava a crítica à sua escrita pornográfica ao fato de ser mulher, já que Nelson Rodrigues era ovacionado justamente por escrever temas considerados polêmicos na nossa sociedade.

Eu deitei com a minha boneca e o homem que não é tão moço pediu para eu tirar a calcinha, eu tirei. Aí ele pediu para eu abrir as perninhas e ficar deitada e eu fiquei. Então ele começou a passar a mão na minha coxa que é muito fofinha e gorda, e pediu que eu abrisse as minhas perninhas. Eu gosto muito quando passam a mão na minha coxinha. Daí o homem disse para eu ficar bem quietinha, que ele ia dar um beijo na minha coisinha. Ele começou a me lambe como gato se lambe, bem devagarinho, e apertava gostoso o meu bumbum. Eu fiquei bem quietinha porque é uma delícia e eu queria que ele ficasse

lambendo o tempo inteiro, mas ele tirou aquela coisona dele, o piupiu, e era um piupiu bem grande, do tamanho de uma espiga de milho, mais ou menos.
(HILST, 2005, p. 13)

A poesia de Hilda também pode provocar o riso e o choque, como em seu poema *Araras Versáteis*, que mistura a relação da natureza (marcada pelo cenário do poema), com a relação sexual animalésca:

ARARAS VERSÁTEIS

Araras versáteis. Prato de anêmonas.
O efebo passou entre as meninas trêfegas.
O rombudo bastão luzia na mornura das calças e do dia.
Ela abriu as coxas de esmalte, louça e umedecida laca
E vergastou a cona com minúsculo açoite.
O moço ajoelhou-se esfuçando-lhe os meios
E uma língua de agulha, de fogo, de molusco
Empapou-se de mel nos refolhos robustos.
Ela gritava um êxtase de gosmas e de lírios
Quando no instante alguém
Numa manobra ágil de jovem marinheiro
Arrancou do efebo as luzidias calças
Suspendeu-lhe o traseiro e aaaaaiiiii...
E gozaram os três entre os pios dos pássaros
Das araras versáteis e das meninas trêfegas.

Cassandra Rios (1932 – 2002), nascida com nome Odete Rios, foi uma escritora brasileira cuja sua extensa e polêmica obra com a temática sexual (sobretudo lésbica) lhe rendeu o título de umas das autoras a ter mais livros vendidos durante os anos 60-70, além da alcunha de escritora “mais proibidas do Brasil”. Estima-se que Cassandra tenha escrito mais de 50 livros, sendo que 33 desses foram vetados pela censura. Apenas ao utilizar um pseudônimo masculino, Oliver Rivers, Cassandra pôde voltar a ter seus livros publicados. Em *Eu sou uma lésbica*, Cassandra descreve o submundo regado a sexo das pessoas consideradas abjetos:

Meus dedos burilando os bicos de meus seios. Os seios intumescidos de menina-moça, nas minhas mãos, as mãos descendo, o sentimento de culpa, de revolta. Me senti como uma negra num festival de loiras, expulsa, escorraçada. Me senti uma judia no tempo de Hitler, obrigada a andar no meio das ruas, proibida de subir pelas calçadas. Me senti dentro de uma armadura, a viseira do elmo descida, empunhando a espada para abrir caminho. Me senti uma mulher, não uma menina, uma lésbica, uma homossexual, uma pessoa de caráter definido, de objetivos firmes, não mais o raro criptandro crescendo entre falsas lésbicas, o vegetal sem órgãos masculinos aparentes. Para quê? Para

que a protuberância, o apêndice, o pênis, a vagina, o hímen? Estava tudo na mente.
(RIOS, 2006, p. 72).

Olga Savary (1933 -) é uma escritora, ensaísta e tradutora paraense. Mas seu reconhecimento se deu, de fato, a partir da poesia, sobretudo a partir do livro *Magma*, que em 1982 surpreendeu por sua carga sexual e já foi citado como o primeiro livro de poesia erótica escrito por uma brasileira. Não por acaso, a poeta foi responsável por organizar a obra *Carne Viva: primeira antologia de poemas eróticos brasileiros*, que conta com poemas inéditos de alguns autores consagrados, como Mário Quintana e Alice Ruiz.

Olga Savary escreve e respira sexo, se define como “um ser erótico” e entende que o prazer pode, evidentemente, ser assunto de mulher. Com intenção de elogiá-la, Jorge Amado, em 1974, congratula-a por “escrever como homem”. A autora o corrigiu: “não escrevo como homem, mas como uma mulher forte, sem melindros” (CARUSO, 2011). Sua personalidade intensa deixa marcas em seus poemas, que misturam corpo e movimento das águas, desejo e a lava vulcânica (que dá título ao seu livro). O poema abaixo exemplifica alguns desses elementos que permeiam sua obra:

A ACOMODAÇÃO DO DESEJO I

Quando abro o corpo à loucura, à correnteza,
reconheço o mar em teu alto búzio
vindo a galope enquanto cavalgas lento
meu corredor de águas.

A boca perdendo a vida sem tua seiva,
os dedos perdendo tempo enquanto
para o amado a amada se abre em flor e fruto
(não vês que esta mulher te faz mais belo?).

A vida no corpo alegre de existir,
fiquei à espreita dos grandes cataclismos:
daí beber na festa do teu corpo
que me galga esse castelo de águas.
(SAVARY, 1998, p. 190)

Adélia Prado (1935 -) vê nas contradições de sua vida íntima uma inspiração para a escrita. Católica fervorosa, mora desde que nasceu em uma cidade do interior de Minas Gerais, costuma escrever sobre temas como: seu cotidiano de esposa e mãe, a tradição religiosa e o erotismo descarado. Muitas vezes, inclusive, mescla esses temas

em um mesmo poema, confundindo leitores ou leitoras que se identificam com apenas um desses lados: “A mulher, na obra adeliã, não está cometendo pecado durante o ato sexual, mas está louvando a criação divina, louvando a Deus e instituindo uma dimensão sagrada ao ato erótico.” (PAGOTO & JACOMEL, 2008).

O poema abaixo é perpassado por algumas dessas representações, sendo considerado transgressor a partir do título (SOARES, 1999, p. 127), em que a autora une o profano (simbolizado pela “festa”) à experiência do sagrado, em que o corpo (e a carne) de Cristo é celebrado eroticamente:

FESTA DO CORPO DE DEUS

Como um tumor maduro
a poesia pulsa dolorosa,
anunciando a paixão:
“Ó crux ave, spes única
Ó passiones tempore”.
Jesus tem um par de nádegas! [...]
Nisto consiste o crime,
em fotografar uma mulher gozando
e dizer: eis a face do pecado.
Por séculos e séculos
os demônios porfiaram
em nos cegar com este embuste.
E teu corpo na cruz, suspenso.
E teu corpo na cruz, sem panos:
olha para mim.
Eu te adoro, ó salvador meu
que apaixonadamente me revelas
a inocência da carne.
Expondo-te como um fruto
nesta árvore de execração
o que dizer é amor,
amor do corpo, amor.
(PRADO, 1986, p. 73)

Adelaide Carraro (1936 - 1992) não teve um início de vida fácil. Órfã, morou em lares de adoção, contraiu tuberculose, foi internada diversas vezes em sanatórios, e, ao ser reconhecida por sua escrita, passou a ser presa constantemente, por somar pornografia à política, com um resultado que agradava grande parte da população leitora brasileira. Em seu livro *Adelaide Carraro, escritora maldita?* (1982), ela ironiza a própria repercussão e críticas que envolve sua escrita.

A autora dizia que sua intenção utilizar suas obras como modo de denúncia, e para isso precisava escrever através de uma linguagem acessível à população e que, ao

mesmo tempo, causasse choque em quem lê: “Escrevo como se fala, uma linguagem nua e crua, sem subterfúgios”³¹. Seus mais de quarenta livros costumam possuir títulos sensacionalistas e com um caráter até panfletário, como: *A falência das elites* (1965), *Os padres também amam* (1967), *Eu mataria o presidente* (1966), *O castrado: o homem que alugava* (1975) e *Eu e o governador* (1967), um de seus textos mais polêmicos, que narra uma (suposta) relação amorosa e sexual entre a autora e Jânio Quadros, no período que foi governador de São Paulo:

“—Tire! Dispa-se! — gritou, umedecendo os lábios como um tarado. Fiquei apenas de calcinha e soutien. Meus olhos estavam cobertos de lágrimas, que me escorriam pelas faces e gotejavam sobre meus seios. —Tudo! Tudo! Tudo! Eu disse tudo! Não me ouviu?
O homem parecia estar atacado de alguma forma de insânia. Estava totalmente fora de si. No seu olhar havia uma expressão de loucura, quando começou a aproximar-se lentamente de mim. (...) Alcançou-me e puxou-me violentamente, arrastando-me até o quarto, onde atirou-me violentamente sobre a cama”³²

Marina Colasanti (1937 -) é uma escritora e jornalista ítalo-brasileira, que obteve popularidade no âmbito da literatura nacional a partir de seus livros infanto-juvenis. Mas foi apenas em 1993 que a autora revelou suas aventuras pela escrita do desejo, com a publicação do livro *Rota de Colisão*.

O tom erótico também pode ser visto nos livros *Gargantas abertas* (1998), *Fino sangue* (2005) e *Passageira em trânsito* (2009): “Os poemas eróticos de Colasanti transgridem a lógica tradicional ao instaurar a temática erótica, por meio de uma linguagem explícita e a partir da enunciação feminina” (OLIVEIRA, SCHNEIDER e DEPLAGNE, 2012, p.19). O poema abaixo relaciona a amplidão da natureza com a amplidão dos sentidos, causada pelo prazer:

ESSA AMPLIDÃO

Abertas pernas neste fim de tarde
não é apenas teu corpo que me invade
deitado sobre o meu.
Essa amplidão lá fora entre as montanhas
o ouro dos ipês, as quaresmeiras,

³¹ COLATINO, Talles. **Pornografia, no fundo, quem faz são as outras**. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%A3o-impressa/77-capa/772-pornografia-no-fundo-quem-faz-sao-as-outras.html>, acesso em maio, 2015.

³² Citação retirada da referência acima.

o chamar-se dos cães, os
sons distantes
tudo me adentra e lambe
como água
tudo me acaricia
tudo me expande.
(COLASANTI, 2009, p. 121)

Leila Míccolis (1947 -) é editora, professora de roteiro de televisão, promotora cultural e artista performática carioca. Fez parte, durante os anos 70, da geração da poesia marginal, se dedicando a temas controversos durante a ditadura, como trazer à tona versos que tematizam a bissexualidade, e organizou o livro *Mulheres da vida*, antologia poética de autoria feminina, regada de erotismo e experimentalismo.

Ela foi atuante no Movimento de Arte Pornô, que nos idos de 1980 se dedicou a representar a sexualidade com muito humor e crítica aos padrões moralista que os cerceavam (esse movimento é visto como precursor da pós-pornografia no Brasil, para algumas pesquisadoras, como Érica Sarmet, 2014). Muitos deles utilizam o humor e a ambiguidade como “armas de combate” ao sistema moralista e castrador como pode se ver abaixo³³:

BONS TEMPOS ou
SAUDOSA MALOCA...

Namoro antigo: titia
na sala bordava um pano,
tomava conta, e ainda havia
entre nós dois... um piano...
Pra se mostrar, a vigia
tocava um rondó cigano,
tão mal, que ela enrubescia,
se rias de algum engano...
Por fim, como despedida,
a mais ousada bravata:
um beijo na minha tez.
E após a tua saída,
eu, titia e mais a gata,
surubávamos as três...

NU MASCULINO

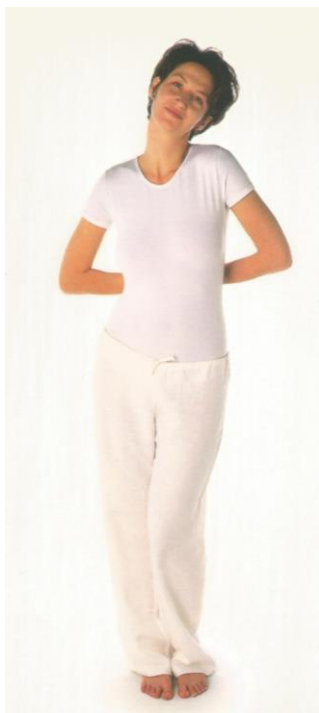
Teu lado feminino me erotiza.
São belos, sensuais e muito caros

³³ Os poemas e as informações biográficas foram retirados do site oficial de Leila Míccolis: http://www.blocosonline.com.br/sites_pessoais/sites/lm/leila/leilacic.htm, acesso em junho, 2015.

certos momentos gostosos, em que te encaro
 menos como homem e mais como menina:
 quando passas teus cremes para a pele,
 ou pões o avental pra cozinhar,
 ou quando em mim te esfregas
 até gozar
 os teus gozos sem fim,
 ou quando tuas mãos, leves e lésbicas,
 desabam como plumas sobre mim.

Tais escritoras romperam com o instituído de cada um desses momentos, deixando escancarada a fissura que surge através do reconhecimento de pessoas subalternizadas na literatura e abrindo um caminho do prazer profícuo para as autoras produzirem no século XXI, como Paula Taitelbaum.

4.2. *Ok, sou cadela: biobliografia de Paula Taitelbaum*



Paula Taitelbaum nasceu em 1969, em Porto Alegre. Além de se dedicar à literatura, Paula é produtora e agitadora cultural e atualmente compõe o núcleo de comunicação da L&PM – editora que, não por acaso, lançou a maioria de seus livros e tem se dedicado a publicar e popularizar no Brasil obras conhecidas internacionalmente por serem eróticos/pornográficos/obscenos. A autora estreou na literatura com a participação em *O livro das mulheres*, organizado por Charles Kiefer (1997), que reúne contos de escritoras da cena gaúcha contemporânea, a exemplo de Martha Medeiros ou Cíntia Moscovich.

Figura 11: Fotografia de Paula Taitelbaum, encontrada na orelha do livro *sem vergonha*. Fonte: TAITELBAUM, 1999.

Paula também se aventurou em outra antologia de contos, dessa vez já com certo reconhecimento no universo literário: o livro + *30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, organizada por Luiz Rufatto (2005), conta com sua instigante narrativa intitulada “Xadrez”. Novamente, seu nome estava entrelaçado a uma coletânea

com um enfoque de gênero, mas dessa vez o livro, com o nome e respaldo do escritor contemporâneo Rufatto, atingia o âmbito nacional. Influenciada pela experiência da maternidade, a autora escreveu seu último livro, *Palavra vai, palavra vem* (2013), dedicado ao público infantil.

Mas é na poesia que a escrita de Paula encontra seu espaço para melhor desenvolver-se, publicando cinco livros com esse gênero: *Eu versus eu* (1998), *Sem vergonha* (1999), *Mundo da Lua* (2002), *Porno pop pocket* (2004) e *Ménage À Trois* (2006). Em uma entrevista para a revista *TPM*³⁴ a autora revela que busca inspiração em seus próprios conflitos, como fica perceptível pela carga autobiográfica de sua poesia. Como referências literárias, Paula destaca Virginia Wolf e Gabriel Garcia Márquez, e entre os brasileiros, Hilda Hilst, Lya Luft, Clarice Lispector e Nelson Rodrigues.

Apesar de já ter um número de publicações relativamente extenso, a obra de Paula ainda se encontra imensamente distante do universo acadêmico e com uma fortuna crítica praticamente virgem; esperando, quem sabe, ser desvendada, desnudada e finalmente, destrinchada. Em uma longa e ampla pesquisa³⁵, durante os anos de 2012 – 2015, encontrei pouquíssimos trabalhos acadêmicos que contém alguma referência a obra ou a vida da autora, como pode ser percebido abaixo:

- No artigo “Talentos e formosuras”, de 2005, Tânia Ramos reflete sobre a construção biográfica das autoras que participam da antologia organizada por Rufatto (já apresentada aqui). No entanto, nesse artigo há apenas a menção que dentre contos de qualidade literária inquestionável presente na antologia, encontra-se o conto “Xadrez”, de Paula Taitelbaum.
- Posteriormente, Ramos (2013) escreve “Aventais (não mais) sujos de ovos: re(a)apresentações”. Esse ensaio busca mostrar como as narrativas contemporâneas escritas por mulheres lidam com os papéis sociais ligados à mulher, se voltando, novamente, à antologia das *Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (RUFATTO, 2004/2005). Aqui, Ramos dedica dois parágrafos à apresentação das relações entre mãe e filha(s) no conto “Xadrez”.

³⁴ LACOMBE, Milly. Amigo é para essas coisas: histórias quantíssimas sobre sexo com o melhor amigo nas palavras de a três jovens escritoras nacionais. In: **TPM**. São Paulo: Fevereiro, 2003.

³⁵ O levantamento da fortuna crítica de Paula Taitelbaum foi realizado, sobretudo, através dos portais virtuais *Google*, *Google Acadêmico*, Banco de Teses e Dissertações CAPES, e SciELO.

- Celso Gutfreind publicou, em 2005, *Vida e Arte: a expressão humana na saúde mental*, uma reunião de ensaios que transitam entre a psiquiatria e a literatura. Neste livro, há o ensaio “Paula Taitelbaum: um caso de erotismo, pornografia ou saúde mental?”, em que o autor se debruça sobre a obra *Porno Pop Pocket* (2004) para compor um interessante caso clínico sobre a poesia de Paula, enfocando na questão da pornografia enquanto jogo/prazer e como a psiquiatria lida com isso.
- Marcelo Spalding escreveu, em 2007, o artigo “Ecos de Quintana na poesia contemporânea gaúcha”, em que reflete sobre a influência do poeta Mário Quintana na obra dos porto-alegrenses Fabrício Carpinejar e Paula Taitelbaum. Assim, o autor destaca a melancolia, ironia, ludicidade e leveza como pontos na poesia de Paula que se aproximam do estilo de Quintana.

Acredito que a ausência da obra de Paula no meio acadêmico pode ser compreendida pelo fato de que ela é autora contemporânea, portanto, distante do cânone, além disso, é mulher, propõe uma escrita erótica, e escreve poesia (gênero menos estudado que a prosa). Percebendo essa lacuna biobibliográfica sobre Paula Taitelbaum, apresento o conjunto de sua obra poética, a fim de perceber quais conteúdos são a base de sua escrita e refletir sobre as representações de gênero e sexualidade no decorrer de sua obra.

Seus poemas trazem algumas características peculiares, que podem ser considerados o diferencial de sua obra, em relação a outros autores contemporâneos. No que concerne à forma, nenhum de seus poemas possui títulos, todos são compostos por apenas uma estrofe e são exceções que trazem mais de um sinal de pontuação (que na maioria deles é exatamente o ponto, ao final do poema). Isso faz com que seus poemas sejam lidos quase que numa respiração, o que os torna fluídos. Além disso, o leitor pode pontuar mentalmente onde quiser – o que fará com que o mesmo poema possa provocar múltiplas leituras.

No campo do conteúdo, a grande maioria tem como foco a representação do gênero e da sexualidade feminina. Seus versos apresentam de modo direto o desejo feminino, em suas diversas instâncias. Em uma entrevista realizada em 2007, ao ser questionada quanto ao seu estilo de escrita “bastante sensual, erótica e, há quem diga, até pornográfica”, a autora responde da seguinte forma: “Sexo é prazer, libertação,

ousadia. E também pode ser solidão, repressão, dor... É um farto de possibilidades. E além de atingir a emoção, causa sensação. Acho que todo artista busca isso³⁶”.

Seu primeiro livro, lançado em 1998, mostra a que veio a partir da capa: uma calcinha pendurada na torneira do chuveiro. Essa imagem se configura em um hábito íntimo eminentemente feminino, em que a carga de sensualidade ligada à calcinha fica em segundo plano.



Figura 12: Capa do livro *Eu versos eu*. Fonte: TAITELBAUM, 1998.

Sim, *Eu versos eu*³⁷, como é intitulado o livro, traz poemas despretensiosos que expõem versos desnudando anseios, medos e desejos ditos femininos. Os poemas retratam uma mulher que se encontra em conflito com os papéis e imposições sociais, e por isso tem dificuldade em assumir uma maturidade. A mulher deixou de ser criança e se vê sozinha, lutando contra si mesma.

O receio de não conseguir adaptar-se à idade adulta e às responsabilidades atribuídas à mulher é expresso em diversos poemas, como nos trechos “*eu deixo de ser criança/ como um cego à rua se lança*” (p. 9), “*quero tanto mais que tenho/ [...] quero um dia virar gente*” (p. 19), “[...] *corria apenas por correr/ corria do tempo que me faria crescer*” (p. 20).

³⁶ Entrevista realizada por Maiesse Gramacho, transposta no portal virtual “verbo 21”, disponível em: http://www.verbo21.com.br/2007/012007/entrevista012007_02.html

³⁷ TAITELBAUM, Paula. **Eu versos Eu**. Fumproarte – Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre: Porto Alegre, 1998. Ao iniciar a apresentação de cada livro da autora abordado neste tópico, acrescentarei as referências da obra em nota de rodapé, e seguirei a citação dos poemas, presentes no corpo do texto, a partir da numeração das páginas. Acredito que, dessa forma, o texto ficará mais fluído e menos enfadonho.

Outros poemas simbolizam o desencanto com a idealização da mulher adulta, e em um deles esse descontentamento é expresso através da desconstrução irônica de um conto voltado para o público infantil, especialmente feminino: “*na minha noite de cinderela/ confirmei a ladainha/ depois da meia noite/ tudo virou abobrinha*” (p. 23). Os poemas que tem como tema a relação sexual se desenvolvem a partir do paradoxo entre desejo e ingenuidade, como fica evidente no poema: “*Quando senti pela primeira vez a meleca/ disse eca/ parece clara de ovo/ faz de novo?*” (p. 27).

O hímen é destacado em alguns poemas, como parte da fisiologia feminina que simboliza, para a cultura patriarcal, pureza e ingenuidade, e o seu “rompimento” marca a passagem de “menina” para “mulher”. Um dos poemas proclama a relação de dominação do catolicismo acerca do corpo feminino (sobretudo no que concerne a virgindade): “*Em nome do pai/ Do filho/ Do espírito santo/ Hímen.*” (p. 32). Já outro poema apresenta um eu-lírico que associa o hímen a juventude: “*Quem dera/ O tempo/ O vento/ O homem/ O hímen/ Voltassem*” (p. 39).

Como é fortemente marcado nos poemas do livro, o eu lírico representa uma mulher que se vê obrigada a interpretar os mais controversos papéis sociais, alguns relacionados ao estereótipo da “mulher santa” que é constituída pela estrutura familiar, como no poema a seguir:

primeiro fui menina, guria
depois moça e agora tia
daqui a pouco, sem demora
to sentindo
vão me chamar de senhora.
(p. 39)

Mas há, também, poemas que a associam ao estereótipo da “mulher puta”: “*Face/ Adulta/ Adúltera /Faminta/ Lasciva/ Nociva/ Noctívaga/ Que vaga/ Perdida/ Dentro de mim.*” (p. 36). Ao fim do livro o eu lírico propõe um modo de “apartar” a luta entre o que a mulher deseja ser e o que os outros desejam que ela seja, como o que sugere o título da obra: “*Em suma/ Somos todas duas/ Em uma.*” (p. 103).

O segundo livro da autora, denominado *Sem Vergonha*³⁸, foi lançado pela L&PM em 1999, e é ilustrado por duas mãos unidas formando a imagem dos grandes

³⁸ TAITELBAUM, Paula. **Sem vergonha**. L&PM: Porto Alegre, 1999.

lábios na capa, enquanto na contracapa as mãos remetem ao símbolo da oração católica.

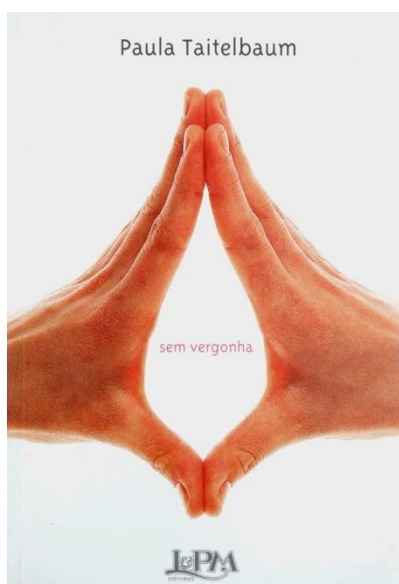


Figura 13: Capa do livro *Sem Vergonha*. Fonte: TAITELBAUM, 1999.

Na orelha do livro, há uma delicada resenha escrita por Lya Luft, escritora conterrânea de Paula, destacando os jogos de palavras, que invocam a ambiguidade entre ingenuidade e sensualidade, marca dos poemas dessa sua obra. Lya Luft também destaca a qualidade literária de Paula:

[...] Raramente, quase nunca, aceito escrever sobre o trabalho de outros escritores: sou colega deles, não estudiosa de sua literatura. Mas para Paula Taitelbaum fiz uma exceção. Porque suspeito que essa moça (e sua poesia) leve e fina é uma lâmina que toca, corta e abre, revela, deixa sair o sangue e a dor, e depois nos dá o conforto da beleza. Rara, a moça; rara, a poesia. Dissimulado, o seu jogo de inocência: há muitas Paulas e muitos recados por trás de cada um de seus poemas.
(LUFT, 1999, orelha)

O poema que inicia o livro já se insere de modo irreverente no tema que o título da obra propõe: “*Abre as pernas/ E fecha os olhos! (p. 7)*”. De fato, os poemas encontrados em *Sem Vergonha* são despidos de pudor. Eles possuem uma voz majoritariamente feminina, que já não têm medo de assumir-se enquanto sujeito (inclusive reconhecendo-se em alguns papéis sociais) e apresentar o cotidiano feminino através de temáticas heterogêneas, sendo descrito com uma suave carga de humor.

O amadurecimento é perceptível desde a dedicatória, que remete ao título, em que a autora indica que “sem vergonha” são pessoas que não tem medo de sofrer, errar, sentir prazer... Entre os temas mais enfatizados no livro, a rotina se destaca como característica do interdito para a mulher adulta, por sufocar os sonhos ou interesses.

Essa questão é suscitada em vários poemas, dentre eles: *“A vida é uma sucessão/ De roteiros/ Que feito ratoeiras/ Nos prendem em rotinas. (p. 9)”*, *“Trabalhar sem vontade/ É como envelhecer/ Tentando negar a idade (p. 29), “Tenho um plano/ Para cada dia da semana/ Para disfarçar cada engano/ Cada enguiço/ Preguiça/ Premissa/ Percalço/ Que por acaso/ Me assalte/ Te asfalte/ Feito esmalte/ Que fixa/ Asfixia/ Durante esses sete dias/ Que se repetem por covardia. (p. 31)”*. Em um dos poemas posteriores, o “plano” para livrar-se da rotina é revelado nos últimos versos: *“[...] Que remédio.../ Senão matar este pavor/ Com um amor/ Maior que o tédio. (p. 33)”*.

A solução sugerida pelo poema citado acima – encontrar um amor – também se configura como um tema bastante presente nos poemas. Em muitos, é revelada a dificuldade de obter um relacionamento sério e duradouro. Em tom de humor melancólico, conseguido através da brincadeira de palavras, a autora descreve o conflito de interesses de um eu lírico que deseja uma relação heteronormativa: *“Te repartir/ Me deixa em pedaços. (p. 13).*

Em outros poemas, é justamente a sensação de sujeição (comum em relações heteronormativas) e suas conseqüências que gera incômodo, como nos poemas: *“Embalsamou/ Meus lábios/ Para que fossem só seus/ Perdeu a noção do tempo/ Assim como me perdeu. (p. 16)”* e *“Cúmulo/ Esse ciúme/ De muitas válvulas/ E poucos cálculos/ Cúmulo/ Esse ciúme/ Cheio de fórmulas/[...] Cúmulo/ Esse ciúme/ Que vem no crepúsculo/ E some se fálico. (p. 67)”*.

As relações virtuais são também suscitadas, porém sendo descritas com certo desgosto: *“Ultimamente/ Eu mais acaricio mouse do que gente. (p. 27)”*. Nesse micro poema, o eu lírico se vê solitário, em meio uma sociedade que vê maior facilidade em assumir relacionamentos virtuais do que reais. Esse pensamento fica evidente também no poema seguinte, em que o ato sexual é concebido como ponto fundamental para uma relação:

Relacionamentos
De toques
Nas teclas
E retoques
Nas linhas
De entrelinhas
E asteriscos
Onde expressões
São pontuações
Que não valem

Uma arroba
Um vintém
Nem arrombam
Ninguém.
(p. 40)

Se em *Eu versos eu* a maturidade assustava o eu lírico, em *Sem Vergonha* a proximidade da velhice/ percepção do envelhecimento são questões que ressaltadas como algo incômodo, que afasta a mulher de um padrão físico desejado pelos homens e passa ser desejada apenas como um objeto sexual descartável, como em: “*Meu corpo é um tubo/ De Colgate no fim/ Que você aperta/ Pra ver se ainda resta/ Algo de mim.*” (p. 45). A auto-comparação com objetos também se dá em outros poemas, em que o eu lírico se compara a uma “cola velha” (p. 101), ou a uma “fronha velha”, como no poema a seguir: “*Me sinto uma fronha velha/ Embaixo de um sonho qualquer/ Num dia ele me deixa amassada/ No outro, nem lembra de nada.*” (p. 104).

O terceiro livro escrito por Paula, *Mundo da lua*³⁹, lançado em 2002, apresenta um trabalho visivelmente mais maduro e com maior trato estético e experimentações. Suponho, também, que este seja o seu livro com maior cunho autobiográfico (como eu não obtive acesso a fontes biográficas da autora, não posso confirmar tal suposição). A capa apresenta um seio, que está disforme nas margens, mas com foco no centro, onde se encontra um mamilo, com a aréola mamária coberta e formada pelo título do livro. A aréola, aliás, é uma palavra que pode significar tanto o contorno do mamilo quanto o círculo luminoso que rodeia a lua.

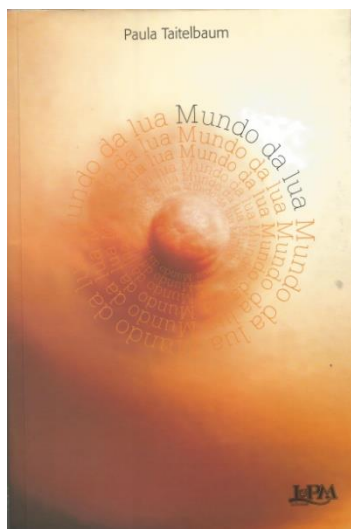


Figura 14: Capa do livro *Mundo da lua*. Fonte: TAITELBAUM, 2002.

³⁹ TAITELBAUM, Paula. **Mundo da lua**. L&PM: Porto Alegre, 2002.

O livro é dividido em quatro partes que estão intimamente interligadas, sugerindo que o “mundo da lua” precisa de outros elementos do sistema solar para estar completo. Assim, cada parte possui um título dessa astronomia erótica propõe algumas ambiguidades: Monte de Vênus (vagina), Mundo da lua (seios), Buraco negro (ânus) e Via Láctea (líquidos corporais, como sêmen ou leite materno). Mas, claro, os poemas se abrem para bem mais significados que essa interpretação rasa dos títulos de suas partes.

O “Monte de Vênus” é guiado pelo sexo, em que o eu-lírico costuma ser uma mulher com apetite sexual voraz, em que o próprio processo de escrita se torna espaço de desejo: *“Olho para a folha em branco/ como se fosse um lençol macio/ quero entrar nela/ como uma fêmea no cio”* (p. 9). A mulher apresentada é, também, fêmea, felina, ferina, faminta, e que se quiser, sabe se satisfazer sozinha: *“[...] Se for pra ser assim, que eu seja cobaia de mim/ a permitir que as minhas mãos aufágicas/ tornem-se, num passe de mágica,/ pura fantasia/ fantasmas/ na cama vazia.”* (p. 12).

Em “Mundo da Lua” a carga erótica é conjugada através da paixão/relação, composta de todos os medos e entregas que essa fase propõe: *“Vertigem/ medo dessa atração/ de me atirar em seus braços/ e acabar no chão.”* (p. 40), ou *“Nesse labirinto de sensações sem fim/ Acabei me perdendo de mim”* (p. 44). Em prosa poética, o eu-lírico feminino se questiona quanto às expectativas depositadas em mulheres: *“Quem somos nós que carregamos filhos, falhas, fendas, rendas e retalhos. Que temos muitos colos, calma e paciência,mas que muitas vezes perdemos isso em busca da própria existência.”* (p. 48).

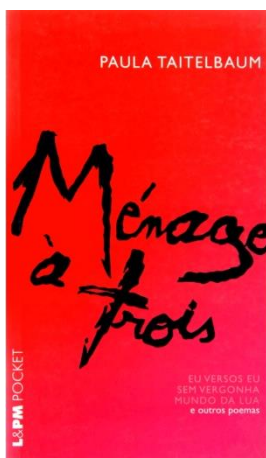
O “Buraco Negro” é marcado pela maturidade/velhice e o conflito entre a aceitação ou não desse período. O eu-lírico se questiona dos relacionamentos em que *“escondem a idade só por vaidade”* (p. 60), se assusta com a possibilidade de proximidade com a morte (p. 63), se enxerga agora como uma “Balzaca vaca” (p. 66) e crítica os métodos de beleza que prometem às mulheres juventude eterna: *“pra que todo esse botox?/ Vão-se as rugas e o sorriso/Vem outro espelho/ Ainda mais feriz”* (p. 67).

Por último, “Via Láctea” é uma referência Clara à maternidade, tema que incide em todos os poemas dessa última parte do livro:

Ela se mexe dentro de mim como parte do meu ser do meu eu do meu céu. Ela tem e vem das entranhas é estranho meu extrato um contato sem tato nem olhar. Ela é parte de mim meu começo sem fim meu pingo de gente quente diferente igual. Ela sente meus pulsos meu

impulsos meus impasses e imperfeições. Ela repara e é rara e é Clara e é minha.

(p. 89)



Em 2006, Paula Taitelbaum lançou *Ménage à Trois*⁴⁰, um compilado dos três livros citados anteriormente, além de outros sete poemas inéditos, um deles, contrariando o estilo sintético adotado pela autora em seus livros, é um poema narrativo que contém sessenta e sete versos e apresenta uma mulher com “vício intravenoso corrosivo de porra” (p. 229).

Figura 15: Capa do livro *Ménage à Trois*. Fonte: TAITELBAUM, 2006.

Os poemas (que estão numerados), se lidos na ordem apresentada no livro, também podem compor o cru cotidiano dessa personagem em busca de prazer. A temática sexual continua sendo o mote dos poemas, mas conta com um caráter mais agressivo e sem o humor tão presente em sua obra:

2.

A madrugada é fria como um morto
E ela procura alguém para aquecer seu corpo
Caminha encostada num muro
E imagina um pau quente e duro
Não sente que na próxima esquina
Nem sabe quem aguarda a sua vagina
Mal imagina que será a última vítima
De alguém que tamborila os dedos
Fora de ritmo.

(p. 226)

É possível perceber o amadurecimento da escrita de Paula a partir da leitura sequenciada de seus livros, não apenas relacionado ao conteúdo, que explora a sexualidade de modo mais subjetivo, nos primeiros livros e se desenvolve até a crueza de seu último livro de poemas – mas também por conta da elaboração formal, como o pouco uso das pontuações, a falta de título ou outras características estruturais que vão demarcando seu estilo e fazendo com que seus poemas sejam facilmente reconhecíveis como escritos pela autora.

⁴⁰ TAITELBAUM, Paula. *Ménage à Trois*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

4.3. “Ele gosta de mulheres com falo no meio das falas”: uma leitura da pós-pornografia em *Porno Pop Pocket*

Em *Porno Pop Pocket*, lançada pela L&PM em 2004, Paula Taitelbaum se utiliza de irreverência e humor para apresentar o discurso do sexo. Ao ler o título, é possível supor que se trata de mais uma obra de pornografia com intenção única de promover uma leitura simples e rápida, mas que leve ao ápice da excitação sexual, já que o primeiro elemento que nomeia é “porno”, indicando a uma proximidade com o pornô (pornografia audiovisual de massa), entra em contato com o segundo elemento, o “pop” (a cultura midiática, de fácil acessibilidade e aceitação social).

O que fortalece essa suposição é a concatenação com o termo “pocket”, que alude ao processo mercadológico da obra, em que a comercialização estará economicamente mais acessível à população. Além disso, há certa ironia ao intitular um livro como “pocket”, já que são tipos de livro que geralmente são considerados como “literatura menor”, de qualidade inferior ou distante da “literatura séria” – aquela de capa dura. É como se o conteúdo (pornográfico) já indicasse o tipo de consumo e intrínseco a esse livro.

O título também pode aludir a outras questões interessantes, como a utilização exacerbada da consoante oclusiva “p”, que gera explosões no ato da fala, gerando um efeito que parece expulsar da boca o título que acaba de ser verbalizado. É uma espécie de “trava-língua” (próximo ao de mascar um chiclete), mas proibido para crianças. A sonoridade causada pela falta de acento circunflexo no nome “porno”, somado ao “pocket”, remete a uma das classificações recorrentes nos portais virtuais brasileiros: o porno-boquete.

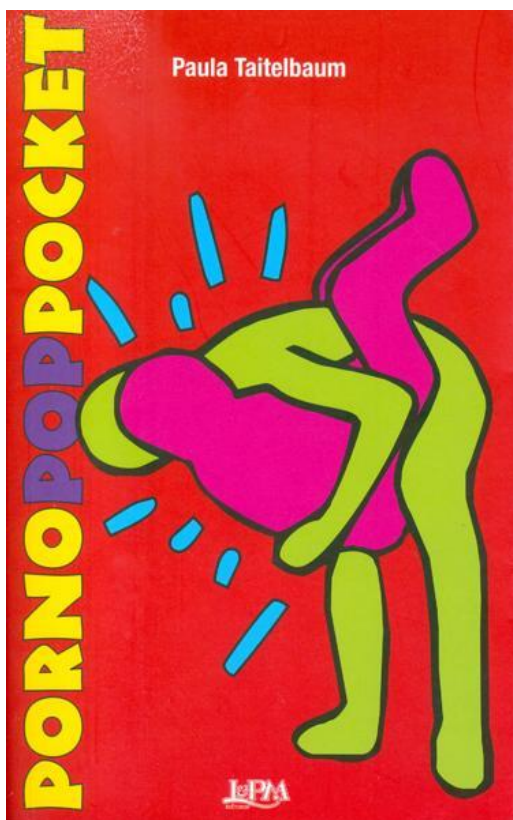


Figura 16: Capa do livro *Porno Pop Pocket*.
Fonte: TAITELBAUM, 2004.

Como é possível perceber na imagem acima, a capa da obra é composta por tons fortes, com letras que lembram as histórias em quadrinhos. A ilustração no estilo *pop art* chama a atenção para uma posição sexual não tradicional. Apesar de não estar incluído nas indicações da ficha catalográfica (que credita Daniele Almeida pela capa), a imagem se assemelha bastante aos trabalhos contidos nos “murais eróticos” do estadunidense Keith Haring⁴¹, que pode ser considerado um dos artistas precursores no movimento *queer* e pós-pornô. A imagem abaixo demonstra como a inspiração no artista é explícita:



Figura 17: Obra de Keith Haring. Fonte: Google imagens, 2015.

⁴¹Keith Haring (1958 – 1990), artista e ativista do movimento LGBT (e, posteriormente, de apoio a pessoas afetadas pela AIDS).

Acrescentando-se à capa, a contracapa e a orelha apresentam espécie de haicais⁴². O primeiro, “desaconselhável/ para puritanos e/ menores de 18 anos”, ironiza o debate em função dos limites sociais impostos à pornografia, além de instigar a curiosidade frente a algo proibido (como no sistema de poder/saber/prazer, debatido por Foucault). Já o segundo, “Taitelbaum, Paula/ poeta de renome/tem Pau até no nome”, que tem a autoria de Claudia Tajes, apresenta a autora esugere, simultaneamente, um caráter andrógino à escrita do livro e uma atribuição ao falocentrismo encontrado na temática.

O livro é constituído por oitenta e um poemas, nenhum deles recebe título, dando uma ideia de continuidade – e o conteúdo sexual é o fio-condutor de todos eles. Como é característico da literatura pornográfica, o livro é penetrado por palavrões e, em muitos momentos, o sexo é apresentado de modo performático, como um espetáculo.

A própria estrutura da obra confirma a exaltação ao ato sexual, pois ao abrir o livro, o primeiro verso (“*eu abro as pernas*”) não inicia apenas a obra, mas leitor(a) e texto iniciam uma relação, uma troca de experiências íntimas em que o eu lírico feminino é desnudado pelo(a) leitor(a) e está completamente suscetível à sua recepção. O poema que finaliza o livro corrobora com essa leitura, pois descreve, com humor, um orgasmo: “*Aaaaaaaaaaaaaaaaaa....aaaa...aaa...aa...a...acabou...*” (p. 86).

Sobre a suposição levantada no início desse tópico, à primeira vista, o livro poderia ser entendido como um exemplar perfeito para o consumo de pornografia hegemônica, mas a combinação entre poesia e autoria feminina já frustraria um leitor que procura em *Porno pop pocket* algo especialmente restrito no padrão convencional de representação da pornografia, em que o gênero feminino aparece constantemente como passivo.

Dessa forma, entendo a importância de aproximar *Porno pop pocket* de uma nova proposta de pornografia, para ampliar as possibilidades de análise que a própria obra tem para oferecer. Se, no último tópico da primeira parte eu utilizei alguns de seus poemas para caracterizar a pornografia hegemônica, aqui me detenho a fazer uma leitura de parte dessa obra através da pós-pornografia, movimento de pornografia como resistência aos padrões falocêntricos.

⁴²Forma poética de origem japonesa, formado por três versos.

Entretanto, seria ingênuo afirmar que os poemas⁴³ a serem analisados aqui foram escritos com intenção pós-pornográfica, mas entendo que muitas vezes a obra pode transcender seu propósito inicial e apresenta-se de modo distinto a depender do contexto em que ela está inserida. Assim, levanto aqui alguns temas suscitados pela pós-pornografia: a crítica à pornografia hegemônica, o uso de dildo(s) e a relação anal como centro do ato sexual.

a) *Pornô sem pôr no*

O impulso criador da pós-pornografia foi, sobretudo, a compreensão da importância de se criar e pensar as relações exibidas na pornografia de modo empoderador para pessoas ou grupos sociais/sexuais subalternizados em produções pornográficas. Dentre esses grupos, posso destacar as mulheres, que costumam ser representadas de modo unilateral, com função única de dar prazer aos homens, como defende Preciado (2014), em entrevista ao portal virtual *Parole Queer*:

Não se trata de que estes corpos não estavam representados: eram na realidade o centro da representação pornográfica dominante, mas desde o ponto de vista do olhar masculino heterossexual. A pós-pornografia supõe uma inversão radical do sujeito do prazer: agora são as mulheres e as minorias que se apropriam do dispositivo pornográfico e reclamam outras representações e outros prazeres.

Para deixar evidente a objetificação de grupos tidos como inferiores, a pós-pornografia utiliza a técnica da paródia, isto é, se utiliza da mesma linguagem oferecida pela pornografia hegemônica, mas enfatiza a violência contida nela, subvertendo a intenção de excitação sexual presente nas produções eróticas comerciais. Pode-se perceber esse recurso no poema abaixo:

- (1) Ela gritou
- (2) Caralho!
- (3) Caralho!
- (4) Caralho!

⁴³ Alguns dos poemas que serão apresentados nesse tópico já foram analisados em meu Trabalho de conclusão de curso (TCC) e por isso não serão reinterpretados aqui, mas entendo a importância de citá-los para situá-los como conjunto que contém um teor pós-pornográfico. Para esses, utilizarei uma indicação e sugestão de leitura ao meu trabalho anterior (Cf. GOLDFARB, 2013).

- (5) Porra!
- (6) Será
- (7) que você
- (8) não sabe
- (9) esperar?
- (10) Só esporrear...?
- (p. 48)

O poema “Ela gritou”, escrito em terceira e primeira pessoa do singular, possui dez versos e uma característica que o difere de grande parte da poesia de Paula Taitelbaum: é permeado por sinais de pontuação, o que ocasiona uma leitura mais pausada, e que, além disso, a pontuação contribuirá com a proposta subversiva do poema.

Assim “Ela gritou” pode ser dividido em duas partes, do primeiro ao quinto verso, e do sexto ao décimo. Na primeira parte do poema, concentram-se as características vinculadas à pornografia hegemônica (que apresentei no tópico 2.2.), como a **repetição**, que aqui se expressa de diversos modos, como a repetição das exclamações/primeira letra maiúscula, pela sonoridade causada pela utilização excessiva da letra “r” e, sobretudo, pelo termo “caralho”, que aparece três vezes seguidas no poema.

Além disso, e principalmente, o recurso **estimulante** também se faz presente na primeira parte do poema, através da menção ao grito e dos “afetos eufóricos”, como nomeia Maingueneau (2010): para se chegar ao ápice do desejo sexual, expressões exclamativas e palavras consideradas vulgares são utilizadas no texto pornográfico com o intuito de indicar o gozo (dos personagens contidos no texto) e ao mesmo tempo estimulá-lo (em que lê). O uso exagerado de palavrões nessas obras se configura em uma linguagem performática, no sentido de que ela se torna o que pretende descrever.

Assim, se a primeira parte for lida separadamente, os versos “*Ela gritou/ Caralho!/ Caralho!/ Caralho!/ Porra!*”, podem dar a entender uma exposição, em uma relação sexual, do momento de maior tensão/intensidade que precede o orgasmo feminino. A repetição do termo “caralho” (que na cultura brasileira pode ter conotação positiva ou negativa, a depender do contexto) indicaria esse processo de crescente intensidade.

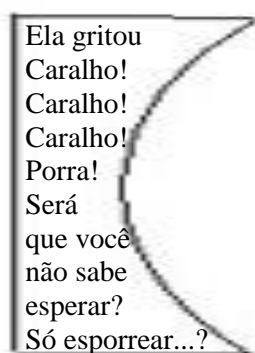
No entanto, há uma ruptura desses recursos ao iniciar a segunda parte do poema, através da expressão “será”, que exprime dúvida, incerteza frente à primeira parte apresentada. Assim, a possibilidade de leitura de que esse poema possui a intenção de

estimular a libido é frustrada, pois não há espaço para dúvidas nas descrições sexuais com esse propósito. A própria diminuição de pontuações, que gera uma única oração formada por *enjabement* em quatro versos (“*será/ que você/ não sabe⁴⁴/ esperar?*”), já modifica a sensação de intensidade crescente produzida na primeira parte.

Esses quatro versos citados acima também trazem um tom mais negativo ao poema, em que “ela” questiona o (possível) parceiro⁴⁵ sobre seus atos (ou hábitos) durante a relação sexual. Há utilização do verbo esperar – que é transitivo direto – seguido da interrogação indica que há uma elipse no nono verso: “[...] você não sabe esperar” o quê? A continuação da pergunta provavelmente faria referência ao momento de “ela” atingir o orgasmo. Contudo, até a própria menção sobre o gozo feminino (ou o direito a esse gozo) é apagada do poema.

A indagação continua – e é reforçada – no último verso do poema, que traz um tom de crítica ainda maior ao citar a ejaculação do parceiro. A expressão “*Só esporrear*” pode apresentar dois sentidos. No primeiro sentido, que é o mais presumível, o termo “*só*” teria o mesmo sentido que “apenas” esporrear, isto é, como se, para o parceiro, o ato sexual estivesse resumido apenas no gozo masculino, como se a “necessidade” da ejaculação é apenas o que o parceiro “*sabe*” sobre como agir em um ato sexual. No segundo sentido, “*Só esporrear*”, pode sugerir o ato de esporrear só, obter o orgasmo sozinho, independente do orgasmo ou sensação de prazer da mulher.

O próprio formato do poema indica essa mudança de perspectiva entre a primeira e a segunda parte; como indico na imagem abaixo:



⁴⁴ Pode-se refletir no verbo saber (no sétimo verso), a partir do conceito de Foucault sobre a tríade poder/saber/prazer e relacionar com a proposta do poema: a permissão de saber sobre o sexo sempre esteve mais relacionada ao gênero masculino, que tem seu corpo disciplinado para uma educação sexual que gira em torno do prazer e gozo masculino.

⁴⁵ Compreendo que o “parceiro” em questão se identifica a partir do gênero masculino porque o termo “esporrear”, contido no último verso, costuma ser utilizado para designar apenas a ejaculação masculina.

O formato plano-côncava do poema possui três pontos centrais: a extremidade superior, em que “*ela gritou*” seria a representação da pornografia hegemônica (recheada de gritos, suspiros e gemidos femininos), o meio, em que “*porra*” seria o centro do ato sexual heterocentrado, enquanto “*será*” representa a ruptura com a cultura hegemônica a partir da problematização e, na extremidade inferior, “*só esporrear...?*” marca o ápice da desnaturalização da violência de gênero contido na pornografia mais consumida.

Através dessa leitura, “*ela*” (ou a representação do gênero feminino), a partir da tomada de consciência, inserida na segunda parte, não apenas o questiona, mas subtede-se que aí há uma reivindicação de que o parceiro (ou a figura do gênero masculino que domina a pornografia) modifique seus atos sexuais para que ele a espere sentir prazer (orgasmo) também.

É interessante, também, refletir sobre o motivo pelo qual apenas o primeiro verso apresenta uma voz em terceira pessoa do singular. Isto é, por que não utilizar no primeiro verso um eu-lírico em primeira pessoa do singular (como no restante do poema), “*eu gritei*”? Acredito que dessa forma o poema consegue inserir quem lê na obra, transformando o(a) leitor(a) *voyeur* – característico da pornografia hegemônica – em um cúmplice de uma relação abusiva, através da mudança de perspectiva da pornografia.

Na maioria dos filmes, livros e revistas de pornografia, a imagem feminina reforça o estereótipo de objeto sexual, em que o prazer feminino é unicamente satisfazer sexualmente seu parceiro, enquanto o homem (ou o corpo masculino) na pornografia *mainstream* heterossexual tem sua imagem reduzida ao pênis, sempre ereto, que tem como função ser um “*ejaculador*”, todas as ações masculinas devem ter a finalidade do gozo. Diferente desse quadro, a personagem feminina não grita de prazer, mas grita por prazer, reivindicando que o prazer sexual não seja unicamente de seu parceiro.

No poema seguinte o questionamento ocorre por conta de uma relação de poder desigual:

- (1) Quantos litros da sua
 - (2) porra será que eu já engoli?
 - (3) Será que o suficiente
 - (4) pra você deixar
 - (5) de me tratar
 - (6) feito um guri?
- (p. 38)

O tom contestatório, uma das características que marca os poemas críticos à pornografia hegemônica, também pode ser encontrado em “Quantos litros da sua”. O poema acima contém duas interrogações e é finalizado através de uma contestação, assim como no poema analisado anteriormente. O poema contém seis versos e é marcado por um eu lírico em primeira pessoa do singular, que se dirige a um “você”, um provável parceiro sexual do eu lírico.

Mas, diferente do poema anterior, o gênero do eu lírico não fica tão evidente aqui. Há algumas pistas, mas que podem nos levar para uma compreensão equivocada, em uma leitura rápida e despreziosa. Explico melhor: a estrutura do poema não revela qual o gênero do eu lírico, mas dá a entender que seu parceiro o identifica a partir do gênero masculino, já que o eu lírico diz ser visto como um “*guri*”, termo exposto no sexto verso. Nesse sentido, a intenção do poema não é definir ou descrever o eu lírico, mas a relação que ele (ou ela) mantém com seu parceiro.

Em nossa sociedade ocidental, e como alguns estudiosos da sexualidade defendem (GROSSI, 2004), mais precisamente no contexto brasileiro, as relações de poder inscritas durante o sexo são divididas especialmente a partir de dois papéis de gênero: o “ativo” e o “passivo”. É importante ressaltar que esses papéis transcendem o âmbito estritamente sexual, e marcam a representação cultural daquilo que é relacionado ao sexo biológico como macho ou fêmea.

O “ativo” está relacionado à masculinidade hegemônica, que representa força, agressividade, e tem o ato da penetração (anal, oral, vaginal) como modo de dominação do corpo passivo. Em nossa sociedade, o “ativo” está no topo das relações de poder, pois assume o lugar do falo-penetrador. Já o “passivo” está relacionado à feminilidade e, portanto, à submissão, frigidez, menor controle da atividade sexual, etc. Vale lembrar de que na Grécia Antiga (como foi citado no primeiro capítulo) os passivos eram os homens jovens em processo de iniciação sexual.

Este poema é marcado por um tom de coloquialidade, em que “eu” questiona “você” acerca de práticas que atravessam o ato sexual. A pergunta trazida nos primeiros versos (“*Quantos litros da sua/ porra será que eu já engoli?*”) se refere ao ato sexual oral, sugerindo que já foi realizado várias vezes pelo eu lírico e, por isso, ocupa o lugar de passivo. O incômodo gerado pela repetição dessa ação fica perceptível através da hipérbole “*litros da sua porra*”, supondo que a relação oral com finalidade do gozo

masculino é algo corriqueiro entre “eu” e “você”. Pode-se pensar, também, que este encontro com propósito sexual já ocorre há certo tempo.

Nos versos 1, 2 e 3, a construção poética parece conter alguns entraves, que as tornam menos fluentes que o restante do poema. Vejamos:

Quantos litros da sua
porra **será que** eu já engoli?
Será que o suficiente

O verso 1 apresenta uma ideia incompleta (“[...] *da sua*” o quê?), que é retomada no verso seguinte. Ao ler separadamente o verso 2, pode-se pensar uma reflexão do eu lírico: *porra(,) será que eu já engoli?* E o verso 2 e 3 poderiam compor uma anáfora através da expressão “será que”, figura de linguagem utilizada para criar um efeito de reforço e de coerência (o que no poema intensificaria a sensação de incerteza), mas essa própria possibilidade de leitura é quebrada pela palavra “*porra*”. Nesse sentido, o termo “*porra*” – ou o gozo masculino – se estabelece no lugar errado, interrompe a leitura e dificulta, inclusive, a tentativa do eu lírico de desabafar e colocar para fora essa sensação que o sufocava há tempos.

Assim, algumas palavras dos dois primeiros versos podem ser entendidas no sentido figurado: litros > acúmulo; porra > falocentrismo; engolir > aceitar. O questionamento, a partir dessa leitura, não se limita apenas a um fato decorrente do ato sexual, mas explicita um desconforto acumulado causado por uma relação de passividade, em que o eu lírico não deseja mais aceitar. O ato de “engolir porra”, inclusive, pode aludir à expressão “engolir sapos”, que significa não falar o que pensa e se resignar frente a alguma situação que causa incômodo.

No verso 3 há uma elipse (ou zeugma) que recupera a possível resposta do questionamento anterior: “*Será que [o que eu já engoli é] o suficiente*”. Assim, a partir desse verso, há a evidência de que o incômodo sentido pelo eu lírico não está exatamente na relação oral, mas no tratamento recebido por “você”. Isto é: o eu lírico ironiza o fato de ser tratado pelo parceiro de modo inferior (“*feito um guri*”), mesmo após ter realizado relações orais mais de uma vez (pelo que dá a entender através da expressão “*quantos litros*”), ao mesmo tempo em que exige de “você” uma mudança de postura.

O termo “*guri*”, empregado no último verso, é um regionalismo pertencente à região Sul do Brasil que designa moleque; menino, diferente do seu feminino, “*guria*”,

que além de “menina” também pode ser sinônimo de “namorada”. A escolha do termo masculino é condizente com a interpretação de que não há afeto (já que poderia existir outra leitura, caso o eu lírico utilizasse “guria”), mas apenas uma relação assimétrica de poder, em que uma das partes ocupa o lugar de menino/objeto sexual – assim como outros meninos, os jovens gregos, passivos.

A partir do momento em que é questionado o lugar de poder em algum tipo de relação, há uma quebra nos papéis pré-estabelecidos de quem tem o domínio da fala (ou do falo) e quem silencia – ou é silenciado(a) com a “porra” que desce goela abaixo. Dessa forma, a subjetividade da pessoa “penetrada” é reivindicada, que passa a ditar como gosta de ser tratada. Assim como a relação sexual, ao invés de se configurar como um espaço de opressão se torna um campo político, sujeito a indagações, reinterpretações e resistência.

Alguns outros poemas do livro também trazem esse tom de descontentamento, como:

- (1) Ele tem um grande
 - (2) pau marfim
 - (3) tão grande
 - (4) que se eu colocar
 - (5) tudo pra dentro
 - (6) talvez nem sobre
 - (7) espaço pra mim.
- (p. 16)

O poema se constrói a partir de uma ironia quase melancólica, que parece marcar essa série de poemas críticos às representações pautadas no padrão hegemônico da pornografia (e das práticas influenciadas por essa pornografia). Além do tom de melancolia, outra característica dos poemas (como enfatizei em análises acima) é a problematização das estruturas que demarcam as relações sexuais (sobretudo heterossexuais). E, se em poemas anteriores os questionamentos estavam evidentes por conta das expressões interrogativas, nesse poema, os termos “se” e “talvez” abrem caminho para as incertezas.

Ao iniciar a leitura do poema, o trecho “*Ele tem um grande/ pau*” remete às imagens dos filmes pornô: atores que apresentam o padrão corporal masculino desejado (ou seja, pênis grande) penetrando repetidamente e com força. Inclusive, como no poema, a imagem que aparece desses atores é praticamente reduzida ao pênis. Assim,

o poema dá a entender que descreverá um pênis de modo positivo, já que se encaixa no estereótipo desejado: “*grande*”, “*pau*”, “*marfim*”.

O segundo verso, descreve o pênis como algo valioso. ‘Marfim’ designa um material raro e de alto valor comercial, retirado das presas do elefante e que é considerado extremamente duro e resistente. Marfim também pode designar a cor desse material, um tom de branco, considerado elegante. Enquanto ‘pau-marfim’ é o nome de uma madeira pesada, de cor clara e translúcida. O verso (3) enfatiza a importância dada ao pênis, ao repetir o termo *grande*, e associando-o ao advérbio de quantidade “tão”.

Contudo, há uma mudança de sentidos a partir do quarto verso (“*que se eu colocar*”), ao introduzir o eu lírico em primeira pessoa do singular, que põe em dúvida o desejo de ser penetrada(o) por esse pênis. O poema, a partir desse verso, desloca seu foco da descrição do penetrador para a pessoa penetrada, que costumar não ter voz na pornografia hegemônica. Nesse sentido, é importante perceber que aqui a decisão acerca da penetração é do eu lírico, e não de “ele”.

Os versos (5), (6) e (7), seguem voltados para reflexões do eu lírico, apresentando um tom melancólico cada vez mais forte. O pronome substantivo indefinido “*tudo*”, usado para referenciar o falo, é um termo amplo e vago (não mais aqueles que remetem ao formato do pênis, como nos versos anteriores), que além de ocasionar um distanciamento da descrição pornográfica habitual, marca a totalidade do que está além do falo (ou é representado por ele): o falocentrismo.

A pressuposição de que o poema se utiliza dos estereótipos masculinos da pornografia para criticá-la é confirmada com a insatisfação do eu lírico presente nos dois últimos versos, em que “*colocar/ tudo pra dentro*” pode trazer consequências negativas, como não *sobrar espaço* para que eu lírico possa ter prazer ou expor seus desejos, perspectivas e escolhas (não apenas sexuais) diante de uma sociedade falocêntrica.

O último selecionado para esse grupo apresenta, também, uma inversão pós-pornográfica, mas, diferente dos outros, que iniciam como com um enredo que remete à pornografia hegemônica e posteriormente se voltam para a voz e os desejos subalternizados da pornografia, o poema abaixo já inicia com o eu lírico deixando evidente sua crítica ao sexo mecanizado (“*foda/ cronometrada*”) e voltado unicamente para a penetração/gozo (que marcaria o fim desse ato).

- (1) Tô cansada
 - (2) de foda
 - (3) cronometrada
 - (4) queria horas
 - (5) e mais horas
 - (6) de cravada
 - (7) depois dormir
 - (8) em concha
 - (9) encaixada
 - (10) com a xota
 - (11) cheia
 - (11) e toda
 - (12) inchada.
- (p. 21)

b) No princípio era o dildo

No *Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*, citado no terceiro capítulo, Preciado (2014) defende que o dildo não deve ser compreendido apenas como um mero substituto do pênis para mulheres solitárias (impressão que toma conta do senso comum), ou como um “consolo” (termo muito usado no Brasil) de mulheres lésbicas, mas sim, como um suplemento capaz de desnaturalizar as relações falocêntricas.

Na verdade, a partir desse manifesto, Paul B. Preciado modifica as estruturas ligadas ao próprio pênis, através da diferenciação do órgão sexual e órgão reprodutor. Para ele, todas as partes do corpo são sexuais – assim como o que está fora do corpo pode ser compreendido como sexual, a depender do contexto – e, por isso, todas essas partes podem ser utilizadas para fins sexuais. Então, inverte-se as noções ligadas ao que é natural ou cultural, fazendo com que o dildo anteceda o pênis e o pênis seja resumido a um “dildo de carne”. Dessa maneira, Preciado (2014, p. 29) se propõe a desmanchar os binarismos que norteiam as reflexões sobre sexo/gênero/desejo:

Sua plasticidade carnal desestabiliza a distinção entre o imitado e o imitador, entre a verdade e a representação da verdade, entre a referência e o referente, entre a natureza e o artifício, entre os órgãos sexuais e as práticas do sexo.

As reflexões oferecidas por Preciado foram apropriadas e incorporadas à pós-pornografia, já que a possibilidade de utilizar um objeto (ou tecnologia) de prazer deslocado do corpo ocasiona um rompimento ontológico no vínculo entre prazer e reprodução, reconfigurando as fronteiras que separam o corpo penetrador e o corpo a ser

penetrado – assim como busca o movimento – e o dildo se tornou um símbolo (em suas diferentes formas) das representações dissidentes. Pensemos no poema abaixo:

- (1) Silicone, espartilho
 - (2) algemas e salto fino
 - (3) tudo farsa
 - (4) depois da festa
 - (5) ela tira
 - (6) o disfarce
 - (7) desfaz a pose
 - (8) e de posse
 - (9) de seu pênis
 - (10) à pilha
 - (11) vai comer
 - (12) a sua ervilha.
- (p. 27)

Neste poema há uma brincadeira com os objetos pertencentes ao universo sadomasoquista, que também estão inseridos na pós-pornografia, propondo um deslocamento das compreensões acerca dos mesmos. Assim, divido esse poema em três partes: construção (versos 1-2), desconstrução (versos 3-7), reconstrução instável (versos 8-12).

Na primeira parte, são citados alguns elementos que, ao estarem interligados, fazem parte de uma cultura bem específica: a BDSM. O silicone, o espartilho e o salto fino podem ser lidos próteses corporais, que moldam e recriam o corpo, e que são relacionados especialmente ao gênero feminino, sendo objetos que possibilitam aproximar as mulheres de um “ideal” de gênero: o silicone consiste em uma prótese, geralmente utilizada para aumentar a região da mama através de um procedimento cirúrgico, criando a identificação de certos corpos como femininos, já que os seios grandes são considerados características “naturalmente” de mulheres.

Com a intenção parecida, o espartilho é uma peça de vestuário composta por uma estrutura metálica e cordões, historicamente produzida para mulheres, e que tem por objetivo definir a cintura de quem usa e dar suporte aos seios – partes do corpo que, como eu disse, costumam delimitar o que é “biologicamente” uma mulher. O “*salto fino*”, citado no poema, se refere a um tipo de sapato com o salto alto, também chamado de “salto agulha”, e que apesar do desconforto comumente ser sentido por quem o veste, se tornou um objeto ligado ao fetiche, capaz de trazer mais “sensualidade” e “elegância” às mulheres.

Esses três objetos também foram criticados por alguns grupos (especialmente algumas vozes do feminismo radical) em diferentes momentos históricos por representarem procedimentos instituídos para transformar “a mulher” em ser “feminino”, ou seja, um ser passivo, frágil, submisso, com preocupações apenas estéticas, ou que se resumiria em como agradar os homens. Eles são elementos que, como apresentei, estão bastante associados aos estereótipos do gênero feminino, ao mesmo tempo em que marcam a feminilidade fora do corpo, enquanto tecnologia biopolítica.

Talvez para marcar a possibilidade mutável dessas próteses para o corpo e o gênero, tais elementos foram reapropriados na cultura BDSM, deixaram de ser ligados a um gênero e costumam ser pertences que compõem os papéis de dominador(a) e/ou dominado(a). Somando a esse quadro, a referência às algemas, objeto ligado à submissão/ prisão, só comprova a intenção do eu lírico (em terceira pessoa do singular) de introduzir o sadomasoquismo como tema do poema. Tanto que a descrição, como foi estruturada, ajuda a criar uma imagem mental, como em um plano *plongée* (filmagem de cima abaixo): *silicone* > parte superior do corpo, *espartilho* > parte média-alta, *algemas* > parte média-baixa, *salto fino* > parte inferior do corpo.

A partir do verso 3, que inicia a segunda parte, é anunciada a *farsa* que consiste a criação e apresentação desses elementos para o poema e que pode frustrar alguém que iniciou a leitura esperando um aprofundamento de um contexto BDSM. Além disso, a expressão “*tudo farsa*” aponta para as práticas sexuais enquanto performances, conceito que norteia e é excedido pelas manifestações pós-pornográficas, evidenciando o quanto o que se entende por “gosto sexual” é cultural.

Assim se seguem os versos 4, 5, 6 e 7, apresentando a personagem do poema (“*ela*”), localizando-a num contexto de tempo/espaço, já que em um momento anterior a esses versos “*ela*” estava em uma festa (provavelmente sadomasoquista), e posteriormente vai a algum lugar – quiçá sua própria casa – que se sente confortável para desmontar seu papel fetichista (“*ela tira/ o disfarce*”), e voltar a uma rotina que não exige “*pose*”. O teor erótico é praticamente nulo nessa parte de desconstrução do fetiche, induzindo quem lê a crer que não há mais descrições ligadas a sexo no restante do poema.

No entanto, é adicionado à terceira parte do poema mais um elemento sexual: o dildo. Na expressão “*e de posse/ de seu pênis*”, “*ela*”, a personagem identificada através

do gênero feminino, torna-se possuidora do pênis, e o pênis é reduzido a (mais) um artefato capaz de proporcionar prazer.

O duplo sentido dos dois últimos versos (“*vai comer/ a sua ervilha*”) arremata o tom de humor no poema e promove a reconstrução instável da descrição pornográfica, pois tanto pode significar que “ela” vai jantar “*depois da festa*”, como também, que é mais provável, os versos (11) e (12) estejam se referindo à masturbação clitoriana, já que o clitóris é, por vezes, conhecido popularmente (e também descrito em livros de medicina) como um órgão que se assemelha a uma ervilha.

O poema abaixo também apresenta a busca pelo prazer através do dildo (Cf. GOLDFARB, 2013):

- (1) Eu abro as pernas
- (2) para enrijecer
- (3) o grelo
- (4) descontrolar
- (5) o grito
- (6) gotejar
- (7) a gruta
- (8) e me perder
- (9) no atrito
- (p. 6)

O prazer proporcionado pelo atrito é ressaltado pelo uso das aliterações das letras “g” e “r” em todos os versos (abro/ pernas/ para/ enrijecer/ grelo/ descontrolar/ grito/ gotejar/ gruta/ perder/ atrito) e, sobretudo, quando estão associadas (**gr**), pois a sonoridade destas produz uma fricção no ato da fala, remetendo ao som de um vibrador. (GOLDFARB, 2013, p. 39).

c) *Terror anal*

Outro texto de Preciado que se tornou referência para práticas pós-pornográficas foi *Terror anal* (2009), um ensaio sobre a representação do ânus frequentemente ligado ao que há de sujo, baixo e grotesco e a importância de se tomar esse espaço corporal como um centro político e sexual de inversão dos prazeres normatizados. Preciado convoca todas as pessoas a se reaproximarem do prazer anal como modo de romper com a cultura binária.

Assim, o centro do prazer, que sempre foi concentrado no falo, estaria deslocado ao ânus, orifício corporal mais democrático, já que todos o possuem, assim o ânus possibilitaria um prazer pós-identitário, como Preciado define (2009, p. 172) define:

Historicamente, o ânus foi compreendido como um corpo abjeto, nunca limpo o suficiente, nunca silencioso o bastante. Não é, nem pode ser politicamente correto. O ânus não produz, ou melhor, só produz lixo, detritos. Não se pode esperar que este órgão produza algo benéfico nem de valor: nem esperma, nem óvulo, nem reprodução sexual. [...] Coletivize seu ânus. A arma é modesta mas há infinitas possibilidades de ação.⁴⁶

O poema abaixo contrasta a descrição de envolvimento romântico com a relação sexual anal:

(1) Quando teu dedo
(2) passa perto do meu cu
(3) eu me sinto um pouco tu
(4) tudo turmalina.
(5) Quando teu dedo entra
(6) atrás e através
(7) eu arrepio o dedo do pé
(8) pena perpétua essa minha.
(9) Quando nossas pernas
(10) formam um nó de nós
(11) viramos corpos celestes
(12) não te veste me traveste.
(13) Quando a tua língua busca
(14) o meu maremoto
(15) eu morro subitamente
(16) peixe preso na rede.
(p. 41)

Apesar de não ser dividido por estrofes, o formato do poema parece ser composto de quatro quartetos, iniciados com a mesma estrutura: “Quando” seguido de um pronome possessivo e somado de uma parte do corpo. Chamarei de parte um (que compreende os versos 1 - 4), parte dois (versos 5 - 8), parte três (versos 9 - 12), parte quatro (versos 13 - 16). Esse é um dos poemas de *Porno pop pocket* em que a carga de

⁴⁶ Históricamente el ano ha sido contenido como órgano ab-yecto, nunca suficientemente limpio, jamás lo bastante silencio-so. No es, ni puede ser políticamente correcto. El ano no produce, o más bien produce únicamente basura, detritus. No se puede esperar de este órgano producción de beneficio ni plusvalía: ni esperma, ni óvulo, ni reproducción sexual. [...] Colectiviza tu ano. El arma es modesta, pero la posibilidad de acción cercana e infinita.

subjetividade é expressa de modo mais intenso, proporcionando uma leitura diferenciada dos demais.

Além disso, o humor, presente em grande parte da obra, dá lugar a um tom amoroso, talvez, inclusive, para promover essa oposição entre o que se fala (uma relação anal, socialmente indesejada) e como se fala. Tanto que o eu lírico mescla imagens da natureza, típicas do campo poético, com termos ou descrições concernentes à pornografia (“*turmalina*” X “*cu*”, *corpos celestes*” X “*dedo entra*”).

No terceiro verso, “*eu me sinto um pouco tu*”, o eu lírico evidencia a proposta de Preciado de privilegiar o ânus como espaço erógeno na intenção de experienciar uma relação sexual pós-identitária, em que o prazer se afasta radicalmente do que é considerado “saudável” ou “normal”, que seria um ato sexual voltado para a reprodução. A experiência de se ver no(a) outro(a) e entender o prazer do(a) outro(a) através do prazer anal faz com que tudo se torne reluzente, “*tudo turmalina*”, como a pedra que brilha e reflete. Não por acaso, o poema não evidencia o gênero do eu lírico ou de quem está com ele. Não é preciso: são corpos, são pessoas (igualadas aqui), são desejos sendo descobertos (ou redescobertos) em união.

Passada a descoberta, chega-se à exploração: o dedo que “*entra/atrás e através*”, na segunda parte do poema, traz efeitos irreversíveis para o corpo (arrepinando extremidades do corpo) e para a vida do eu lírico, que se percebe cometendo o crime de sentir prazer em espaços interditos do corpo. Esse crime não tem volta, não há como esquecer a possibilidade prazer que o ânus (junto ao dildo-dedo) pode proporcionar e aceitar esse fato é confessar o crime e cumprir a “*pena perpétua*” destinada a ele.

A descrição do poema remete a um percurso do desejo, e remete ao poema *Elegia: indo para o leito*, do autor inglês John Donne (e que foi traduzido pelos irmãos Campos)⁴⁷: “[...] Deixa que a minha mão errante adentre/ Atrás, na frente, em cima, em baixo, entre./ Minha América! Minha Terra à vista/[...] Minha mina preciosa, meu Império,/ Feliz de quem penetre o teu mistério!”. A grande diferença entre o poema de Donne e o de Paula Taitelbaum é que no poema analisado aqui, a descrição é proferida por quem recebe a penetração e se descobre a partir disso.

Na terceira parte, os corpos se (con)fundem através das pernas entrelaçadas e do desejo de ser um só, em um ato sexual capaz de transgredir, de travestir-se; isto é, o eu lírico tornou-se o(a) outro(a), desidentificado com o seu gênero, deslocado do corpo

⁴⁷ DONNE, John. **Elegia: indo para o leito**. Disponível em: <http://www.algumapoesia.com.br/poesia2/poesianet206.htm>, acesso em junho/2015.

pelo qual costuma ser representado. O clímax, apresentado na última parte, é representada pelos termos “*maremoto*”, “*morro subitamente*” e “*peixe preso*”. O gozo, simbolizado por termos que remetem a água, é intenso, drástico e, como Preciado sugere, é consequência da arma fatal e anal que ocasiona inúmeras possibilidades de prazer.

CLÍMAX (OU ALGUMAS INCONCLUSÕES)

Dizem que eu olhei para trás de curiosa.
 Mas quem sabe eu tinha outras razões.
 Olhei para trás de pena pela tigela de prata.
 Por distração – amarrando a tira da sandália.
 Para não olhar mais para a nuca virtuosa
 do meu marido Lot.
 Pela súbita certeza de que se eu morresse
 ele nem diminuiria o passo.
 Pela desobediência dos mansos.
 Alerta à perseguição.
 Afetada pelo silêncio, na esperança de Deus ter
 mudado de ideia.
 [...]
 (Wisława Szymborska)

“A mulher de Lot”, descrita no poema acima, é uma personagem bíblica transformada em uma estátua de sal como um castigo por desrespeitar a ordem de Deus, para que ela e sua família saíssem de Sodoma (cidade dominada pelos “pecados da carne”) sem sequer olhar para trás. Mas, assim como Eva mordeu o fruto proibido, ou pandora que abriu a caixa, a mulher de Lot cometeu o terrível desvio de ser insubmissa e voltar (mesmo que apenas com os olhos) ao prazer.

Assim também, mordendo o ossinho, abrindo as pernas e voltando o seu corpo para trás, a poesia de *Porno Pop pocket* deseja envolver-se nessa descoberta de prazer, que, *per si*, já se tona elemento transgressor:

O direito de enunciação sobre o sexo é ainda um obstáculo à escrita das mulheres. Poetisas que desafiam essas regras repressoras possuem uma escrita marcada por essa transgressão, como é o caso das contemporâneas Hilda Hilst, Adélia Prado, Marina Colasanti, entre outras. (OLIVEIRA, SCHNEIDER e DEPLAGNE, 2012, p. 18)

A pornografia carrega em si um estranho paradigma social: ao mesmo tempo em que transgride questões morais, já que desvia da norma e sobrevive à margem do que é considerado belo, ela reforça as relações assimétricas de gênero e se consagra através do binômio homem/espectador e mulher/espetáculo. Assim, talvez um primeiro passo para romper com essa representação estereotipada é a partir da representatividade da autoria feminina, como defende a citação acima.

No entanto, nesses últimos anos, houve um *boom* do que se convencionou chamar de “pornografia para mulheres” (livros de autoria feminina e voltados quase que

exclusivamente para mulheres), que remetem às novelas feitas para mulheres no século XIX, só que apimentado pelo tom de erotismo. Não se pode dizer que a autoria feminina nesses textos tem intenção de subverter as representações de gênero contidas na pornografia hegemônica; a mudança está nos leitores, que, nesse caso, serão *leitoras*. Parece que em nossa sociedade, qualquer manifestação da sexualidade se torna produto mercadológico e seu potencial transgressor é esvaziado. Será?

Porno pop pocket, foi escrito por Paula Taitelbaum e publicado em 2004. Como o título sugere, é a representação da sexualidade que vai ser o tema presente nos poemas encontrados no livro. Nesta perspectiva, procurei analisar a referida obra, verificando o seu teor pornográfico e realizando uma leitura pós-pornográfica de alguns de seus poemas. Para isso, refleti se a obra, mesmo inserida em um contexto mercadológico (“*pocket*”), consegue transgredir as relações estereotipadas que permeiam a pornografia hegemônica.

Para realizar tal análise, entendi a necessidade de dividir o trabalho em duas partes (cada uma com dois capítulos), a primeira para refletir sobre o que é pornografia e porque essa categoria se tornou um fenômeno tão disseminado em nosso contexto atual, que é amplamente difundida e, ao mesmo tempo, julgada. A segunda parte tem como intenção relacionar a pornografia com as reflexões de gênero, pensando como ela se instaurou com um discurso falocêntrico e com representações que pouco desviam do corpo masculino como ativo.

No primeiro capítulo, busquei conhecer o percurso histórico das representações sexuais (sobretudo, ocidentais) e suas diversas transformações: como o discurso do sexo emergiu, na Idade Moderna, utilizado pela Medicina e outras instâncias de poder com a intenção de disciplinar os corpos e desejos através da tríade poder/saber/prazer, em que o prazer causado pelo discurso do sexo é o resultado o prazer de saber sobre o interdito. Um exemplo disso é a contracapa de *Porno pop pocket* (“*desaconselhável/ para puritanos/ e menores de 18 anos*”), que parece ter a intenção de atizar a curiosidade, mais do que, de fato, proibir ou restringir a obra.

Além disso, no primeiro capítulo, refleti sobre umas das consequências de ter que “dizer tudo” sobre o sexo: o estabelecimento da pornografia, que surgiu como um modo de crítica social feita por libertinos de camadas mais nobres, mas que, com o advento da tipografia e a democratização da alfabetização a pornografia perdeu o tom

contestatório e passou a ser mais duramente reprimido e tipificado, enquanto crime. Tanto que até hoje ainda perdura uma aura de interdição em torno da pornografia.

Ainda nesse capítulo, procurei conhecer como a pornografia se estruturou no Brasil em meio aos discursos religiosos (catolicismo) e científicos (positivismo) que a interpretavam como pecado e doença, respectivamente. Pude perceber que, como consequência do colonialismo, a pornografia no Brasil dá preferência à representação racista e patriarcal da “mulata fogosa”.

No segundo capítulo, procurei compreender a pornografia enquanto linguagem. Busquei desconstruir certos preconceitos que fazem uma diferenciação estanque entre pornografia, erotismo e obscenidade, em que, normalmente, a pornografia é julgada pelo senso comum como de menor qualidade estética ou mais vulgar que essas três. Essas distinções costumam cair em discursos moralistas e classistas.

O segundo capítulo também foi dedicado à apresentação de três características que costumam ser vinculadas à pornografia (sobretudo a hegemônica): repetição, prolongamento e estimulante. Muitos textos lidos como pornográficos tem o objetivo de excitar sexualmente quem lê e utilizam essas três características para conseguir êxito na sua intenção. Assim, procurei perceber como essas características são utilizadas em alguns poemas contidos em *Porno pop pocket*.

No terceiro capítulo, busquei me aproximar de teorias que refletissem outros modos de pensar o corpo, a sexualidade e a pornografia, mas a partir de um viés de gênero. Nesse sentido, a teoria *queer* pode ser destacada como uma teoria advinda da crítica feminista e de gênero que não se identificava com a normatização dentro dos próprios movimentos – isto é, o processo de heteronormatividade compulsória. O *queer*, nesse sentido, busca refletir sobre as pessoas que não se encaixam na sociedade, consideradas abjetas e sobre um feminismo mais amplo, que não fala apenas para (ou por) as mulheres, mas também para sujeitos que são inferiorizados na cultura falocêntrica.

No terceiro capítulo também introduzi uma longa e intensa querela que envolve diferentes grupos do movimento feminista e suas concepções acerca da pornografia (especialmente acerca do pornô – pornografia audiovisual de massa, voltado para um público hegemônico). Esses debates ficaram conhecidos nos EUA como “guerra dos sexos”, estruturou dois grupos: o feminismo *anti-pornografia*, que deseja a extinção de qualquer obra considerada pornográfica; e o feminismo *pró-sexo*, que defendem o

empoderamento e produção de pornografia por grupos subalternizados como modo de romper com as representações na pornografia hegemônica.

Apresentei, ainda no terceiro capítulo, uma das vertentes mais subversivas do feminismo *pró-sexo*: a pós-pornografia. Segundo teóricas da área, a pós-pornografia não representa apenas uma transgressão aos padrões morais, mas também intenciona ser um tipo de produção pornográfica que transgride questões políticas, sexuais e estéticas. Pretendo, em publicações posteriores (como artigos científicos), me aprofundar mais nas questões abordadas brevemente nesse capítulo.

No quarto e último capítulo me voltei para a obra *Porno Pop Pocket* e sua poética pós-pornográfica. A princípio, busquei inserir Paula Taitelbaum em uma trajetória de escritoras brasileiras que resolveram expressar o desejo carnal em sua literatura. Pude perceber, também, que ainda há um apagamento bem maior das obras eróticas/pornográficas/obscenas quando se trata de autoria feminina, como é o caso da grande mídia insistir que o maior escritor de pornografia é Nelson Rodrigues, sem sequer citar as vendagens recordes de Adelaide Carraro e Cassandra Rios. Cabe, também, refletir: quem são as autoras menos reconhecidas pela academia? Não por acaso, as que em sua vida mais desviam da norma padrão de sexualidade ou comportamento de gênero.

No segundo tópico do último capítulo, realizei um apanhado da fortuna crítica de Paula Taitelbaum e produzi, ainda que de modo limitado (por conta dos poucos registros encontrados virtualmente), sua biobibliografia. Nela, apresento a autora, suas influências na escrita, e os principais temas que permeiam seus livros. Pude constatar como conteúdo frequente em suas obras o desejo sexual e preocupações ou críticas concernentes aos papéis de gênero.

Por fim, aproximei alguns poemas contidos na obra *Porno pop pocket* de propostas levantadas pela pós-pornografia, como a crítica à pornografia hegemônica, o uso de dildo(s) e a relação anal como centro do ato sexual. Os poemas analisados apresentam um teor pós-pornográfico, sobretudo ao apresentar um conteúdo sexual, mas com intenção distinta da pornografia hegemônica. Os corpos femininos como passivos são problematizados e desconstruídos, a representação sexual não está voltada para a satisfação masculina e o pênis é materializado como dildo, desconectado da corporeidade masculina como modo único de prazer. Nesse sentido, os poemas se encaixam na proposta da pós-pornografia:

A pós-pornografia propõe uma completa desconstrução de gênero: as dicotomias masculinidade/ feminilidade, homem/ mulher, penetrador/ penetrado, ativo/ passivo são assumidas como construções ou tecnologias; quer dizer, como possibilidades e não como essências. (MILANO, 2015)

No entanto, cabe indagar: podemos dizer que realizei uma leitura pós-pornográfica de *Porno pop pocket*? Se pensarmos enquanto estudo antropológico, a resposta provavelmente será “não”. Já que a pós-pornografia pode ser entendida como um movimento específico, que está centrado em determinados lugares (mas em expansão), com intenção que não é mercadológica, mas política e estética, enquanto o livro não foi construído a partir desse movimento e seu modo de produção é com intenção claramente comercial.

Mas, se pensarmos enquanto estudo literário, em que uma obra artística muitas vezes transcende sua intenção inicial, eu poderia dizer que “sim”, alguns poemas de *Porno pop pocket* debatem temas levantados pela teoria da pós-pornografia. Como defende Preciado (2004), o termo “pós-pornografia” veio para aglutinar e estimular produções de arte que apresentavam discordância com as representações da pornografia hegemônica, e que existem em diversos tempos e lugares, antes mesmo da criação do nome e das propostas em seus manifestos.

Assim, alguns poemas de Paula Taitelbaum se inserem nesse nicho de apresentar um texto intitulado pornográfico, mas que o subverte ao propor novas formas de prazer e outras maneiras de pensar o corpo, o ato sexual e as representações de gênero na pornografia. Uma prática sexual orquestrada na pós-pornografia, não necessariamente vai encaminhar para o gozo – mas para uma abertura de sentidos em relação ao sexo, aos afetos, toques, desejos.

É dessa maneira que segue o livro *Porno pop pocket*, já que ele não nos dá uma única resposta, não explicita se é mercadológico ou artístico (ou mesmo, se essas duas categorias são, de fato, excludentes), se ela é pós-pornográfica ou se apresenta poemas com intenção de excitar sexualmente (como na pornografia hegemônica), se a transgressão contida em seus poemas não é apenas mais uma jogada de *Marketing*. Essas são algumas das várias questões que ficam em aberto, sem o gozo para ser visto e cultuado como um alívio derradeiro: para o final dessa dissertação, o clímax se constrói

de inconclusões, mas com a abertura de sentidos, assim como as pernas abertas nos poemas de *Porno pop pocket*, para que outras pessoas possam penetrar em sua obra.

Apesar do crescente estudo e interesse acadêmico na pós-pornografia – e de diversos teóricos defenderem que se trata de um movimento performático que se expressa através de diversas mídias, como revistas, livros, apresentações teatrais, música, etc., – poucas(os) pesquisadoras(es) intencionam tratar da pós-pornografia e sua relação com a literatura, ou procurar vestígios dela em poemas, contos ou romances.

Nesse sentido, percebo o quanto esse trabalho tem um caráter inovador e desafiador, que me fez mergulhar a cada leitura em novas experiências – me fazendo repensar minhas leituras de mundo, minhas atitudes em relação ao sexo ou minhas “preferências” acerca das representações da sexualidade. Em mim, a pós-pornografia conseguiu atingir alguns de seus objetivos: meu olhar foi desnaturalizado.

Para borrar ainda mais as fronteiras que envolvem pornografia, pós-pornografia e a poética de Paula Taitelbaum, trago a discussão proposta por Maria Eduarda Ramos (2015), na qual ela defende que mesmo na pornografia hegemônica, e mesmo com um público-alvo heterossexual masculino, há exemplos de resistências a essas normas pré-estabelecidas como “o que excita” ou “o que é desejante”. A autora, por influência de diálogos com Marie Hélen Bourcieur, nomeia esse fenômeno de *vírus no sistema*.

Voltando a uma reflexão que trouxe nas páginas preliminares da dissertação (página 18), o meu amigo, ao ser surpreendido com a forma e o conteúdo do livro, descobrindo que não se tratava de uma leitura rápida e com fins excitatórios para homens (como era o padrão esperado) denunciou – ao desistir de lê-lo – que *Porno pop pocket* transgride a proposta convencionada em relação à pornografia e que, dentro daquele livro, o *vírus no sistema* se alastrava de modo rasteiro e singelo. O que ele não sabia, é que também estava infectado.

REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno César. **O Olhar Pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo.** Campinas: Mercado das Letras, 1996.

ALGRANTI, Leila Mezan. **Livros de devoção, atos de censura: ensaios de história do livro e da leitura na América portuguesa, 1750-1821.** Editora Hucitec, 2004.

AZEVEDO, Aluísio. **Casa de pensão.** Rio de Janeiro: Montecristo, 1968.

BATAILLE, Georges. **O erotismo.** Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. **A história do olho.** São Paulo: Cozac Naify, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. **Da sedução.** S. Paulo: Papirus, 1991.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo.** Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências.** Maringá: Eduem, 2007.

BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron.** Tradução de Torrieri Guimarães, São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BORGES, Fabiane. **Pós-pornô.** Disponível em:
<http://naborda.com.br/2011/texto/posporno/>, acesso em janeiro/2013.

BORGES, Luciana. **O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young.** Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação Masculina.** Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

_____. **A distinção.** São Paulo: Edusp, 2007.

BULHÕES, Marcelo Magalhães. **Leituras do desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro.** São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003.

BUENO, Alexei. **Antologia Pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: o feminismo e a subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012.

CAMPELLO, Eliane. Cinquenta tons: “It’s a Love story!”. In: **Anuário de Literatura**. Programa de pós-graduação em Literatura. Florianópolis: UFSC, 2013, V. 18, n. 1.

CARMO, Paulo Sérgio do. **Entre a luxúria e o pudor: a história do sexo no Brasil**. São Paulo: Octavo, 2011.

CARNEIRO, Sueli. Gênero e Raça. In: BRUSCHINI, Cristina. UNBEHAUM, Sandra G. **Gênero, democracia e sociedade brasileira**. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, Ed. 34, 2002.

CARUSO, Marina. **Olga Savary, a poeta do erotismo**. Disponível em: <http://revistamarieclaire.globo.com/Revista/Common/0,,EMI162428-17735,00-OLGA+SAVARY+A+POETA+DO+EROTISMO.html>, acesso em junho, 2015.

CASTELLO BRANCO, Lucia. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

CIRINO, Oscar. O desejo, os corpos e os prazeres em Michel Foucault. In: **Mental**. Ano V, n. 8. Barbacena, 2007.

COELHO, Salomé. **Por um feminismo queer**: Beatriz Preciado e a pornografia como pre-textos. In: *exæquo*, n.º 20, 2009.

COELHO, N. N. **A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

COLASANTI, Marina. **Passageira em trânsito**. Rio de Janeiro: Rercond, 2009.

CUNHA, H. P. O desafio da fala feminina ao falo falocêntrico: aspectos da literatura de autoria feminina na ficção e na poesia dos anos 70 e 80 no Brasil. In RAMALHO, Cristina. **Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas**. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

DE BARROS MOTT, Luiz Roberto. **O sexo proibido: virgens, gays e escravos nas garras da Inquisição**. Papirus Editora, 1988.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. Editora Planeta do Brasil, 2014.

DERRIDA, Jacques. "Entrevista: Jacques Derrida con Cristina de Peretti." In: **Política y Sociedad**. No. 3, Madrid 1989. Disponível em: <http://www.egs.edu/faculty/jacques-derrida/articles/entrevista-jacques-derrida-con-cristina-de-peretti/>, acesso em abril, 2015.

DIAZ-BENÍTEZ, Maria Elvira. **Nas Redes do Sexo: Bastidores e Cenários do Pornô Brasileiro**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2010.

_____. **Nas Redes do Sexo: bastidores e cenários do pornô brasileiro**. Tese PPGAS/UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.

DWORKIN, Andrea. **Pornography: Men possessing women**. New York: Plume, 1989.

EL FAR, Alessandra. **Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)**. Companhia das Letras, 2004.

FERNANDES, Raphael. Pietro Aretino: erotismo é como vinho, quanto mais velho, melhor. In: **Contraversão**. 2012. Disponível em: <<http://contraversao.com/pietro-aretino-erotismo-e-como-vinho-quanto-mais-velho-melhor/>> Acesso em Dezembro/2014.

FINDLEN, Paula. Humanismo, Política e Pornografia no Renascimento Italiano. In: HUNT, Lynn. **A invenção da pornografia: Obscenidade e as origens da Modernidade**. São Paulo: Hedra, 1999.

FOCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2012.

_____. A Linguagem ao Infinito. In: **Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2013.

_____. Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade. **Verve**, n. 5, 2004.

_____. Uma entrevista com Michel Foucault. **Verve**, n. 5, 2004.

FUNCK, Susana Borneo. **Trocando idéias sobre a mulher e a literatura**. Florianópolis, UFSC, 1994.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 14 ed. São Paulo: Ática, 2007.

GOULEMOT, Jean-Marie. **Esses livros que se lêem com uma só mão: leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII**. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

GRAMMONT, Guiomar de. **Sudário: o fruto do nosso ventre e outros contos inéditos**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

GREGORI, Maria Filomena. **Prazeres Perigosos. Erotismo, gênero e limites da sexualidade**. Tese de Livre-Docência apresentada para o Departamento de Antropologia, IFCH, Unicamp, 2010.

_____ & DÍAZ-BENÍTEZ, Maria Elvira. Apresentação. In: **Cadernos PAGU**. N. 1, V. 38. Campinas: Unicamp/Pagu, 2012. pp. 7-12.

GROSSI, Miriam. **Masculinidades: uma revisão teórica. Antropologia em Primeira Mão**, n.1, PPGAS/UFSC, Florianópolis, 2004.

GOLDFARB, Juliana. **O prazer é todo meu: o caráter pornográfico e as representações do feminino em *Porno pop pocket***. Trabalho de Conclusão de Curso. João Pessoa: UFPB, 2013.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 14 ed. São Paulo: Ática, 2007.

GUALBERTO, Ana C. F. **Processos de subjetivação na prosa ficcional de Hilda Hilst: uma escrita de nós**. Tese. Florianópolis: UFSC, 2008.

GUTFREIND, Celso. **Vida e arte: a expressão humana na saúde mental**. Casa do Psicólogo, 2005.

HARAWAY, Donna, “Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial”, **Cadernos Pagu**, vol. 5, 1995, p.07-42.

HARDING, Sandra. Del problema de la mujer en la ciencia al problema de la ciencia en el feminismo. In: **Ciencia y Feminismo**. Madrid: Ediciones Morata, S.L., 1996. p. 15-27.

HILST, Hilda. **O caderno rosa de Lori Lamby**. São Paulo: Globo, 2005.

HUNT, Lynn. **A invenção da pornografia** - obscenidade e as origens da modernidade 1500-1800. São Paulo: Hedra, 1999.

JIMENEZ, Federico. In: **La revolución teórica de la pornografia**. Ed. Ucronia. Barcelona, 1978.

KIEFER, Charles (org). **O livro das mulheres**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LAURETIS, Teresa de. A Tecnologia do Gênero. In HOLLANDA, H. B. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEITE JR, Jorge. **Das Maravilhas e Prodígios Sexuais – A Pornografia “Bizarra” como Entretenimento**. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2006.

_____. Labirintos conceituais científicos, nativos e mercadológicos: pornografia com pessoas que transitam entre os gêneros. In: **Cadernos PAGU**, n 1, v. 38. Campinas: Unicamp/Pagu, 2012.

_____. Erotismo ou pornografia? In: **História do desejo**. Disponível em: <<https://historiadodesejo.wordpress.com/2014/11/21/erotismo-ou-pornografia/>>, Acesso em Dezembro/2014.

LISPECTOR, Clarice. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOURO, Guacira Lopes (org). **O Corpo Educado: pedagogias da sexualidade**. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

MACHADO, Gilka. Cristais partidos. In.: **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978.

MAINGUENEAU, Dominique. **O discurso pornográfico**. São Paulo: Parábola, 2010.

MARZANO, Michela. A pornografia repousa sobre clichês e papéis estereotipados. **Pornografia. Um debate**. IHU em revista. São Leopoldo: Unisinos, 2006.

MENDONÇA, M. H. A literatura de autoria feminina: (re)cortes de uma trajetória. In RAMALHO. C. **Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas**. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

MÍCCOLIS, Leila (org.). **Mulheres da Vida**. São Paulo: Vertente Editora, 1978.

_____. Site Oficial de Leila Míccolis. Leila Míccolis: Disponível em: http://www.blocosonline.com.br/sites_pessoais/sites/lm/leila/leilacic.htm, acesso em junho, 2015.

MILANO, Laura. Com sexo explícito, performance pós-pornô na maior universidade da Argentina gera polêmica. In: **Opera Mundi**. Disponível em: <http://m.operamundi.uol.com.br/conteudo/noticias/40899/com+sexo+explicito+performance+pos-porno+na+maior+universidade+da+argentina+gera+polemica.shtml>, acesso em julho/2015.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. Autêntica, 2013.

MORAES, Eliane Robert. **O efeito obsceno**. In: *Cad. Pagu*, 2003, no.20, p.121-130. ISSN 0104-8333.

_____. Topografia do risco: **o erotismo literário no Brasil contemporâneo**. In: *Cad. Pagu*, 2008, no.31, p. 399-418. ISSN 0104-8333.

_____. **A pornografia**: palestra proferida no Café Filosófico CPFL. Cultura Marcas, 2004. 1dvd, 55 min.

_____. Prefácio. In.: LEITE JR, Jorge. **Das Maravilhas e Prodígios Sexuais – A Pornografia “Bizarra” como Entretenimento**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2006.

_____ e LAPEIZ, Sandra Maria. **O que é pornografia**. In: Coleção primeiros passos ("O que é amor, erotismo, pornografia"), vol. 11. São Paulo: Círculo do livro, 1984.

MOTT, Maria Lucia de Barros. Biografia de uma revoltada: Ercília Nogueira Cobra. **Cadernos de Pesquisa Fundação Carlos Chagas**, v. 58, p. 89-104, 1986.

NOVAES, Adauto (org.). **Libertinos Libertários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

OLIVEIRA, Margareth Laska de. **O erotismo na literatura brasileira contemporânea**. Paranaguá: Faculdade Estadual de Filosofia, Ciências e Letras de Paranaguá, 2007.

OLIVEIRA, Tássia; SCHNEIDER, Liane; DEPLAGNE, Luciana E. F.C. Outros tempos, outras querelas: o erotismo em Louise Labé e Marina Colasanti. In.: **Revista Ártemis**. V. 14, 2012, pp. 10-21.

PAES, José Paulo. **Poesia erótica em tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PASSOS, E. A razão patriarcal e a heteronomia da subjetividade feminina. In DUARTE, C. L. (Org.) **Gênero e representação**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. **Corpo, sexo e subversão: reflexões sobre duas teóricas queer**. In: Interface (Botucatu). 2008, vol.12, n.26, pp. 499-512.

POUND, Ezra, DE CAMPOS, Augusto, PAES, José Paulo. **ABC da literatura**. Editora Cultrix, 2001.

PRADO, Adélia. **Terra de Santa Cruz**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

PRECIADO, Beatriz. **Pornotopia. Arquitectura y Sexualidad em Playboy durante la Guerra Fria**. Madrid, Anagrama, 2010.

_____. **Manifiesto contra-sexual**. Madrid: Opera Prima, 2000.

_____. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo: N-1 edições, 2014.

_____. **Texto Yonqui**. Madri: Talasa, 1989.

_____. Entrevista com Beatriz Preciado: POSPORNO/ Excitación disidente. In.: **Parole Queer**. 2014. Disponível em: <http://paroledequeer.blogspot.com.br/2014/01/entrevista-con-beatriz-preciado.html>, acesso em julho/ 2015.

RAMOS, Maria Eduarda. Pornografia feministas. **Fazendo gênero**. Florianópolis, 2013.

RAMOS, Maria Eduarda. **Pornografia, Resistências e feminismos: estratégias políticas feministas de produções audiovisuais pornográficas**. Tese do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. Florianópolis: UFSC, 2015.

RAMOS, Tânia Regina. Talentos e formosuras. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 26, p. 97-105, 2005.

_____. Aventais (não mais) sujos de ovos: re(a)presentações. **Anuário de Literatura**, v. 18, p. 161-174, 2013.

RIBEIRO NETO, AMADOR. Poemas homoeróticos. In: **Germina Literatura**. Disponível em: < http://www.germinaliteratura.com.br/erot_agoarn.htm> Acesso em Dezembro/2014.

RIBEIRO, João Ubaldo. **A casa dos Budas Ditosos**. Publicações Dom Quixote, 1999.

RIOS, Cassandra. **Eu sou uma lésbica**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

RUBIN, Gayle. Pensando sobre Sexo: notas para uma política radical do sexo. **Cadernos Pagu**, nº. 21, 2003.

RUFATTO, Luiz (org.). **25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. São Paulo: Record, 2004.

_____. (org.). + **30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. São Paulo: Record, 2005.

SADE, Marquês de. **Os 120 dias de Sodoma**. São Paulo: Aquarius, 1983.

SALAMAN, Naomi. ¿Por qué no ha habido grandes pornógrafas? In: DEEPWELL, Katy (org.). **Nueva crítica feminista de arte**. Cátedra: Madrid, 1995.

SAVARY, Olga. **Repertório selvagem: obra reunida (1947 - 1998)**. Rio de Janeiro: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

SARMET, Érica. Pós-pornô, dissidência sexual e a *situación cuir* latino-americana: pontos de partida para o debate. In.: **Revista Periódicus**. 2014, n. 1, v.1, pp. Disponível em: www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/index, acesso em outubro/2014.

SHATTUCK, Roger. **Conhecimento proibido: de Prometeu à pornografia**. Companhia das Letras, 1998.

SOARES, Angélica Maria Santos. **A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira**. Difel, 1999.

SONTAG, Susan. **A imaginação pornográfica**. In: A vontade radical. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.41-76.

SOUSA, Emerson da Cunha de. **Das performatividades: eu, Antonio e as pornografias**. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2014.

SPALDING, Marcelo. Ecos de Quintana na poesia contemporânea gaúcha. **Nau Literária**, v. 3, n. 2.

STEARNS, Peter N. **História da sexualidade**. São Paulo: Contexto, 2010.

SZYMBORSKA, Wisława. **Poemas. Seleção, tradução e prefácio de Regina Przybycien**. São Paulo : Companhia das Letras, 2011.

TAITELBAUM, Paula. **Eu versus eu**. Fumproarte – Secretária municipal de cultura de Porto Alegre: Porto Alegre, 1998.

_____. **Ménage à trois**. L&PM: Porto Alegre, 2006.

_____. **Mundo da lua**. L&PM: Porto Alegre, 2002.

_____. **Palavra vai, palavra vem**. L&PM: Porto Alegre, 2013.

_____. **Porno Pop Pocket**. L&PM: Porto Alegre, 2004.

_____. **Sem vergonha**. L&PM: Porto Alegre, 1999.

TORRES, Diana J. **Pornoterrorismo**. Madri: Txalaparta, 2011.

VAINFAS, Ronaldo. **Trópico dos pecados**. Editora José Olympio, 2011.