IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°18 - 2018 - ISSN 1852-9550

Pornografia da vulnerabilidade: estratégias feministas de subversão da normatividade pornográfica

Por Érica Sarmet*

Resumo: Neste artigo, faço um primeiro desenvolvimento do conceito de "pornografia da vulnerabilidade", que diz respeito a um reconhecimento da vulnerabilidade como resistência a partir da incursão do pornográfico no campo dos sentimentos e emoções. Tal incursão se dá por meio de estratégias estéticas específicas, como o uso de texto e *voice over*, que nas obras analisadas destacaram-se como ferramentas privilegiadas de subversão da normatividade pornográfica, sobretudo no que tange a representação do desejo feminino —aqui, precisamente e não coincidentemente, o desejo lésbico, presente em *Crystal Clear* (2017), de Max Disgrace, e *Atrophy Portraits II* (2018), da produtora Four Chambers.

Palavras-chave: pornografia, vulnerabilidade, afeto, emoções, desejo lésbico.

Resumen: En este artículo presento un primer desarrollo del concepto de "pornografía de la vulnerabilidad", el cual refiere a un reconocimiento de la vulnerabilidad como resistencia, a partir de la incursión de lo pornográfico en el campo de los sentimientos y emociones. Tal incursión se daría por medio de estrategias estéticas específicas —como el uso de texto y voz *over*— que en las obras analizadas se destacan como herramientas privilegiadas de subversión de la normatividad pornográfica; sobre todo en relación a la representación del deseo femenino —aquí, precisamente y no coincidentemente, el deseo lésbico presente en *Crystal Clear* (2017), de Max Disgrace, y *Atrophy Portraits II* (2018), de la productora Four Chambers.

Palabras clave: pornografía, vulnerabilidad, afecto, emociones, deseo lésbico.

Abstract: This article develops the concept of "vulnerability pornography" which recognizes vulnerability as resistance to the incursion of pornography into feelings and emotions. This resistance is evidenced in *Crystal Clear* (Max Disgrace, 2017), and *Atrophy Portraits* (Four Chambers Resistance takes, 2018), insofar as they include aesthetic strategies such as text and voice over, which stand out as privileged tools to subvert pornographic normativity, especially with regard to the representation of female desire.

Key words: pornography, vulnerability, affect, emotions, lesbian desire.

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°18 - 2018 - ISSN 1852-9550

Being degraded to me is sexual performance
it's exploring a radical physiological and physical state
of my body and emotions
I strip the layers of my own sense of self
I caress a space of nothingness
just to bare myself
to love myself in a radical state of vulnerability
(Lina Bembe)

Introdução

Em seu clássico ensaio "Uses of the Erotic: the Erotic as Power" (1984/1978), Audre Lorde defende a tese de que o erótico seria um tipo de poder feminino que a sociedade ocidental —circunscrita por modelos masculinos de poder— teria corrompido, desvalorizado e caluniado a fim de suprimir a energia da mudança que adviria da conexão da classe oprimida das mulheres com tal poder. O erótico seria então uma fonte de poder e informação que residiria em um plano espiritual e feminino, e emanaria do conhecimento mais profundo e irracional sobre nossos sentimentos "não-reconhecidos ou não-ditos". Nas palavras da teórica estadunidense, negra, lésbica e feminista:

> O erótico é uma medida entre os primórdios da consciência do nosso próprio ser e o caos de nossos sentimentos mais fortes. É um senso interno de satisfação ao qual, uma vez que o experimentamos, sabemos que podemos aspirar [...] Quando falo do erótico, falo disso como uma afirmação da força vital das mulheres; dessa energia criativa fortalecida, o conhecimento e uso que estamos reivindicando agora em nossa linguagem, nossa história, nossa dança, nosso amor, nosso trabalho, nossas vidas (Lorde, 1978: 54-55, tradução nossa).

Não se trata de uma defesa essencialista de uma suposta "energia" abstrata e inerentemente feminina. Como a própria autora diz, os homens valorizariam tal

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°18 - 2018 - ISSN 1852-9550

profundidade de sentimento o suficiente para manter as mulheres por perto a fim de que esse poder fosse usado em benefício deles, mas temeriam demais essa mesma profundidade para que examinassem suas possibilidades dentro de si mesmos (1978: 54-55). Assim, nós mulheres fomos ensinadas a desconfiar desse poder, historicamente difamado por homens e usado contra nós em prol da manutenção das estruturas de opressão, de modo que desenvolvemos uma relação com uma dimensão superficial do erótico. A superficialidade do erótico teria sido encorajada em nós como sinal da inferioridade feminina, e assim confundiríamos esse poder com o que seria o seu oposto, o pornográfico. Para a autora, a pornografia seria uma negação direta do poder do erótico, pois representaria a "supressão do sentimento verdadeiro" e enfatizaria a "sensação sem sentimento". E é justamente nesse ponto que gostaria de discordar.

Neste artigo, defendo a ideia de que à pornografia é possível sim expressar tal poder do erótico, precisamente por meio de um tipo específico de pornografia, que não se furta de explorar (inclusive esteticamente) sensações e sentimentos evocados no ato sexual. Aqui, faço uma primeira tentativa de esboçar o conceito que venho desenvolvendo de uma "pornografia da vulnerabilidade", pela qual acessaríamos afetos através do uso estratégico da imagem, do som e do uso do texto (seja por meio de *offs*, seja na própria imagem). Assim, a palavra mostra-se como uma ferramenta privilegiada na criação dessa fissura na representação usual do desejo feminino na pornografia – aqui, precisamente e não coincidentemente, o desejo lésbico, presente nos filmes *Crystal Clear* (Max Disgrace, 2017)[1] e *Atrophy Portraits II* (Four Chambers, 2018),[2] com Lina Bembe, María Riot e Vex Ashley.

Uma reflexão superficial ou apressada poderia levar ao entendimento errôneo de que faço a defesa de uma representação do "sexo com amor", reiterando a

[1] Disponível em: https://filmfreeway.com/crystalclear. Acesso em 28/07/2018.
[2] Disponível em: http://www.afourchamberedheart.com. Acesso em 28/07/2018.

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°18 - 2018 - ISSN 1852-9550

falácia reproduzida no senso comum de que o que as mulheres sentiriam falta na pornografia seria justamente o amor romântico, ou uma abordagem mais "delicada", "fofa" do sexo. A partir dos filmes analisados, a leitora verá que não se trata disso em absoluto. O primeiro fala de um encontro sexual casual entre duas mulheres, enquanto o segundo é um filme de submissão. Ambos também se afastam da ideia do par romântico monogâmico, construção geralmente essencial na discussão sexo e sentimentos e quase uma regra na representação do desejo lésbico, como se a lésbica só existisse enquanto interesse amoroso de outra. Tratam-se, portanto, de filmes profundamente eróticos e ao mesmo tempo profundamente pornográficos, precisamente porque se utilizam da linguagem da pornografia para acessar esse "conhecimento profundo e irracional" sobre a própria subjetividade, o próprio desejo.

São filmes pornográficos, mas nem por isso desprovidos de afeto, emoções e/ou sentimentos; nem por isso incapazes de afetar o espectador, de que as imagens e sons ressoem diretamente no corpo do outro lado da tela. Aqui, remeto ao conceito de ressonância carnal desenvolvido por Susanna Paasoonen (2011), que diz respeito à relação entre o corpo do espectador e o corpo em cena no filme pornográfico, que permite aos espectadores reconhecerem e de algum modo sentirem as intensidades, ritmos e movimentos da pornografia em seus próprios corpos. Argumento que a pornografia da vulnerabilidade é uma pornografia transformadora, na qual a diretora e/ou *performer* em cena expõe questões profundas que dizem precisamente de quem elas são, e/ou o que as move, podendo repercutir de modo similar no corpo (e na subjetividade) da espectadora. A meu ver, tal mirada pornográfica em direção a subjetividade só poderia ser iniciada mesmo por mulheres, posto que carregam consigo a força vital do erótico, tal como postulado por Lorde. A escolha dos filmes se deu senão pelo critério subjetivo e pessoal de que tais filmes me afetam, mobilizam sensações em meu corpo, em minha mente, em mim inteira.

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°18 - 2018 - ISSN 1852-9550

Um percurso pelos sentidos

De modo geral, o discurso senso comum que distingue o erótico do pornográfico orienta-se pela posição de proximidade ou distância em relação ao corpo: o erótico seria aquilo que daria "mais espaço para a imaginação", enquanto o pornográfico seria mais próximo, mais explícito e, por isso mesmo, vulgar. Segundo a pesquisadora de arte Kelly Dennis (2009), tal distinção reproduz uma antítese bem mais antiga entre o *toque* e o *olhar*, regulada durante séculos não pela mídia e os tribunais, mas pela recepção e crítica de obras de arte, cuja origem estaria em Platão e sua teoria da mímesis. Para Platão, a Verdade seria aquilo que nós sabemos, ao contrário do que nós vemos, que seria uma imitação do verdadeiro conhecimento, uma imitação das Ideias. Assim, a capacidade de distinguir a Verdade seria importante, e o conhecimento e o juízo racional forneceriam a distância essencial daquilo que era meramente perceptível pelos sentidos, evitando que o prazer fosse reconhecido como um critério de julgamento. A imitação aproximaria o espectador do objeto, enquanto o julgamento adequado da imitação dependeria de uma distância racional desta e de seu próprio eu corporal. Aproximar-se do objeto, pela lógica platônica, seria ceder ao prazer, ao irracional, sensorial, corporal e feminino.[3] Assim, para Platão a arte, por ser uma imitação, apelaria ao corpo e não à mente, não sendo capaz, portanto, de formar qualquer tipo de conhecimento verdadeiro sobre o mundo.[4]

[3] Ainda segundo Dennis (2009), para Platão a imitação era uma característica feminina, ligada à natureza, e oposta ao masculino, que seria ligado ao racional, ao conhecimento. A teoria da mímesis de Platão prescrevia uma hierarquia do ser em relação não apenas às imagens mas também ao espectador, uma hierarquia dos gêneros da arte (pintura, escultura, poesia) e do gênero (*gender*).

[4] É importante ressaltar que apesar de critico, Platão não subjugava a arte à política nem a via como uma atividade de segunda grandeza. Na verdade, o conceito de "arte" na Grécia antiga não corresponde à noção moderna de "belas-artes", mas sim "diz respeito a todo tipo de ação conduzida por regras específicas capaz de produzir um resultado, geralmente uma obra. Em outras palavras, para os antigos gregos a arte resume-se a uma *téchene* (técnica), um saber-fazer orientado por regras determinadas (Vares, 2010: 94).

A visão platônica seria predominante até a Renascença, quando o prazer se tornaria o principal critério de julgamento da arte. Essa mudança significativa dar-se-ia a partir do debate que buscava determinar qual forma de arte era superior na imitação da natureza, a escultura ou a pintura, que começavam a ser reconhecidas como artes liberais e não mais artesanato ou trabalho manual. Conhecido pelo termo italiano *paragone* (em português, comparação), o debate entre artistas e escritores na Itália renascentista recorria aos sentidos, especialmente o tato e a visão, como evidências da superioridade do gênero artístico.

> A escultura, por ser tridimensional, permite que o espectador possa se aproximar e até mesmo tocá-la, ao passo que a perspectiva e a ilusão da pintura investem o quadro de uma "dimensionalidade" com a qual o espectador precisa negociar. A erótica dessa negociação, a invocação dessa dimensão *tátil* está localizada na sensação do espectador de que ele pode "entrar" no quadro (Dennis, 2009: 32, tradução nossa).

Assim, vemos como a relação sensorial com os objetos moldou não só nossas relações com os mesmos, mas é uma das bases sobre a qual foram estruturadas nossas concepções de arte, prazer e, como vimos no começo do texto, de pornografia. Se um quadro é capaz de ser dotado de uma dimensão tátil que evoca sensações no espectador, ou seja, de gerar afeto, o mesmo é possível na pornografia, sobretudo se estamos falando do meio no qual ela foi mais bem sucedida nas últimas décadas, o audiovisual. Mas o que seria exatamente essa capacidade da pornografia de produzir afeto?

No artigo "Between Meaning and Mattering: On Affect and Porn Studies" (2014), Paasonen investiga a ideia de uma virada afetiva nos estudos de pornografia, acompanhando o que alguns autores indicaram e já mapearam como uma Virada Afetiva (*Affective Turn*) no campo das humanidades de modo geral. Segundo Paasonen, a preocupação excessiva com a questão da

representação, sobretudo no que diz respeito à teorização feminista não daria conta da complexidade desse rizoma cultural que é a pornografia. Isso não significa que estereótipos sexistas, racistas e classicistas não existam nesses produtos, mas sim que o esgotamento de tal visão acadêmica é um indício da necessidade de uma nova perspectiva que explore essas dinâmicas de representação como "os próprios blocos formadores da pornografia como um gênero" e que se dedique a teorizações mais complexas acerca das imagens e de suas potências. Paasonen sugere uma perspectiva analítica para trabalhar com o conceito de afeto nos estudos de pornografia, que seja capaz de dar conta da força que ela possui em nos mover de modos "corporizados e imprevisíveis", perspectiva que não viria de pressupostos fixos sobre o que é a pornografia, o que ela faz ou o que pode fazer.

Para a pesquisadora finlandesa, *ressonância* seria um "conceito analítico para endereçar as intensidades, conexões e momentos de fascinação nos atos de olhar", e as dinâmicas de afeto nele imbricadas seriam "intensidades de sentimento que 'pegam' o espectador, ressoam no corpo e criam conexões com as coisas assistidas antes mesmo de se estar ciente delas" (Paasoonen, 2013: 352-353, tradução nossa). Assim como outros teóricos, Paasoonen defende a inseparabilidade dos conceitos de emoção e afeto. De certo modo, após a Virada Afetiva, diversos autores passaram a negar ou diminuir o conceito de emoção, como se fosse "after-thoughts" do afetivo, uma racionalização posterior ao arrebatamento imaculado do afeto. Seguindo a teorização de Sara Ahmed, Paasoonen defende que afeto e emoção são contíguos, e que não seria possível reduzirmos emoções a "pensamentos posteriores" ao afetivo, posto que são intensidades que "moldam como corpos são movidos pelos mundos que habitam" (Ahmed apud Paasoonen, 2013: 352). Ressonância seria, então, uma relação dinâmica e sensorial modulada pela experiência do *olhar*, mas que não presume um controle visual, nem psicodinâmicas de gênero particulares (como na teorização do prazer visual e *male gaze* desenvolvido por Laura Mulvey, por exemplo), ou modos de nos

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°18 - 2018 - ISSN 1852-9550

relacionarmos ou identificarmos com a imagem. Trata-se de uma experiência sinestésica que, para ser melhor compreendida, exige de nós uma expansão das noções de olhar e materialidade se quisermos falar dos engajamentos táteis que temos com a tecnologia e a imagem – neste caso, a imagem pornográfica.

O conceito de Paasonen nos remete a outra teorização no campo da visualidade que diz respeito ao corpo e à relação entre o toque e o olhar. Em *Video Haptics and Erotics* (1998), Laura U. Marks argumenta como a visualidade pode ser *háptica* a partir da exploração da dinâmica erótica à qual ela apela. Em última instância, o que a autora propõe é um pensamento sobre como o cinema faz um convite ao corpo para sentir, uma exploração do potencial tátil do cinema como meio. Para Marks, apesar de muitos defenderem tal ideia, a visualidade háptica não seria uma qualidade feminina em particular, e sim uma estratégia visual feminista que constrói um olhar tátil e erótico sobre o corpo e que, ao fazê-lo, quebra com a tradição do regime de espectatorialidade masculina do cinema. É nesse lastro que gostaria de unir as perspectivas das duas autoras, a fim de que comecemos a pensar sobre a ressonância carnal dos filmes aqui apresentados também como estratégias feministas de disrupção do mercado pornográfico e da estética vigente. Trata-se de filmes feitos por mulheres de dentro da indústria pornográfica, ainda que em um circuito alternativo, preocupadas em promover mudanças na pornografia não só no nível da representação dos corpos e desejos —afinal, são filmes lésbicos protagonizados por mulheres não-brancas, envolvidas em atos sexuais fora do *script* da heteronormatividade—, mas também na sua dimensão estética e também (e talvez porque) afetiva. Para isso, algumas estratégias específicas são empregadas, como o uso do texto, enquadramentos, trilha, fotografia, o que nos leva à análise de tais filmes.

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°18 - 2018 - ISSN 1852-9550

A resistência na vulnerabilidade

Crystal Clear é um curta-metragem de 4 minutos dirigido por Max Disgrace, diretora lésbica e não-binária baseada em Londres, uma das organizadoras do London Porn Film Festival. O filme tem roteiro de Disgrace e Rude Jude (que também faz a narração) e é estrelado por Duke. A sinopse, ao contrário do comumente estamos acostumados a ver, é de fato uma boa descrição do filme: "Uma narração erótica de um encontro se desdobra repleta de fantasias, expectativas e bagagem emocional desnecessária, enquanto assistimos de um ponto de vista 'face-sitting' e 'boob-smothering'". Quase todo feito com apenas dois planos detalhe, a *performer* esfrega bunda, vulva e seios sobre a tela, em movimentos deslizantes, como se o espectador estivesse na posição descrita na sinopse, o ponto de vista de quem recebe o sufocamento de seios ou nádegas.

Realizada a partir do truque de uma cadeira com assento de vidro, a ilusão é de que a *performer* esfrega seu corpo diretamente sobre a câmera. O uso de uma loção torna o movimento ainda mais escorregadio, faz o corpo reluzir e remete diretamente à viscosidade do sexo, dos fluidos corporais, da textura macia da pele. A narração é um relato-poema sobreposto a uma trilha, na qual a narradora descreve em um tom de voz baixo, pausado e sensual seus pensamentos durante um encontro com outra mulher. Ela começa a imaginar como seria transar com aquela mulher, e vai descrevendo atos, sensações, sentimentos e pensamentos. Palavras que remetem à sensação do toque estão presentes ao longo de todo o texto: *squeezing*, *smother* (my face), *being crushed* (between her thighs), *press*, *licking*, *sucking*, juices *running down her leg*, *circling* the tight ring of her asshole, *sips* into my Martini, *blowing* out the candles, *I feel myself about to bleed* – eu sinto que estou prestes a sangrar, chegando ao ápice quando ela descreve o *fisting* que faz na outra mulher. "Eu imagino que estou abrindo a garganta de um animal vivo. Grande, selvagem, faminto".

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°18 - 2018 - ISSN 1852-9550

Figura 1. *Crystal Clear* (2017)

O uso do *voice over* assume então um importante papel na vocalização do desejo lésbico. Em 1973, Monique Wittig escreve que "a literatura homossexual masculina tem um passado, tem um presente. As lésbicas, por sua vez, são *mudas* —como são também todas as mulheres, enquanto mulheres, em todos os níveis" (tradução nossa). Lésbicas foram e continuam sendo sistematicamente apagadas em uma cultura dominante formada por símbolos, códigos e linguagens feitos por e para homens. Assim, há uma força política mobilizadora e potente no uso da narração, dessa voz que subverte na própria forma o modo como a pornografia comercial tradicional costuma representar o sexo entre mulheres.

É interessante como o roteiro percorre um caminho pelos sentidos. Num primeiro momento, quando a narradora descreve apenas o que está pensando em fazer com a outra, há uma adesão maior ao toque. Quando estão juntas, ela passa a descrever o sexo que já não é mais imaginação, e o toque dá lugar a outros sentidos, como o paladar, ponte feita através do sangue menstrual (que não é visto). "Se eu sangrasse, ela ainda me chuparia? Ela engoliria se eu sentasse na cara dela e me abrisse e deixasse meus músculos bombearem sangue quente

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°18 - 2018 - ISSN 1852-9550

dentro da sua garganta? Eu quero saborear cada suco. Eu quero saborear tudo misturado junto. Como suco tropical. Suor. Sangue. Gozo. Suco-salgado. Aprovado pelo governo, nota A, suco de buceta" (tradução nossa).

A vulnerabilidade está presente não apenas na imagem propriamente dita (o corpo desnudo diante da câmera), ou na narração de um encontro íntimo, mas precisamente na exposição de sentimentos e sensações, a referida "bagagem emocional". "Nós pressionamos nossos corpos juntas, *esperançosas* e *expectantes*"; "A *incerteza* está empurrando frases para fora da minha boca"; "Eu *sinto* que precisamos voltar ao apartamento dela antes que o romance morra completamente"; "eu *sinto* que estou prestes a sangrar"; "eu *tento* descartar qualquer coisa tirando minha atenção disso", "eu entro em modo de *houseboy*";[5] "eu *sinto* um senso de dever para com o seu corpo, para com este encontro". Em "Vulnerability in Resistance" (2016), Judith Butler argumenta contra a ideia de que o conceito de vulnerabilidade seria o oposto de resistência, descolado da mobilização e de políticas agentes. Para ela, ao entendermos como a vulnerabilidade entra na agência, podemos mudar nossas concepções acerca desses termos e desmantelar o binarismo que os opõe. A ideia de que o sujeito político para conquistar agência precisa derrotar sua vulnerabilidade é um ideal masculinista, e para Butler, desfazer esse binarismo que separa vulnerabilidade e agência é em si uma tarefa feminista.

Vulnerabilidade seria então uma maneira dos sujeitos serem expostos e de serem agentes ao mesmo tempo, nem totalmente passivos nem totalmente ativos, mas afetando e sendo afetados. A forma como a vulnerabilidade pode atuar dentro da resistência política seria por meio da exposição do corpo. Ela cita como exemplo práticas de não-violência, como o uso deliberado e consciente de corpos que se colocam frente a forças policiais ou militares para proteger ou frear seu avanço. A vulnerabilidade desses corpos estaria sendo

[5] *Houseboy* é uma gíria do meio gay para homens submissos que sentem prazer ao realizar trabalho doméstico em troca de humilhações sexuais.

mobilizada para afirmar existência, reivindicar o direito ao espaço público, igualdade, em oposição à violência policial ou ações militares (Butler, 2016: 26). Ela dá também o exemplo de pessoas trans ou mulheres que em muitos lugares do mundo gostariam de andar à noite na rua em segurança. O ato de deliberadamente colocarem seus corpos vulneráveis na rua, correndo o risco da violência, é também uma forma de resistência que residiria na própria vulnerabilidade.

> Resumindo: a vulnerabilidade não é uma disposição subjetiva. Pelo contrário, caracteriza uma relação com um campo de objetos, forças e paixões que nos impigem ou afetam de alguma forma. Como uma forma de estar relacionado com o que não sou eu e que não se é completamente capaz de dominar, a vulnerabilidade é um tipo de relacionamento que pertence àquela região ambígua em que a receptividade e a reatividade não são claramente separáveis umas das outras (Butler, 2016: 25, tradução nossa).

Se entendemos que reconhecer a vulnerabilidade dos nossos corpos e usá-la estrategicamente pode ser uma prática de resistência política, e que essa resistência adviria justamente da exposição corporal, então não me parece artificial trazer tal reflexão para o domínio do pornográfico, onde podemos falar na existência de uma pornografia da vulnerabilidade que passa justamente pelo reconhecimento da vulnerabilidade de certos corpos —aqui, especificamente, corpos feminizados, não-brancos, que desejam outras mulheres— que são agentes de seus próprios desejos, mesmo que esses desejos versem sobre humilhação, submissão e outras formas de se estar sujeito a outro corpo.

A submissão é o que guia o filme *Atrophy Portraits II,* curta-metragem de 12 minutos da produtora Four Chambers. Fundado em 2013 por Vex Ashley, o site *four chambered heart*, ou só *Four Chambers*, baseado em Up North, Reino Unido, tem renovado a cena *indie porn* com filmes que atrelam a experimentação da sexualidade com a experimentação da linguagem cinematográfica. No site, há uma descrição do projeto por sua criadora: “A partir

de um *background* em fotografia analógica, *art school bullshit* e sexo digital on-line, Four Chambers é um projeto, uma ideia e uma colaboração contínua com a intenção de explorar o potencial estético e conceitual da pornografia como um meio para ideias. Dirigido pelo *performer* Vex Ashley, autodidata em edição e videografia, com ênfase nas práticas colaborativas de DIY, *Four chambers* nasceu de uma comunidade global de mídias sociais, e faz parte de uma crescente descentralização de práticas tradicionais da indústria adulta e seus estúdios, arrecadando dinheiro para apoiar o projeto inicialmente por meio de doações e agora através do financiamento contínuo via *crowdfunding*".[6]

Não há uma periodicidade fixa dos vídeos. Os *teasers safe for work* são postados na plataforma Vimeo, e quem tem interesse em consumir a versão completa pode apoiar o projeto através do Patreon,[7] um sistema de *crowdfunding* continuado. Os filmes vão na contramão de um padrão de hipervisualização dos corpos por meio de uma estética crua, que valoriza a superiluminação da genitália, os *closes* na penetração, o som do gemido hiperdimensionado da mulher. Não significa que o Four Chambers não se utilize de códigos tradicionais da pornografia: o *meat shot* e o *money shot* estão lá, mas não são os únicos recursos empregados na incitação do desejo. Em cada vídeo, há uma mise-en-scène específica que se relacionada diretamente com o fetiche ou o ato sexual encenado. Há uma experimentação contínua de enquadramentos, iluminação, trilha, cenários, além de narrativas sexuais que, se não podem ser chamadas de "história" no sentido strictu-sensu, por não constituírem narrativas com começo meio e fim, criam uma atmosfera ficcional que engaja o espectador nessa ficção sexual mágica que o site propõe.

[6] No original, em inglês, em: http://afourchamberedheart.com/about. Acesso em 28/07/2018.
[7] Recentemente, em julho de 2018, o Four Chambers foi expulso do Patreon. O site estadunidense decidiu remover todo o conteúdo pornográfico de sua plataforma, após o presidente Donald Trump ter sancionado em abril a lei conhecida como FOSTA-SESTA, que torna os websites criminalmente responsáveis se forem vistos como facilitadores de tráfico sexual. Na prática, a lei define trabalho sexual e tráfico sexual como a mesma coisa, de modo que centenas de milhares de trabalhadores sexuais no mundo todo, do dia para a noite, perderam suas fontes de renda, sendo especialmente afetados as mulheres, LGBTs, pessoas não-brancas e imigrantes, que tinham na internet meios de exercer seu trabalho de forma mais autônoma e segura do que nas ruas.

Através da atmosfera fílmica, os fetiches e desejos que escapam à moral sexual burguesa são intensificados e colocados em um campo lúdico que não se pretende fora da pornografia, fora da representação do sexo, mas ao mesmo tempo questiona a noção óbvia de real com a qual a pornografia tradicional trabalha.

A questão da sensação do toque, da textura da pele, a relação entre corpo e proximidade (da câmera, de outros corpos, do espectador) está presente em todo o projeto, tanto que há até mesmo uma série denominada *Proximity* (Four Chambers, 2013), na qual Ashley faz experimentações com a câmera a partir do uso exclusivo de planos detalhe e *close-ups*. Nessa chave, um vídeo que se destaca é *Atrophy Portraits*. Filmado em 9x16, uma proporção de tela vertical, foi feito para ser consumido em uma tela de celular. Os *performers* são o casal Moth e Rust, cuja beleza branca clássica remete diretamente ao retrato na pintura, aqui subvertida em um vídeo de submissão. No texto de apresentação do vídeo, Ashley faz um paralelo da expressão da *performer* Moth com a Ginevra de' Benci de Leonardo Da Vinci, uma das primeiras pinturas a ter o sujeito feminino confrontando o espectador, encontrando seu olhar sem qualquer apaziguamento ou sorriso. Ainda no texto, ela diz: "presume-se que as mulheres submissas são passivas, receptoras descoladas do desejo dos outros, mas esse não é sempre o caso. O papel da submissa, e o potencial para transcendência na degradação consensual é poderoso." Tal tese é reiterada no vídeo *Atrophy Portraits II*, estrelado pela própria Ashley, a *performer* argentina e militante pelos direitos das trabalhadoras sexuais María Riot e protagonizado pela *performer* mexicana radicada em Berlim Lina Bembe.

Em *Atrophy Portraits II*, Bembe narra um texto escrito por ela própria, que reflete seus pensamentos pessoais sobre humilhação, dominação e submissão. Assim como seu antecessor, este também segue a proporção de tela 9x16. O filme abre com um plano em que a *performer* encara a câmera, ação que é repetida diversas vezes ao longo do vídeo, de modo a firmar a

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°18 - 2018 - ISSN 1852-9550

relação entre o corpo em cena de Bembe e o corpo da espectadora, a quem seu olhar e seu discurso se direcionam. É dividido em três atos, marcados pelo corte para a tela preta e a mudança na iluminação. No primeiro, a luz do sol ilumina a parede ao fundo. Gradativamente, a cor e a iluminação vão se escurecendo, de modo que os três atos parecem representar três momentos do dia, como se o sexo ali encenado durasse toda manhã, tarde e noite. Os atos de degradação e humilhação também se intensificam, culminando no ato final, em que Riot e Ashley lambuzam o rosto de Bembe com uma substância de cor marrom e textura enlameada.

Durante quase toda a sua duração, a imagem é acompanhada de uma trilha sobreposta ao *voice over* da própria Bembe, que fala sobre seus desejos e impressões acerca da posição sexual de submissão. Ela fala de modo delicado, sussurrando, semelhante aos vídeos de ASMR que tem ganhado cada vez mais popularidade na internet. ASMR é a sigla para Autonomous Sensory Meridian Response (Resposta Sensorial Meridiana Autônoma), que se refere a sensações agradáveis advindas de estímulos visuais, auditivos e cognitivos. Basicamente, trata-se de vídeos em que as pessoas falam de modo pausado e sussurrado, e podem também performar ações delicadas que emitem ruídos considerados agradáveis, como limpar uma mesa com um pano, abrir uma caixa ou escovar os cabelos. Esses vídeos empregam técnicas vocais de relaxamento, de modo que esse parece ser o principal uso das pessoas que buscam vídeos de ASMR, mas como o sussurro e a pausa transmitem também uma sensação de proximidade, não é surpresa que existam uma série de vídeos de ASMR com conotação erótica.

Em *Atrophy Portraits II*, o *voice over* assinala o uso erótico da voz, um estímulo ao sentido da audição, reforçada pelo som direto de gemidos, cuspes e tapas. É por meio da narração que o vídeo marca mais a proximidade com o espectador, uma vez que estamos diante de uma câmera fixa o tempo todo, com a protagonista imóvel no centro do quadro, distante de nós.

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°18 - 2018 - ISSN 1852-9550

Diferentemente de outros filmes do Four Chambers, em que há um apreço por aproximar intensamente a câmera do corpo dos *performers*, de modo a capturar a textura de suas peles, movimentos e reações, aqui essa aproximação se dá pela voz e o conteúdo do que se fala.

Figura 2. *Atrophy Portraits II* (2018)

O texto escrito por Bembe aparece na tela à medida que é proferido; é um poderoso relato poético no qual a *performer* traduz seus sentimentos e sensações mais profundos evocados pelas práticas sexuais de submissão e humilhação. Enquanto vemos Ashley e Riot enfiarem os punhos em sua garganta, baterem e cuspirem em seu corpo, sufocarem-na com seus peitos e bucetas, ouvimos a narração que afirma o lugar da degradação como uma

experiência quase espiritual, um “estado psicológico e físico radical” de seu corpo e emoções, de consciência do próprio corpo e desejos e de uma tomada de ação sobre eles, que é, nesse sentido, um reconhecimento da própria vulnerabilidade e uma decisão de jogar com ela. Ser degradada sexualmente, para Bembe, é “me amar em um estado radical de vulnerabilidade”.

A degradação sexual consensual aparece também como uma experiência feminista empoderadora em pelo menos dois momentos. No primeiro, ela confronta diretamente determinado discurso feminista que rejeita a posição sexual de submissão como uma possibilidade para as mulheres. “Ser dita o que fazer é um sentimento sujo que eu não deveria obedecer/ mulheres fortes não recebem ordens” (tradução nossa). No segundo, ela aprofunda sua tese, ao afirmar que

> Degradação consensual/ é radicalmente afirmar aquele mesmo poder/ que é de outra forma tirado de nós em outras esferas da vida/ é ruptura, reapropriação, é encarar o medo/ acariciar minhas arestas/ é perdoar a mim mesma/ é amor próprio extasiante/ Eu sou um corpo feminizado ao qual foi muitas vezes dito que eu não tenho poder,/ não é dado o devido valor ao fato de que eu não pertenço a mim mesma/ Eu tenho que lutar para reclamar o meu corpo, ser capaz de navegar pelo controle de um jeito que é verdadeiro para mim/ é porque eu aprendi a me possuir/ que eu sou capaz de tomar ou desistir do controle da maneira que eu quiser/ e encontrar alegria e prazer intensos em renunciar o controle, em me perder, em me doar aos outros (Lina Bembe, tradução nossa).

Atrophy Portraits II causa uma profunda ruptura na tradição da pornografia audiovisual ao dar voz à mulher submissa em cena, subversão que se dá em diferentes camadas: primeiro, no âmbito da imagem, ao colocar a *performer* encarando a câmera (e o espectador) de frente, o olhar em riste; segundo, por meio do uso prolongado do *voice over*; terceiro, a exploração do sussurro ao invés do grito; e quarto, pelo uso do texto sobre a imagem, estratégia que não

chega a ser incomum quando falamos de pornografias experimentais, mas sem dúvida rara quando se trata de pornografia comercial.

Conclusão

Ao reconhecer os modos em que agência reside na vulnerabilidade, podemos então compreender melhor esse conceito aplicado à pornografia, bem como suas estratégias de subversão da imagem, do imaginário e do mercado pornográficos.

Em termos estéticos, temos o uso do texto e do *voice over* como características comuns aos dois filmes. Ambos trabalham a questão da proximidade pelo som, o que podemos apontar como uma das estratégias empregadas por esse tipo de produção. Não coincidentemente, estamos falando de filmes estrelados por mulheres não-brancas, realizado por mulheres lésbicas e/ou bissexuais, sobre sexo entre mulheres. A oralidade é potência para quem herda o legado do silêncio,[8] e seu uso na pornografia denota uma estratégia feminista de subversão da normatividade sexual e da normatividade da imagem pornográfica.

Enquanto *Crystal Clear* trabalha com a textura e os movimentos da pele, esfregando (literalmente) na cara da espectadora questões e sensações que de outro modo poderíamos escolher evitar, *Atrophy Portraits II* prefere afastar-se desse olhar próximo para o corpo a fim de lançar um olhar sobre a própria espectadora. Quem Lina Bembe tanto encara que não a nós mesmas, espectadoras que podem ou não compartilhar da sua experiência, mas a qual dificilmente passam indiferentes?

Assim, a centralidade do sujeito é também uma marca desses filmes, por onde se faz um jogo irônico com o conceito de objetificação, tão empregado nos

[8] A frase é de autoria da pesquisadora lésbica Natália Affonso, a quem agradeço pelas trocas que foram fundamentais para a elaboração deste artigo.

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°18 - 2018 - ISSN 1852-9550

discursos que pretendem criticar a pornografia e quem a faz. Os corpos em cena são, a um só tempo, objetos e sujeitos, passivos e ativos, vulneráveis e agentes; estão sendo olhados, mas também falam; olham, mas também se calam. Se a pornografia da vulnerabilidade pode nos trazer algo, talvez seja precisamente a confirmação de que, quando se trata de pornografia e de desejos sexuais, ambivalência e ambiguidade seguem sendo chaves para compreendermos o modo como nos relacionamos com o sexo e o mundo, e o sexo no mundo.

Bibliografia

Dennis, Kelly (2009). *Art/Porn: A History of Seeing and Touching*. Oxford e New York: Berg.

Lorde, Audre (1984/1978). "Uses of the Erotic: The Erotic as Power" en *Sister Outsider: Essays and speaches*. New York: Crossing Press.

Marks, Laura U. (1998). "Video haptics and erotics" en *Screen*, volume 39, número 4.

Paasonen, Susanna (2011). *Carnal Resonance: Affect and Online Pornography.* Cambridge: The MIT Press.

_____ (2014). "Between Meaning and Mattering: On Affect and Porn Studies" en *Porn Studies*, volume 1, números 1-2.

_____ (2013). "Grains of Resonance: Affect, Pornography and Visual Sensation" en *Somatechnics*, volume 3, número 2.

Sabsay, Gambetti e Judith Butler (orgs.) (2016). *Vulnerability in Resistance*. Durham e Londres: Duke University Press.

Wittig, Monique (1975). *The Lesbian Body*. New York: CEU – Library of the Central European University Budapest.

Vares, Sidnei Ferreira de (2010). "O problema da arte no pensamento de Platão" en *Prometeus*, ano 3, número 6, julho-dezembro.

* Érica Sarmet é roteirista e pesquisadora de cinema e audiovisual, mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). É autora da dissertação *Sin porno no hay posporno: corpo, excesso e ambivalência na América Latina* (2015) e integrante do NEX!!! – Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais, grupo de pesquisa vinculado ao PPGCINE/UFF. Seu primeiro filme como diretora, *Latifúndio* (2017), foi exibido em dezenas de festivais nacionais e internacionais, tendo recebido os prêmios de Best Short no Xposed International Queer Film Festival e Melhor Curta Carioca no Rio Festival de Gênero e Sexualidade no Cinema 2018. E-mail: e.sarmet@gmail.com