



Museu, lixo urbano e pornografia¹

Paul B. Preciado²

RESUMO: Como aparece a pornografia como um discurso e saber sobre o corpo? Qual é a relação que existe entre pornografia e a produção de subjetividade? Como funciona a pornografia dentro dos mecanismos políticos de normalização do corpo e da visão na cidade moderna? Esta pesquisa muito rápida trata de realizar uma análise dos primeiros apontamentos feitos em *Testo yonqui* (2008) e que antecedem ao *Pornotopia* (2010), em que em um primeiro momento se faz a proposta de uma releitura dos termos presentes no debate pornográfico (sujeito, olhar, representação, prazer...), assim como das suas relações com a história da arte e as suas estratégias biopolíticas de controle do corpo e de produção de prazer através do olhar. Em um segundo momento, tenta-se aqui mostrar como e por qual razão a pornografia é uma forma de produção cultural que concerne ao museu, em como o museu produz uma categoria de lixo urbano a partir da pornografia como um amplo dispositivo biopolítico de controle e privatização da sexualidade na cidade moderna e, ao fim, por qual razão a pornografia se converteu, a partir dos anos setenta, em um espaço de análise, em uma ferramenta crítica e de reapropriação para as micropolíticas de gênero, sexo, raça e sexualidade.

PALAVRAS-CHAVE: museu; história da arte; lixo urbano; pornografia; biopolíticas.

Abstract: How does pornography appear as a speech and knowledge about the body? What is the relationship between pornography and the production of subjectivity? How does pornography work within the political mechanisms of normalization of body and vision in the modern city? This very rapid research is about performing an analysis of the first notes, made after *Testo Junkie* (2008) and before *Pornotopia* (2010), in which, at first, a proposal is made for a re-reading of the terms present in the pornographic debate (subject, gaze, representation, pleasure...), as well as their relations with the history of art and their biopolitical strategies of control of the body and production of pleasure through the gaze. Secondly, it's tried to show how and why pornography is a form of cultural production that concerns the museum, how the museum produces a category of urban detritus from the pornography as a broad biopolitical device of control and privatization of sexuality in the modern city, and finally, why pornography became a space of analysis, a critical tool and a reappropriation of the micropolitics of gender, sex, race and sexuality.

Keywords: museum; history of art; urban detritus; pornography; biopolitics.

Resumén: ¿Cómo aparece la pornografía como discurso y saber sobre el cuerpo? ¿Cuál es la relación que existe entre pornografía y producción de subjetividad? ¿Cómo funciona la pornografía dentro de los mecanismos políticos de normalización del cuerpo y la mirada en la ciudad moderna? Esta investigación muy rápida se trata de la realización de un análisis a los tempranos apuntes, hechos en *Testo yonqui* (2008) y que anteceden al *Pornotopia* (2010), en que en un primer momento se hace la propuesta de una relectura de los términos presentes en el debate pornográfico (sujeto, mirada, representación, placer...), así como de sus relaciones con la historia del arte, sus estrategias biopolíticas del control del cuerpo y de producción de placer a través de la mirada. En un segundo momento, se intenta aquí mostrar cómo y por qué razón la pornografía es una forma de producción cultural que concierne al museo, en cómo el museo produce una categoría de basura urbana a partir de la pornografía como un amplio dispositivo biopolítico de control y privatización de la sexualidad en la ciudad moderna y, al fin, por qué la pornografía se ha convertido a partir de los años setenta en un espacio de análisis, en una herramienta crítica y de reapropiación para las micropolíticas de género, sexo, raza y sexualidad.

Palabras clave: museo; historia del arte; basura urbana; pornografía; biopolíticas.

1 A publicação original deste texto ocorreu no periódico *Zehar*: revista de Arteleku-ko aldizkaria, ISSN 1133-844X, Nº. 64, 2008, págs. 38-67, sob o título *Museo, basura urbana y pornografía* e também em inglês, na mesma edição. A presente tradução se deu com base em ambas as versões para maior precisão e melhor adaptação.

² Filósofo espanhol e doutor em teoria da arquitetura pela Universidade de Princeton. Traduzido por Bryan William Axt. Contato: bwaxtak@gmail.com



Figura 1 - *PostOpen tailerra. Feminismopornopunk mintegia, Arteleku, 2008.*



1. Considerações iniciais

O mercado da arte quer pornografia, mas não a quer quando vem do feminismo. Cada coisa em seu lugar. O mundo da arte gosta de um salpicão de reciclados códigos pornográficos quando esses estão separados da sua função de crítica social e existem como meros resíduos estéticos. O Barbican gosta do Jeff Koons e os testículos (mesmo os peludos) são arte sempre que estejam bem desenhados por solenes senhores. A nudez de Paris Hilton esculpida por Daniel Edwards transcende singularmente o sórdido mundo da pornografia, e um pouco de carne e de entranhas sempre realça a transgressão dos *Young British Artists* (YBA's). Não vamos pedir demais à historiografia ocidental da arte; durante os últimos anos já enfrentou e acalmou o suficiente as complicadas e cruciais interferências advindas de diversas minorias sexuais, raciais e culturais. Já tivemos Warhol, Mapplethorpe e Journiac (três homens que, diga-se de passagem, também sabiam desenhar testículos). Sejamos epistemologicamente cautelosos e eticamente pacientes ou colocaremos tudo a perder, desperdiçando todo o nosso esforço.

Mas, enquanto somos cautelosos e pacientes, se constrói uma nova historiografia da arte em que o pornô, a prostituição e o feminismo não são parte da mesma história. Separados em diferentes espaços, contextos e conceitos, as mulheres boas e as boas mulheres não podem fazer história juntas. Desde o começo do novo milênio, o complexo-industrial-museu se dedicou a recuperar um certo número de artistas dos anos 1970 e 1980 que até então haviam passado relativamente despercebidas (Judith Chicago, Martha Rosier, Adrian Piper, Valle Export, Rebecca Horn, Hanna Wilk, Nancy Spero, Marina Abramovic...), procurando as *labelizar*³ como “feministas” e também procurando lhes atribuir uma missão estética e crítica que não excedesse o que a arte esperava do segundo sexo. Convidam as artistas feministas para que tematizem publicamente a diferença, o corpo, a pele, a maternidade, o trabalho doméstico, a violência de gênero, o cotidiano, a dor, a precarização, o amor, a família, a bulimia e a anorexia, a imigração, a ablação, o câncer de mama, a intimidade... e aqueles aspectos do sexo e da sexualidade que reconhecemos culturalmente como mais femininos. Mas não a pornografia, pois além de ser vulgar e repetitiva, é coisa dos homens.

3 [N. do T.] No contexto, do Francês *labellization*, significa o processo de classificação, etiquetagem ou atribuição de um selo de qualidade a um produto, em nível de produção empresarial, mas também a um processo de normalização em rede.





Figura 2 - Annie Sprinkle, *Legends of Porn: A Cartoon History*. [Carnal Comix. Steve Crompton and Annie Sprinkle, Zehar].



Como resultado, as obras performativas e audiovisuais de Annie Sprinkle e Elisabeth Stephens, COYOTE, Veronica Vera, Monika Treut, Linda Montano, Karen Finley, Maria Beatty, Emille Jouvett, PostOp, GoFist, María Llopis, Shu Lea Cheang, Diana Junyet Pornoterrorista⁴... não encontram ainda marcos de inteligibilidade para, a partir dos quais, se tornem visíveis. Inadequadas para os critérios do feminismo, mas feitas (se seguimos considerando H e M como marcas de identidade) por mulheres, essas práticas artísticas parecem cair em um vazio historiográfico, reclamando novas categorias (pós-pornografia, video arte e performances pornofeministas) a partir das quais se acessa a retícula do visível.

Eu poderia me apressar aqui a construir uma história pós-pornográfica da arte que, propondo suas próprias noções de sujeito, olhar, representação e prazer, construa um relato alternativo ao oferecido pela historiografia progressiva-identitária com as suas novas entradas: o feminismo e a arte gay. Mas prefiro, antes de tudo, repensar os termos do debate pornográfico e as suas relações com a história da arte, as estratégias biopolíticas de controle do corpo e de produção de prazer através de dispositivos de intensificação do olhar. Tentarei mostrar neste texto por qual razão a pornografia é uma forma de produção cultural que concerne ao museu e também por que uma historiografia crítica deveria incluir a pornografia em sua análise dos modos culturais, através dos quais se constroem os limites do socialmente visível e, com eles, os prazeres e as subjetividades sexuais normais e patológicas. Essa genealogia nos ajudará a entender porque a pornografia se converteu, a partir dos anos setenta, em um espaço crucial de análise, crítica e reapropriação para as micropolíticas de gênero, sexo, raça e sexualidade.

2. Estudos porno: a pornografia como discurso cultural

Frequentemente a pergunta pela pornografia suscita discursos circulares ou falsas diatribes, nas quais, precisamente, aqueles argumentos que poderiam dar um giro ao debate são excluídos de antemão através de uma definição implícita da noção mesma de pornografia. Assistimos a uma saturação pornográfica (na representação, nos modos de consumo e distribuição da imagem) e, contudo, essa saturação vem acompanhada por uma rigorosa opacidade discursiva. A pornografia não é ainda considerada como um objeto de estudo cinematográfico, nem filosófico. O desprezo acadêmico que suscita a pornografia, considerada como *lixo cultural*, se adiciona à força do que poderia denominar-se

4 Ver a caracterização de algumas delas como "Mulheres enfurecidas" em *Research. Angry Women*. Editado por Andrea Juno e V. Vale, São Francisco, 1991.



a hipótese do masturbador imbecil, segundo a qual a pornografia é o grau zero da representação, um código fechado e repetitivo cuja a única função é e deveria ser a masturbação acrítica – sendo a crítica um obstáculo para o êxito masturbatório. Em todo caso, dizem-nos, a pornografia não merece uma hermenêutica. Mas talvez tenha chegado a hora de formular uma ecologia política geral da cultura interessada em reavaliar a produção, definição e a reciclagem de seus detritos culturais, assim como de apostar em uma possível revolução de objetos sexuais e masturbadores imbecis, capazes de se converter em produtores subversivos e usuários críticos da pornografia.

Durante os anos 80 e 90, os trabalhos antipornográficos de Andrea Dworkin e Catherine Mackinnon⁵, que definiam o pornô como uma linguagem patriarcal e sexista que produzia violência contra o corpo das mulheres (“o pornô é a teoria, a violação a prática”), eclipsaram os argumentos do chamado “feminismo pró-sexo”⁶ que via na representação dissidente da sexualidade uma ocasião de empoderamento para as mulheres e as minorias sexuais. Enquanto o feminismo pró-sexo alertava frente aos perigos de entregar o poder da representação da sexualidade a um Estado também patriarcal, sexista e homófobo, o feminismo antipornografia, apoiado por movimentos conservadores religiosos e *pro-life*, advogava pela censura estatal do pornô como o único meio de proteger as mulheres da violência pornográfica. Assim, a linguagem pornográfica foi uma vez mais banida para um subúrbio cultural, um *ghetto* que resiste e repele às críticas, permanecendo fora da área de conflito e confronto tão própria da democracia.

Porém, a partir do final dos anos 80, esquivando em parte o beco sem saída do debate feminista, um conjunto de historiadores e teóricos da literatura do cinema, como William Kendrick, Richard Dyer⁷, Linda Williams⁸ ou Thomas Waugh vão estender as suas pesquisas sobre a relação entre corpo, olhar e prazer também à representação pornográfica. A maioria dessas análises da pornografia partem da hipótese construtivista da *História da sexualidade*, de Foucault, segundo a qual a sexualidade moderna e seus prazeres são o resultado não tanto da repressão de um desejo originário, mas de configurações específicas de saber-poder: a modernidade desloca a *ars erótica* tradicional segundo a qual o prazer surge da experiência e do autocontrole, em benefício de uma *scientia sexualis*, um

5 Ver os textos canônicos desse debate: Andrea Dworkin, *Pornography: Men Possessing Women*, (Plume), New York, 1979. Catherine Mackinnon, *Only Words*, Harvard University, Cambridge, 1993.

6 Segundo a denominação de 1981, de Ellen Willis, em seu ensaio *Lust Horizons. Is the women’s movement prosex?* Em *No More Nice Girls. Counter-Cultural Essays*, Wesleyan University Press, New England, 1992.

7 Richard Dyer, *Gay Male Porn: Coming to Terms*, *Jump Cut* 30: 27-29.

8 Ver o clássico de Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, University of California Press, Berkeley, 1989.



conjunto de técnicas científicas (visuais, jurídicas, médicas...) destinadas a produzir o que Foucault denomina “a verdade do sexo”. Assim se tornará aparente a cumplicidade e a evolução histórica da narração pornográfica, assim como a construção política dos olhares e dos prazeres pornográficos e as suas relações com as disciplinas de gestão do espaço urbano. Se delinea assim, pela primeira vez, um contexto crítico que dará lugar, no começo do século XXI, a emergência dos chamados “*Porn Studies*”⁹, em que a análise histórica, cultural, cinematográfica e política da pornografia é possível.

Situando-me nesse precário espaço crítico que promovem os *Porn Studies*, começarei realizando uma exploração genealógica que permita situar e entender a emergência da pornografia no Ocidente como parte da aparição de um regime mais amplo (capitalista, global e midiático) de produção da subjetividade através da gestão técnica da imagem¹⁰. Se tratará de analisar o que poderíamos denominar uma *biopolítica da representação pornográfica*. Perguntemo-nos: como aparece a pornografia como discurso e saber sobre o corpo? Qual é a relação que existe entre a pornografia e a produção de subjetividade? Ou, dito de outro modo, como funciona a pornografia dentro dos mecanismos políticos de normalização do corpo e do olhar na cidade moderna? A partir da tentativa de dar conta em um texto muito rápido, esta pesquisa nos permitirá intuir a importância das novas micropolíticas pós-pornográficas.

3. O museu inventou o pornô

Em 1987, em *The Secret Museum*, o historiador Walter Kendrick¹¹ empreende um estudo genealógico e linguístico dos diferentes discursos em que a noção de pornografia emerge na modernidade. A conclusão de Kendrick estabelece novas coordenadas para o debate: a noção de pornografia emerge nas línguas vernáculas europeias modernas, entre 1755 e 1857, dentro de uma retórica museística, como efeito da controvérsia que suscita o descobrimento da ruína de Pompéia e a exumação de um conjunto de imagens, afrescos, mosaicos e esculturas que representam práticas corporais e do debate acerca da possibilidade ou impossibilidade de que sejam vistos publicamente.

A escavação arqueológica das cidades enterradas abaixo do Vesúvio descobriu imagens e esculturas de corpos animais e humanos nus e enlaçados, e também inúmeros pênis grandes demais

9 Ver a publicação: *Porn Studies*. Editado por Linda Williams, Duke University Press, Durham, 2004.

10 Se trataria de considerar a pornografia como um objeto de investigação da filosofia (abordar as relações entre realidade, representação e produção de subjetividade) e da teoria queer (a partir de uma perspectiva que contemple as estratégias de resistência a normalização das minorias sexuais, de gênero e corporais).

11 Walter Kendrick, *The Secret Museum - Pornography in Modern Culture*, California University Press, Berkeley, 1987.



que não estavam, como se pensou em um primeiro momento, reservados aos prostíbulos ou às câmaras nupciais, mas que estavam dispersos por toda a cidade de Pompéia. As ruínas, operando como um retorno do reprimido, desvelavam outro modelo de conhecimento e de organização dos corpos e dos prazeres na cidade pré-moderna e revelavam brutalmente uma topologia visual da sexualidade radicalmente distinta da que dominava a cultura europeia no século XVIII.

Tudo aquilo requeria uma nova taxonomia que permitiria estabelecer distinções entre os objetos acessíveis ao olhar e aqueles cujo o olhar e a visibilidade deviam ser objetos de custódia estatal. As autoridades (o governo de Carlos III de Bourbon) decidem então selecionar certas imagens, esculturas e objetos, e formam com eles a coleção secreta do museu bourbônico de Nápoles, conhecida também como Museu Secreto. A construção do Museu Secreto implicou fisicamente na construção de um muro, na criação de um espaço fechado e na regulação do olhar através dos aparatos de vigilância e controle. De acordo com um decreto real, somente os homens aristocratas – nem as mulheres, nem as crianças e nem as classes populares – poderiam acessar a esse espaço. O Museu Secreto opera uma segregação política do olhar em termos de gênero, de classe e de idade. O muro do museu materializa as hierarquias de gênero, idade e classe social, construindo diferenças político-visuais através da arquitetura e de sua regulação do olhar.

A palavra *pornografia* aparece nesse contexto museístico pela mão de um historiador da arte alemã, C. O. Müller, que, reclamando a raiz grega da palavra (*porno-grafei*: pintura das prostitutas, escrita da vida das prostitutas), denomina os conteúdos do Museu Secreto como pornográficos¹². Assim, em inglês, a definição de 1864 da “pornografia”, do Dicionário Webster, não é outra que “aquelas pinturas obscenas utilizadas para decorar os muros das habitações de Pompéia, cujos exemplos se encontram no Museu Secreto”.

Para Kendrick, o Museu Secreto e a regulação desse espaço operam como um momento e um *topos* fundador do que a pornografia vai significar na racionalidade visual, sexual e urbana da modernidade ocidental. Nessa retórica, e na que me referirei em seguida, a pornografia aparece como uma técnica de gestão do espaço público e, mais particularmente, de controle do olhar, da vigilância do corpo excitado ou excitável em um espaço público. De maneira que a noção de pornografia que a história da arte inventa é sobretudo uma estratégia para traçar limites ao visível e ao público. No Museu Secreto se inventam também novas categorias de “infância”, “feminilidade” e de “classes

12 Ver: C.O. Müller, *Ancient Art and Its Remains. A Manual of Archeology of Art*, London, 1850.



populares”. Frente a elas, o corpo masculino aristocrático aparece como uma nova hegemonia político-visual – ou, inclusive, poderíamos dizer político-orgásmica: aquela que tem acesso a excitação sexual em público, por oposição a aqueles corpos cujo os olhares devem ser protegidos e cujo os prazeres devem ser controlados.

4. Pornografia e lixo urbano

A noção de pornografia introduzida pela história da arte abre caminho, ao longo do século XIX, como uma das retóricas do higienismo que surgem junto com as metrópoles modernas. A palavra pornografia aparece desse modo nos dicionários europeus em torno de 1840-50: “descrição da prostituição e da vida das prostitutas na cidade como uma questão de higiene pública”. A pornografia nomeia o conjunto de medidas higiênicas implantadas por urbanistas, pelas forças policiais e sanitárias para gerir a atividade sexual no espaço público, regulando a oferta de serviços sexuais e “a presença de mulheres solitárias”, mas também “o lixo, os animais mortos ou outras carniças” nas ruas das cidades de Paris e Londres. Pornógrafo é o apelativo reservado, por exemplo, a Restiff de la Brettonne quando ele escreve acerca da gestão da prostituição e propõe a construção de bordéis estatais para sanear a cidade de Paris¹³. Pornográficos são também os tratados médico-administrativos de Jean Parent-Duchâtelet¹⁴, Michael Ryan ou William Acton sobre a higiene das cidades de Paris ou Londres em que se discute igualmente os esgotos, urinhas, tubulações, construções de calçadas e escoadouros, prostitutas e meliantes.

Se o Museu Secreto e o seu ciumento cuidado da pornografia têm como objetivo impedir que as mulheres e crianças acessem a visão daquilo que excita o olhar, a pornografia como categoria higiênica é, sobretudo, assunto de regulação da sexualidade das mulheres no espaço público, assim como da gestão dos serviços sexuais das mulheres fora das estruturas institucionais do matrimônio e da família. Dentro das retóricas do higienismo, a pornografia é uma técnica de vigilância e domesticação das políticas do corpo (ou de corpos políticos) que forma parte do que Foucault denomina o dispositivo da sexualidade, característico das tecnologias de poder do século XIX. A

13 Nicolas E. Restiff de la Brettonne, *Le Pornographe*, Paris, 1769.

14 A figura de Jean-Baptiste Parent-Duchâtelet condensa o solapamento da pornografia, prostituição e higiene pública: escritor de um importante tratado sobre a prostituição, Parent-Duchâtelet era médico e encarregado do sistema público de esgotos de Paris. Parent-Duchâtelet, *De La Prostitution Dans La Ville De Paris, Considérée Sous Le Rapport De L'hygiène Publique, De La Morale Et De L'administration*, Paris, 1836.



pornografia é o braço público de um amplo dispositivo biopolítico de controle e privatização da sexualidade feminina na cidade moderna.

Levando em consideração a esses dois contextos de emergência, o Museu Secreto e a cidade moderna, poderíamos então redefinir a pornografia como uma política do espaço e da visibilidade que gera segmentações precisas dos espaços públicos e privados. Se trata de uma questão de muros e também de buracos nesses muros, de janelas, cortinas e portas abertas ou fechadas, de espaços acessíveis ou inacessíveis ao olhar público, de fachadas e interiores, de como cobrir o descoberto e de como descobrir o oculto, de separar as mulheres limpas das sujas, o animal comestível da carniça, o que é útil do que é lixo, a cama heterossexual da rua e suas perversões.

5. História do tecno-olho

O terceiro campo semântico em que opera essa noção se apresenta com a irrupção da fotografia e do cinema como aparatos técnicos de intensificação do olhar e, mais particularmente, com a aparição dos primeiros filmes denominados *stag films* (filmes para solteiros), *blue movies* ou *smokers* que, mais tarde, serão qualificados como pornografia. Se tratam de filmes curtos, silenciosos e em preto e branco, que duram exatamente um carretel (entre 3 e 10 minutos), em que aparecem corpos nus, contato físico, atividade genital, penetrações vaginais, quer dizer, aquilo que, segundo a territorialização precisa dos corpos que domina a modernidade, será qualificado como atividade sexual. Mas o mais importante, desde o ponto de vista da estética da produção e da recepção, é que se tratam de cenas filmadas por homens cujo o consumo e o prazer especular estavam também reservados aos homens, majoritariamente heterossexuais¹⁵, comumente no contexto do bordel ou dos clubes masculinos.

A pornografia funciona como uma prótese masturbatória de subjetivação de caráter virtual, externo e móvel que se caracteriza, ao menos em sua origem e até os anos 70, por estar reservada ao uso masculino. De novo, as técnicas visuais de produção de prazer sexual estão segregadas em termos de gênero, idade e classe social. Não são as imagens consideradas como pornográficas as que são, intrínseca e naturalmente masculinas, mas sim que, cultural e historicamente, as mulheres foram distanciadas das técnicas masturbatórias audiovisuais – uma distância que é comparável a exclusão das mulheres do Museu Secreto, da rua, do comércio sexual, e que é constitutiva da construção do espaço

15 Sobre homossexualidade e pornografia no princípio do século XX, ver o estudo histórico de Thomas Waugh, *Hard To Imagine: Gay Male Eroticism in Photography and Film from the Beginnings to Stonewall*, Columbia University Press, New York, 1996.



público até meados do século XX como um espaço masculino e branco. A redução da esfera de recepção da pornografia em termos de gênero nos levará a uma situação interessante e paradoxal: a criação de um contexto homoerótico de recepção¹⁶. A projeção da imagem pornográfica em um espaço em que as mulheres não têm acesso virá, infalivelmente, a sexualizar a relação entre os homens heterossexuais.

A invenção da fotografia como imagem-movimento vem a se inserir em um conjunto de técnicas de produção da diferença entre o normal e o patológico. É impossível separar a história das primeiras representações pornográficas da história da fotografia médica dos desviados, do corpo disforme e discapacitado, e da fotografia colonial. Não esqueçamos que nos encontramos nesse momento de invenção da fotografia e do cinema em um ponto chave de transição e de formação da racionalidade sexopolítica moderna. É o momento em que se inventam as identidades sexuais – heterossexual, homossexual, histórica, fetichista, sadomasoquista – como tipologias visuais representáveis. Se a representação médica busca fazer confessar o corpo através da imagem, a verdade do sexo, a pornografia buscará fazer o prazer (e as suas patologias) visível. É nesse sentido que Linda Williams entende a pornografia como uma técnica de confissão involuntária: a produção de um saber sobre o sujeito, dizendo a verdade sexual sobre o sujeito.

Cinematograficamente, a imagem pornográfica pertence ao conjunto de imagens de representações do corpo em movimento. O prazer visual procede do que os teóricos do cinema denominam uma tradução sinestésica, quer dizer, da translação a partir do sentido do tato à vista. Mais ainda, a pornografia pertence ao tipo de imagens em movimento que produzem uma reação involuntária no corpo do espectador. Se trata do que Linda Williams denomina uma “*bodily image*”, uma imagem corporal, uma imagem que move o corpo e seus afetos: no caso da pornografia, a imagem volve sobre o corpo do espectador e produz efeitos involuntários que este não pode controlar. Poderíamos dizer que o próprio da pornografia (assim como é próprio de outros gêneros como a comédia ou o terror) é que a intencionalidade visual não é tanto diretiva, mas reativa. Quer dizer, na pornografia o corpo é vulnerável à imagem. Esse elemento vai complicar a leitura unidirecional de Dworkin ou Mackinnon (solidária, em partes, das hipóteses de análise da representação fílmica levadas em consideração por Laura Mulvey em seu clássico texto *Cine y placer visual*): se Mackinnon e Dworkin consideram o poder patriarcal e masculino como um fator de estruturação da semiótica visual da pornografia, que transforma o corpo

16 Ver: Thomas Waugh, *Homosociality in the Classical American Stag Film: Off-Screen, On-Screen*, en *Porn Studies*, Op. Cit., p. 127-141.



feminino em objeto de prazer visual, ficaria ainda por entender a paradoxal posição do espectador masculino que decide deixar-se dominar pela imagem pornográfica¹⁷.

A pós-pornografia não será senão o nome das diferentes estratégias de crítica e intervenção na representação, e que surgirão da reação das revoluções feministas, homossexuais e queer frente a estes três regimes pornográficos (o museístico, o urbano e o cinematográfico) e frente também às técnicas sexopolíticas modernas de controle do corpo e da produção de prazer, da divisão dos espaços privados e públicos e do acesso à visibilidade que desses se desdobra. Jean Genet, Andy Warhol, Kenneth Anger, Veronica Vera, Annie Sprinkle... A noção de pós-pornografia marca uma ruptura epistemológica e política: um outro modo de conhecer e de produzir prazer através do olhar, mas também uma nova definição de espaço público e novos modelos de habitar a cidade.

17 Ao contrário, é possível que o controle político, a que está submetida a representação pornográfica, surja precisamente da vontade de reduzir a imagem de vulnerabilidade do espectador frente à imagem.

