

**Alejandro Múnera
Arévalo**

Universidade da
Califórnia - Berkeley

E-mail:
amunera@berkeley.edu



Este trabalho está licenciado
sob uma licença [Creative
Commons Attribution 4.0
International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):
Aos autores pertence o
direito exclusivo de
utilização ou reprodução

ISSN: 2175-8689

Pornô subversivo: o Movimento de Arte Pornô durante a Abertura Democrática no Brasil (1980-1982)

*Subversive Porn: The Porn Art
Movement during Brazil's
Democratic Opening (1980-
1982).*

*Porno subversivo: el Movimiento de Arte
Porno durante la Apertura Democrática
en Brasil (1980-1982)*

Munera, A. (2025). Pornô subversivo: o Movimento de Arte
Pornô durante a Abertura Democrática no Brasil (1980-1982) .
Revista Eco-Pós, 28(2), 482-507.
<https://doi.org/10.29146/eco-ps.v28i2.28516>

RESUMO

Este artigo contextualiza e analisa as estratégias midiáticas empregadas pelo *Movimento de Arte Pornô* (MAP) durante o processo de redemocratização do Brasil no início dos anos 1980 — um período marcado pela transição política, pelo conservadorismo moral e pela crescente circulação da pornografia hardcore na América Latina. Ao revisitar uma parte do repertório literário, visual e performático do MAP, o artigo explora como o coletivo desenvolveu uma estética “artista” que desafiava representações normativas da sexualidade e interrogava a divisão entre o público e o privado que estruturava tanto a expressão artística quanto a política sob os legados autoritários. Embora estudos recentes tenham enfatizado a ascensão da política identitária e o florescimento da imprensa alternativa e da literatura marginal nesse período, tais abordagens frequentemente permanecem limitadas por categorias estáveis de identidade e/ou orientação sexual. Este artigo argumenta que as intervenções do MAP — especialmente seus manifestos, zines, performances centradas no corpo e provocações poéticas com palavrões — cultivaram uma política sexual radical que ia além da afirmação de identidade, abraçando o prazer subversivo da dissidência sexual de maneira que hoje ressoa com o conceito teórico de “queer”. Ao ressignificar a obscenidade e a indecência por meio de mídias menores e formatos efêmeros, o MAP transformou o erótico em uma força sensorial pública, capaz de desestabilizar tanto parâmetros estéticos quanto o estigma social. Assim, o artigo insere o MAP em debates transnacionais mais amplos sobre pornografia e demonstra como o uso experimental de símbolos subversivos por parte do coletivo complicou noções de politização e compromisso revolucionário. Em última instância, a produção cultural do MAP é lida como um arquivo gerador de uma política sexual em transição, revelando o potencial das práticas artísticas para desestabilizar e reinventar a vida pública por meio de formas de expressão corporificadas e indisciplinadas.

PALAVRAS-CHAVE: *pornô, arte, performance, queer, obscenidade.*

ABSTRACT

This article contextualizes and analyzes the media strategies employed by the Porn Art Movement (MAP) during Brazil’s process of redemocratization in the early 1980s—a period marked by political transition, moral conservatism, and the growing circulation of hardcore pornography in Latin America. By revisiting part of MAP’s literary, visual, and performative repertoire, the article explores how the collective developed an “artist” aesthetic that challenged normative representations of sexuality and interrogated the division between the public and the private that structured both artistic expression and politics under authoritarian legacies. While recent studies have emphasized the rise of identity politics and the flourishing of the alternative press and marginal literature in this period, such approaches often remain limited by stable categories of identity and/or sexual orientation. This article argues that MAP’s interventions—especially its manifestos, zines, body-centered performances, and poetic provocations with profanity—cultivated a radical sexual politics that went beyond identity affirmation, embracing the subversive pleasure of sexual dissidence in ways that today resonate with the theoretical concept of “queer.” By resignifying obscenity and indecency through minor media and ephemeral formats, MAP transformed the erotic into a public sensorial force, capable of destabilizing both aesthetic parameters and social stigma. Thus, the article situates MAP within broader transnational debates on pornography and demonstrates how the collective’s experimental use of subversive symbols complicated notions of politicization and revolutionary commitment. Ultimately, MAP’s cultural production is read as an archive generating a sexual politics in transition, revealing the potential of artistic practices to destabilize and reinvent public life through embodied and undisciplined forms of expression.

KEYWORDS: *porn art; performance; queer; obscenity; zines.*

RESUMEN

Este artículo contextualiza y analiza las estrategias mediáticas empleadas por el Movimiento de Arte Porno (MAP) durante el proceso de redemocratización de Brasil a comienzos de la década de 1980, un período marcado por la transición política, el conservadurismo moral y la creciente circulación de la pornografía hardcore en América Latina. Al revisitar parte del repertorio literario, visual y performático del MAP, el artículo explora cómo el colectivo desarrolló una estética “artista” que desafiaba las representaciones normativas de la sexualidad e interrogaba la división entre lo público y lo privado que estructuraba tanto la expresión artística como la política bajo los legados autoritarios. Si bien estudios recientes han enfatizado el auge de la política identitaria y el florecimiento de la prensa alternativa y de la literatura marginal en este período, tales enfoques suelen permanecer limitados por categorías estables de identidad y/o de orientación sexual. Este artículo sostiene que las intervenciones del MAP —en particular sus manifestos,

fanzines, performances centrados en el cuerpo y provocaciones poéticas con palabrotas— cultivaron una política sexual radical que iba más allá de la afirmación de la identidad, abrazando el placer subversivo de la disidencia sexual de un modo que hoy resuena con el concepto teórico de lo “queer”. Al resignificar la obscenidad y la indecencia a través de medios menores y formatos efímeros, el MAP transformó lo erótico en una fuerza sensorial pública, capaz de desestabilizar tanto parámetros estéticos como el estigma social. Así, el artículo sitúa al MAP en debates transnacionales más amplios sobre la pornografía y demuestra cómo el uso experimental de símbolos subversivos por parte del colectivo complejizó las nociones de politización y de compromiso revolucionario. En última instancia, la producción cultural del MAP se lee como un archivo generador de una política sexual en transición, revelando el potencial de las prácticas artísticas para desestabilizar y reinventar la vida pública a través de formas de expresión corporizadas e indisciplinadas.

PALABRAS CLAVE: *arte porno; performance; queer; obscenidad; fanzines; LBGT.*

Submetido em 27 de maio de 2025

Aceito em 15 de setembro de 2025

Introdução

Em 15 de março de 1982, o presidente João Baptista Figueiredo —o último a ocupar o cargo durante o regime militar brasileiro— dirigiu-se à nação por meio de pronunciamentos transmitidos em cadeia nacional de rádio e televisão para advertir sobre o que classificou como uma “escalada do obsceno e de pornográfico...”. De acordo com sua declaração, a pornografia seria responsável por um “afrouxamento dos laços éticos”, refletido na suposta “dissolução dos costumes”, com especial incidência sobre a juventude brasileira. “Não posso calar ante a vaga de desregramento moral que campeia, perante os nossos olhos, de modo desenfreado...”, afirmou, anunciando uma “cruzada” contra a pornografia, com o intuito declarado de proteger os jovens da desestruturação dos valores morais, atribuída à sua “infiltração” no tecido social. (Figueiredo, 1982) A escolha do termo “cruzada” é indicativa do tom moralista e persecutório adotado pelo discurso oficial. Pouco depois de sua fala, Figueiredo articulou o apoio da Igreja Católica e deu início a operações policiais que resultaram no fechamento de diversos espaços dedicados a espetáculos eróticos. A retórica da “infiltração” evoca diretamente os paradigmas da Guerra Fria e, em especial, a construção do “inimigo interno”, frequentemente associado à subversão moral, ao comunismo e à liberalização dos costumes sexuais. Conforme aponta o historiador Benjamin A. Cowan (2016), o relaxamento comportamental no campo da sexualidade passou a ser mobilizado pelo regime como indício de desordem moral e ameaça à ordem nacional, funcionando como justificativa para práticas de repressão, censura e violência. Tal lógica perdurou até o final da década de 1970 e continuou operando mesmo durante os primeiros momentos do processo de redemocratização.

O governo Figueiredo insere-se em um ciclo mais amplo de transição democrática, que culminaria nas eleições diretas de 1989. A chamada “abertura democrática” representou uma inflexão significativa em relação ao período imediatamente anterior, especialmente durante o governo de Emílio Garrastazu Médici (1969–1973), quando a censura era sistemática, a dissidência era severamente reprimida, e os meios de comunicação de massa — sobretudo a televisão — eram instrumentalizados para a construção de consenso e legitimação do regime. Esse contexto contrasta com a segunda metade da década de 1970, quando a desaceleração do chamado “milagre econômico” (marcado por crescimento desigual e expansão da infraestrutura) deu lugar ao aumento exponencial da dívida externa e a índices inéditos de inflação. Diante desse cenário de crise, o presidente Ernesto Geisel (1974–1979) proclamou o início de uma transição “lenta, gradual e segura” rumo à democracia. Essa mudança implicou, entre outras consequências, uma redução significativa da intervenção estatal direta na produção e na circulação de artefatos culturais, o que redefiniu o campo da cultura sob novos marcos de negociação política e simbólica.

Durante o processo de abertura política no Brasil, observou-se uma expressiva proliferação de periódicos independentes de pequeno formato e orientação crítica ao regime militar, fenômeno que veio a ser identificado como o boom da *prensa nanica*. (Kucinski, 2003) A ascensão da imprensa alternativa, nesse contexto, está diretamente vinculada à articulação coletiva de diversos movimentos minoritários, entre os quais se destacam aqueles voltados à luta pela libertação sexual. (MacRae, 1990; Green, 1999) Simultaneamente, esse fenômeno fornece uma genealogia local do que se pode entender como “minoritário”, associando-o tanto à dimensão política quanto à materialidade reduzida e portátil desses impressos efêmeros.

Caracterizadas por uma linguagem coloquial — ausente nos veículos tradicionais — e por um uso expressivo de gírias, imagens e quadrinhos, essas publicações atuaram como plataformas para o debate de temas até então marginalizados, como sexualidade e gênero. Dentre os exemplos mais significativos estão o periódico homossexualista *Lampião da Esquina* (1978–1981), a publicação de orientação lésbica *chanacomchana* (1981–1987), posteriormente transformada em *Um outro olhar* (1987–1995), bem como os periódicos feministas de segunda onda *Nós Mulheres* (1976–1978) e *Brasil Mulher* (1975–1980). Embora o pronunciamento televisionado do presidente João Baptista Figueiredo, em 1982, não tenha feito menção direta à *prensa nanica*, os movimentos de libertação sexual representavam, em sua lógica discursiva, uma ameaça equivalente àquela imputada ao crescimento da pornografia, no que se refere à corrosão dos valores familiares e da moral tradicional.

A despeito da tiragem limitada, da irregularidade de publicação e da precariedade financeira, esses meios alternativos constituíram veículos fundamentais para a emergência de contrapúblicos dissidentes, frequentemente não alinhados a partidos políticos tradicionais. O que singulariza os coletivos editoriais por trás dessas publicações é que suas agendas ultrapassavam a denúncia do autoritarismo, promovendo também uma crítica cultural ampla, voltada à transformação das normas sociais e das estruturas de poder que sustentavam o regime. Nesse sentido, a abertura democrática coincide com o surgimento de uma política sexual de caráter minoritário, articulada à intensificação da crise econômica e ao aprofundamento da precarização monetária que marcariam a década de 1980.

Partindo desse contexto de efervescência sociocultural, este artigo propõe uma reconfiguração cartográfica das lutas por libertação sexual no Brasil, com foco no *Movimento de Arte Pornô* — coletivo artístico de curta duração liderado por Eduardo Kac e Cairo Trindade entre os anos de 1980 e 1982. Ao empregar o termo “libertação sexual”, refiro-me a uma gama de formações políticas e estético-artísticas que mobilizaram o corpo e a sexualidade como vetores de emancipação social e subjetiva, muitas vezes desafiando normas de gênero hegemônicas e rejeitando os estigmas impostos a sexualidades dissidentes.

Ainda que a bibliografia existente sobre o período contemple discussões relevantes acerca da política sexual, observa-se uma ênfase desproporcional nos marcos da política identitária — como a constituição das categorias “homossexual” ou “lésbica” em diálogo com os movimentos de esquerda — em detrimento da análise de práticas estético-políticas radicais que escapam desses paradigmas. O *Movimento de Arte Pornô*, por sua vez, não se insere nos marcos do *porn art* ou do *pós-pornô*, tal como teorizado por Annie Sprinkle e outros estudiosos dos estudos da pornografia. Sua atuação antecede o advento da terceira onda do feminismo e da teoria queer, e tampouco dialoga diretamente com os debates acadêmicos estadunidenses que, nas décadas de 1980 e 1990, passaram a incorporar a pornografia como objeto legítimo de reflexão feminista e queer.

Esquecido por décadas, o *Movimento de Arte Pornô* desempenhou um papel relevante na reapropriação do espaço público durante a redemocratização, ao tensionar os limites das normatividades sexuais e expandir categorias de gênero. Em um gesto que podemos hoje reconhecer como explicitamente queer, o coletivo ampliou os horizontes políticos e estéticos da monogamia heterossexual em direção a uma pansexualidade afirmativa, sensível às lutas minoritárias no campo jurídico e político. Ainda que alguns de seus integrantes, como Glauco Mattoso, também tenham participado do movimento de libertação homossexual, essa

interseção não foi predominante. Composto majoritariamente por homens e mulheres heterossexuais e bissexuais cisgêneros, o grupo tem sido historicamente marginalizado pelas narrativas sobre os movimentos feministas e LGBTQIA+ na América Latina.

No entanto, proponho aqui que a desestabilização da heterossexualidade como regime exclusivo de inteligibilidade das identidades sexuais, o deslocamento da masculinidade de seu lugar central e a experimentação de vínculos afetivo-sexuais não monogâmicos e não hierárquicos entre os membros do MAP podem ser compreendidos, retrospectivamente, como gestos queer *avant la lettre*. Como argumentarei ao longo deste capítulo, a constituição do MAP e suas intervenções editoriais, entre 1982 e 1984, contribuíram para a formação de um espaço de crítica sexual-política justamente no momento em que o país ensaiava uma revalorização da vida pública e privada, após quase duas décadas de repressão sob o regime militar.

A forma particular de *ativismo* desenvolvida pelo MAP continua a nos interpelar, especialmente em um contexto no qual a pornografia não apenas se encontra amplamente acessível, mas constitui, de diversas maneiras, um elemento estruturante das subjetividades sexuais contemporâneas e das noções em disputa sobre o que realmente significa “liberdade sexual”. O debate costuma ser apresentado em sua forma mais simplificada como um embate entre aqueles fortemente contrários à pornografia — como a teórica feminista Catharine MacKinnon, que desde os anos 1980 argumenta que os meios pornográficos violam direitos civis ao promoverem uma forma de “tráfico” de mulheres e crianças, mantendo, inclusive, sua crítica às plataformas digitais de trabalho sexual, como o OnlyFans — e aqueles que defendem o trabalho sexual e a pornografia como formas legítimas de emprego, afirmando que mulheres e homens devem ter liberdade para escolher como e com quais finalidades expor e experienciar sua sexualidade. (MacKinnon, 2021)

No entanto, a questão torna-se especialmente complexa quando a pornografia — vista por muitos como uma prática intrinsecamente misógina — é mobilizada como potencialmente libertadora e até mesmo politicamente produtiva, como uma via artística capaz de desfazer normas de gênero cristalizadas e desejos hegemônicos, bem como de reanimar o corpo no espaço público — em suma, como uma forma de *ativismo*. Se a pornografia, assim como qualquer outro gênero midiático, tem a capacidade de produzir e reproduzir subjetividades sexuais dominantes, é plausível supor que também possua o potencial de tensionar os limites aceitáveis da liberdade e da visibilidade sexual, funcionando como veículo para resistências micropolíticas queer e não normativas. Seria possível, então, imaginar uma forma minoritária de engajamento com a pornografia? Se esta é frequentemente compreendida como expressão do registro “molar” do poder

patriarcal, seria possível “tornar-se-mulher, tornar-se-menor, tornar-se-imperceptível” por meio de uma reconfiguração dos códigos pornográficos?

Brincando com Fogo

O *Movimento de Arte Pornô* (MAP) foi concebido por Eduardo Kac em um momento anterior à era digital, quando os campos da pornografia e da arte ainda eram amplamente percebidos como esferas distintas, senão antagônicas. Além disso, a pornografia era ilegal e não existia como tal. No Brasil, até então, nenhum movimento artístico havia se dedicado à representação sexual explícita na fotografia ou no cinema, e os agentes envolvidos na produção pornográfica não tinham, em sua maioria, o intuito de promover uma apreciação estética desse tipo de linguagem. Embora o imaginário internacional frequentemente associe o Brasil a uma cultura sexualmente permissiva —muito em função das celebrações carnavalescas e da exotização do corpo—, essa percepção contrasta com a realidade de um país marcado por tradições conservadoras de matriz católica e por persistentes formas de violência dirigidas a mulheres, pessoas trans, homossexuais e demais dissidências sexuais e de gênero.

Durante a ditadura militar (1964–1985), a circulação de material pornográfico era ilegal e realizada de maneira clandestina. Com o progressivo afrouxamento da censura e a flexibilização das restrições à importação de produtos culturais estrangeiros no início da década de 1980, a pornografia de estilo *hardcore* produzida nos Estados Unidos passou a circular com maior abertura, sobretudo por meio de revistas e fitas VHS, voltadas majoritariamente ao público masculino. Por *hardcore*, compreende-se aqui um gênero específico que teve seu auge na década de 1970 nos Estados Unidos, caracterizado pela representação explícita de genitálias em atos sexuais. Esses filmes —que se tornaram posteriormente produtos do circuito mainstream— derivam de uma longa tradição de *stag films* produzidos desde o início do século XX e foram gradualmente incorporados ao mercado cultural brasileiro durante a chamada abertura política.

É nesse contexto que a proposta de Kac adquire centralidade: imaginar um outro tipo de pornografia, ou ainda, um gesto pornográfico atravessado pela linguagem artística. Que formas a pornografia poderia assumir ao se entrelaçar com a literatura e as artes visuais? Em contrapartida, o que ocorreria com a prática artística ao absorver —ou “devorar”— os temas, sujeitos e vocabulários historicamente classificados como obscenos ou pornográficos pelo status quo?

Uma resposta alternativa, que nem condenava nem celebrava a popularidade da pornografia, foi a estratégia do MAP de reimaginá-la como um meio de libertação, ao mesmo tempo em que radicalizava o potencial da poesia para a criação de mundos. Fundamental para compreender a poética do movimento é o “Manifesto pornô (manifesto feito nas coxas)”, redigido durante um encontro convocado pelo jovem poeta Eduardo Kac, integrante do coletivo de poesia marginal *Poetagem*. (Kac et al., 1984) Os signatários iniciais do manifesto foram Claufe Rodrigues, Leila Míccolis, Tanussi Cardoso e Mano Melo, que se reuniram com Cairo Assis Trindade e sua companheira Denise Trindade em sua casa no Rio de Janeiro. O texto se reivindica “feito nas coxas” e foi traduzido para o inglês como “quickie manifesto”, ainda que essa tradução não capture adequadamente a conotação da expressão brasileira, que designa algo feito de maneira improvisada ou descuidada. O manifesto aponta para o seu próprio processo: foi escrito de forma apressada e precária, sobre o corpo e não sobre o papel. Além disso, a expressão carrega um histórico racista, referindo-se ao período em que pessoas negras escravizadas eram forçadas a moldar telhas de barro nas coxas. O subtítulo escolhido é revelador nesse sentido: indica o interesse do movimento em incorporar traços históricos de violência presentes na linguagem cotidiana, ressignificando seus sentidos pejorativos por meio do duplo sentido e da inversão. Uma das estratégias poéticas mais frequentes do MAP era justamente a criação de trocadilhos baseados em jargões populares cujos significados eram deslocados ou subvertidos.

O manifesto é composto por dez enunciados, que podemos compreender como “contramandamentos”. A primeira afirmação declara: “Antes de dominar a palavra escrita, o homem já desenhava sacanagem nas paredes das cavernas.” Retomando a fascinação de Oswald de Andrade pelo primitivismo em seu *Manifesto Antropofágico* (1928), o texto defende um “retorno” a um tempo anterior à escrita, aludindo ao gesto de rabiscar nas paredes. A palavra “sacanagem” em português evoca uma ação bem-humorada e simples — como um rabisco ou um desenho irreverente —, mas também pode sugerir obscenidade ou transgressão moral. Assim como o termo “perversão”, “sacanagem” articula o impulso sexual primordial à criação de representações visuais. Praticar “sacanagem” é agir de maneira desviante em relação à ordem social estabelecida, apropriando-se de algo considerado valioso.

A segunda frase, “Masturbação literária não gera porra nenhuma”, emprega a sacanagem em múltiplos níveis. Primeiro, o uso do termo “porra” —palavrão amplamente utilizado— subverte o formato do manifesto ao “rebaixar” o valor literário à linguagem popular: uma sacanagem da poesia. “Porra”, como signo instável e polissêmico, originalmente fazia referência à vara utilizada por autoridades para castigar prisioneiros e pessoas escravizadas. A forma fálica do objeto, bem como sua capacidade de punir e também gerar prazer,

foi incorporada à linguagem cotidiana, onde passou a significar, por metonímia, o pênis, o sêmen ou o ato sexual em si. Como muitas expressões chulas, “porra” pode ser usada tanto em contextos positivos quanto negativos. A sacanagem consiste aqui em explorar essa ambivalência para extrair um significado literário. Nesse caso, a “masturbação literária” alude ao uso privado masculino de revistas pornográficas — tal como descrito por Preciado (2014) —, mas também sugere que esse tipo de conteúdo não gera sêmen (pois não é direcionado exclusivamente aos homens) nem lucro econômico (já que é deliberadamente “sem valor comercial”).

A gramática do sexo — ou seja, o glossário que é usado e subvertido para representar a experiência sexual — será amplamente explorada pelo MAP. O “Manifesto pornô” faz uso de metáforas fálicas como “arte é penetração e gozo”, mas a polissemia inerente à linguagem poética complica e expande esses significados. Em português, “gozar” significa tanto alcançar o prazer orgástico quanto experimentar alegria, equiparando assim o ato sexual ao processo de criação estética. “Penetração” pode ser lido também como o desejo de não obscurecer a arte, tornando-a materialmente acessível ao público — gesto que remete aos *Penetráveis* de Hélio Oiticica.

Outro enunciado do manifesto afirma: “Tregar, parir e criar fazem parte de um mesmo processo”, sugerindo a inter-relação entre o ato sexual, o parto e a criação, ao mesmo tempo em que sexualiza o gesto político-estético do movimento *Poema/Processo*. Emergente no final dos anos 1960, esse movimento foi uma resposta artística e cultural à ditadura militar instaurada em 1964 e ramificou-se da primeira geração da poesia concreta. Um dos nomes mais influentes para esse grupo foi Wladimir Dias-Pino (1927–2018), cuja obra exerceu profunda influência sobre Eduardo Kac. A poética de Dias-Pino buscava libertar a poesia da centralidade da palavra escrita, transpondo-a para o campo da visualidade pura e da materialidade tátil, ao mesmo tempo em que enfatizava o papel ativo do leitor como cocriador do poema, capaz de interpretá-lo em múltiplas direções.

A alusão ao *Poema/Processo* integra uma estratégia mais ampla do MAP de apropriar-se — ou “digerir”, como na sacanagem — dos movimentos poéticos radicais brasileiros anteriores e contemporâneos à ditadura. No manifesto, o MAP promove uma promiscuidade artística transtemporal e interdisciplinar: “Pela suruba literária: um processo concreto da práxis marginal na sacanagem tropical e o escambau.” A expressão condensa referências às vanguardas poéticas precedentes (poesia concreta, poema/processo, poesia marginal) e o termo “escambau”, que pode ser traduzido livremente como “e tudo mais”, indicando abertura

e excesso. Ao convocar uma “suruba literária” entre as vanguardas, o MAP se posiciona como uma “sacanagem tropical”, evocando a promiscuidade estética característica da Tropicália. O manifesto encerra-se com a celebração: “Viva o BUM da poesia em toda arte, em toda parte”, vislumbrando um movimento poético capaz de atravessar diferentes plataformas e expandir seus limites para “todas as partes” — uma alusão à esfera pública. A sacanagem aqui também é sonora, fazendo referência à palavra “bunda”, e ao movimento contracultural dos anos 1970 conhecido como *desbunde*.

Publicado em 1981, “Em caso de incêndio não chame os bombeiros” é um poema-manifesto que aprofunda as tensões do MAP com os discursos políticos e poéticos em circulação no Brasil à época, ao mesmo tempo em que propõe uma tessitura entre arte, poesia e vida sexual. (Kac, 2022) A palavra “bombeiros”, embora corresponda à tradução literal de *firefighters*, não capta inteiramente a alusão do poema aos atentados com bombas perpetrados por grupos de extrema-direita contrários ao processo de redemocratização — ataques que ocorreram em diversos locais, incluindo bancas de jornais que vendiam imprensa efêmera, nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, entre 1979 e 1982. A primeira estrofe do poema ecoa os discursos de Alfredo Buzaid, então Ministro da Justiça durante o governo Médici, que afirmava que mudanças na exibição pública da sexualidade atentavam contra a moral e os bons costumes: “o erotismo em voga atenta contra a moral / e os bons costumes.”

Figurado como ondas de calor que incendeiam os alicerces da moralidade (“ondas de calor para queimar as bases idiotas”), o pornográfico é apresentado como um elemento incômodo (“o pornográfico é o elemento incômodo”). A voz poética, conforme sugere o título, não busca conter esse incêndio, mas sim forjar novas associações capazes de construir um outro sistema semântico: “poema = arte : poesia = tesão : poeta = artesão.” Ao equiparar o desejo sexual (tesão) à arte e à poesia, o poeta-artesão é posicionado como escultor do desejo. O poema sugere que, em vez de se opor à pornografia, a prática poética — como forma literária baseada na imagem — deve informar também os modos de expressão e ativação do desejo. A pornografia, enquanto gênero erótico, permite assim uma reavaliação dos limites e possibilidades da poesia. A imagem poética torna-se veículo político para desestabilizar as representações do sexo, ao passo que a poesia passa a abarcar um campo semântico historicamente considerado vulgar ou antipoético — o vocabulário dos insultos e dos chamados palavrões, tradicionalmente percebidos como destituídos de valor poético ou estético.

Nas linhas que seguem, o poema afirma: “implodir a pornografia) (explodir a impostação de um falso significado.” A voz poética busca minar a pornografia desde seu interior, tensionando seu funcionamento até que colapse. O uso dos parênteses rompe com a função tipográfica convencional — de isolar ou destacar algo —, abrindo um espaço que intensifica, em vez de restringir, a “impostação de um falso significado.” Essa resistência dupla ao sentido se opõe tanto ao chamado reacionário de Buzaid por recato quanto ao próprio gênero da pornografia *hardcore*, sugerindo um terceiro espaço estabelecido por meio do uso invertido de sinais de pontuação. A voz poética não evita o engajamento com conteúdos pornográficos, mas compreende que a pornografia *hardcore* emerge de uma relação de poder desigual entre Brasil e Estados Unidos. (Nogueira, 2018) “Não chame os bombeiros” pode ser lido, portanto, como um gesto que nem idealiza nem moraliza a pornografia: entende-a como uma ameaça à moralidade que pode ser produtiva, mas não a celebra por completo, pois a reconhece como uma outra forma de imposição externa. Se os debates polêmicos em torno da pornografia indicavam como a representação visual da sexualidade influenciava a vida moral, qual teria sido o papel das práticas textuais nessa mesma dinâmica? O uso da linguagem também estava sendo restringido e censurado de forma similar à esfera visual? O que constituía “indecência” na linguagem escrita — e quem definia tais parâmetros?

Após décadas de tortura, desaparecimentos, detenções indefinidas e violações de direitos humanos promovidas pelo Estado brasileiro, o poema “Vestibular” — certamente fotocopiado pelo MAP e distribuído em suas intervenções públicas — busca confrontar a violência linguística operada pela linguagem aparentemente “limpa” da manipulação social veiculada pela mídia oficial. Durante grande parte da década de 1970, opositores políticos eram enquadrados como “subversivos”, em um uso do termo que, como sugere o historiador da arte Miguel A. López (2015), implicava a negação de sua condição humana, quando não o próprio apagamento de sua existência por meio da recusa de nomeação. “Subversão” tornou-se, assim, o nome de uma ameaça à normalidade, legitimando tortura, desaparecimentos forçados, exílios obrigatórios e banimento social. Tal como palavras impressas em papel e consideradas indecentes, ser subversivo significava ser eliminado, proscrito, silenciado.

Enquanto a Lei da Anistia exonerava legalmente os mesmos militares que haviam cometido crimes atrozes contra opositores, a campanha moralizante contra a pornografia funcionava como cortina de fumaça para encobrir os abusos contínuos de poder. A hipocrisia consistia em “cuidar” da formação moral da população por meio da censura a certos conteúdos tidos como imorais, ao mesmo tempo em que se praticava a eliminação direta de corpos e vozes dissidentes. Essa tensão entre formas reais de agressão promovidas pelo

Estado e a percepção da linguagem como explícita estrutura o poema “Vestibular”. O título remete ao exame seletivo aplicado por universidades brasileiras a candidatos ingressantes. Como participante, o leitor recebe uma folha de papel similar à seguinte:

Vestibular

☐ Foda	☐ Poder
☐ Caralho	☐ Tortura
☐ Buceta	☐ Fome
☐ Cu	☐ Exploração
☐ Chupada	☐ Censura

Contra o que você protesta?
Assinale com um X a resposta certa

Figura 1. Poema Vestibular. Incluído em *Porneia*, Kac (2022).

O principal objetivo de “Vestibular” é repolitizar a violência estatal, encoberta pela impunidade conferida pela Lei da Anistia. O poema convida o leitor a “protestar contra” as palavras apresentadas. Ao contrastar vocabulário amplamente normalizado durante a ditadura brasileira com gírias populares para designar partes e atos sexuais, o poema se constitui como um exercício conceitual e pedagógico. Devemos protestar contra a censura, a tortura, ou as notícias de pessoas morrendo de fome enquanto a grande imprensa celebra o “milagre econômico” do país — ou deveríamos, em vez disso, protestar contra os signos sexuais?

Como campos semânticos que remetem a diferentes posições políticas, os signos “obscenos” são posicionados à direita da página, enquanto o vocabulário “normal” aparece à esquerda. O formato imita uma prova, transformando o leitor em um estudante da linguagem. “Vestibular” ativa uma forma de protesto contra — e por meio de — aquelas memórias inconscientes que constituem nossa formação intelectual:

quando somos avaliados, quando nos dizem o que é certo e o que é errado. Nesse sentido, o poema convoca o leitor a intervir na materialidade gráfica do texto, decidindo os limites da indecência.

Embora o poema dialogue com um debate em curso na esfera pública e na macropolítica, seu interesse está na microsfera — aquilo que, nos termos da psicanalista Suely Rolnik (2018), corresponde ao “campo das formações inconscientes no campo social, ao qual corresponde certa política dominante de subjetivação e sua respectiva política de desejo, com as quais qualquer regime, de qualquer natureza, adquire sua consistência existencial e sem as quais não poderia se sustentar.” Palavras indecentes tornam-se instrumentos de revelação das prioridades inconscientes do leitor, que é simultaneamente ensinado pelo poema sobre valores morais e prioridades sociais.

No interior das práticas multifacetadas do MAP, o uso poético de palavras consideradas “de baixo calão” foi mobilizado com o intuito de desestabilizar as formações inconscientes sedimentadas por essas palavras em gramáticas dominantes e, ao mesmo tempo, agitar formas específicas de consciência política. Recorrendo ao humor para converter fantasias salientes em surtos de riso, Kac explica como “palavrões normalmente usados de forma agressiva eram recontextualizados, de forma a se transformarem em panfletos políticos progressistas ou instrumentos de crítica social bem-humorada.” (Tinoco, 2010)

Aprendamos, então, a lição: considerar que palavras como “boquete”, “xoxota”, “pau”, “cu” são indecentes (termos informais que, em grande medida, constituem a única linguagem erótica disponível para nomear a experiência, de outro modo inefável, do sexo) é revelar a indecência como elemento inextricável da formação da subjetividade dominante. A consistência dessa subjetividade manifesta-se, no nível mais micro, naquilo que ela valoriza e no que ela despreza, no que considera uma realização e no que rebaixa como fracasso. Um breve levantamento de insultos populares revela que a sexualidade na linguagem raramente visa ao prazer. Basta observar como insultamos outros usando como referência os atos sexuais que realizam — como no termo “chupa rola” —, ou como a ofensa mais grave ainda consiste em afirmar que a mãe do outro teve relações sexuais dessa ou daquela forma, com este ou aquele homem, ou que ela é trabalhadora sexual. Se quisermos insultar alguém, provavelmente utilizaremos as palavras do lado direito de “Vestibular”.

O que se revela, nesse sentido, é que a sexualidade e o sexo são concebidos, em geral, como formas de negatividade operando linguisticamente: o corpo sexualizado não é apenas vulnerável à agressão, mas também se torna veículo da agressão verbal. Em outras palavras, quando traduzida para o campo da linguagem, a pornografia revela que os insultos que utilizamos são, em grande parte, metáforas visuais

relacionadas ao sexo — e esse uso é generalizado. O aspecto visual da linguagem se converte, assim, em oportunidade para criar metáforas pejorativas que equiparam a vida sexual do corpo a uma existência animalesca, instintiva, que deve ser suprimida em nome da civilização e da razão. Nesse sentido, a pornografia na linguagem revela aquilo que a teórica queer Judith Butler (1997) denominou “vulnerabilidade linguística”: a condição compartilhada de existência em que a linguagem age sobre e através do corpo, com capacidade tanto de nos ferir quanto de nos excitar, constituindo parcialmente nossa presença material por meio de sua ação performativa. Diante dessa equação, o que pode fazer uma intervenção artística para instaurar uma nova forma de justiça na linguagem? Como uma performance artística pode interromper a cadeia de citações que mobilizamos inconscientemente sempre que usamos linguagem sexualizada para demarcar um campo de abjeção?

Os limites da obscenidade

Em fevereiro de 1980, durante o chamado “verão da abertura”, uma jovem de dezessete anos chamada Veronica Maieski decidiu tirar a parte superior de seu biquíni enquanto tomava sol na Praia de Ipanema. Estava acompanhada das amigas Maria Helena Autuori e Isabela Amorim. Pouco tempo depois, as três foram abordadas, assediadas e insultadas repetidamente por diversos homens. Quando a polícia chegou, as jovens foram expulsas da praia e Maieski foi presa por cometer “ato obsceno”. No Brasil, o topless feminino permanece ilegal conforme o Artigo 233 do Código Penal, que tipifica como crime “praticar ato obsceno em lugar público, ou aberto ou exposto ao público”, com pena de três meses a um ano de detenção. A definição legal de “ato obsceno” refere-se à prática de uma manifestação sexual em público que ofenda o pudor da sociedade. O termo “pudor” carrega em português e espanhol o sentido de modéstia, recato ou reserva. Em contraste, a palavra “obsceno” evoca aquilo que foi retirado de cena (ob-scena), banido da visibilidade e julgado indigno de exibição pública.

Uma semana após o ocorrido, um grupo de mulheres organizou uma manifestação feminista topless em resposta. As manifestantes destacaram (e seu eco ainda pode ser ouvido) a ironia de se repreender mulheres por expor os seios na praia ao mesmo tempo em que imagens pornográficas femininas eram livremente comercializadas em nome do lucro. Esse protesto, conhecido como “a manifestação topless”, desencadeou um debate nacional sobre os direitos das mulheres sobre seus corpos e suscitou uma revisão crítica da definição moral de “obscenidade” tal como estabelecida no Código Penal brasileiro. Contrariando as intenções da polícia, o topless tornou-se tendência no Brasil naquele verão de 1980.

A insubmissão de Maieski, ao desafiar o decoro da praia, tornou-se sintoma da nova vitalidade que tomava conta da esfera pública. Muitos exilados políticos que haviam se oposto ao regime militar finalmente puderam retornar ao país, e esse retorno há muito aguardado teve impactos concretos na topografia do ativismo, além de abrir espaço para uma discussão sobre os limites do que podia ou não aparecer no espaço público. Foi durante a manifestação topless em apoio ao caso de Maieski que diversos coletivos de poesia marginal — como Poetagem, Gandaia e Bandidos do Céu — se uniram às feministas protestando na praia, defendendo o que chamaram de “topless literário”. Segundo Glaucio Mattoso, um dos poetas envolvidos nesses grupos, exibiam-se cartazes com dizeres como: “RUÍDO: poetas trabalhando”, “Pelo striptease da arte” e “Estamos abrindo os anos 80”. Despir a poesia significava retirá-la do formato-livro, deslocando seu papel como marcador de classe, indicador de alto nível educacional e pertencimento à cultura de elite.

Foi realizado um recital público: mulheres e homens se despiram, caminharam juntos pela praia de mãos dadas e, por fim, entraram nus no mar. Essa exposição coletiva dos corpos, sem vergonha, invocava a esperança de um novo horizonte democrático após o governo brasileiro ter reprimido violentamente qualquer forma de dissidência ou protesto público ao longo da maior parte da década de 1970. Além disso, a ação propunha novas possibilidades de visualizar a nudez do corpo para além dos paradigmas morais ou pornográficos dominantes. Partindo do caso de Maieski, a exposição corporal deve ser entendida como uma recusa aos padrões de gênero impostos pelo vestuário, como um gesto em prol da igualdade democrática entre homens e mulheres — e, talvez de modo inesperado, como uma postura contra a hipersexualização.

A caminhada nua — também conhecida como *caminhada pornô*, *passeata nudista* ou *topless literário* — tornar-se-ia uma das intervenções mais emblemáticas do MAP durante seus anos de atividade, de 1980 a 1982. De certo modo, o movimento surgiu num protesto feminista realizado na Praia de Ipanema e se dissolveu no mesmo local, durante o evento performático intitulado *Interversão*, em 1982. O ano de dissolução do MAP coincide com o sexagésimo aniversário da Semana de Arte Moderna. Enquanto movimento estético, essa mobilização atualiza elementos do *Movimento Antropofágico* associado a Oswald de Andrade e Oswald Costa — este último escreveu em seu livro *A descida antropofágica* (1928): “Queremos o homem sem dúvida, sem sequer a presunção da existência da dúvida: nu, natural, antropófago.” A correspondência entre Costa e Andrade no que diz respeito à nudez é evidente na seguinte passagem do *Manifesto Antropófago* do mesmo ano: “O que destruiu a verdade foi o vestuário, a camada impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. Reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.”

A parte final da citação de Andrade, ao aludir ao cinema americano, aponta não apenas para a influência frequentemente negligenciada do cinema na primeira onda modernista, mas também para uma “verdade” primordial descoberta por meio das mudanças trazidas pelos avanços tecnológicos. A nudez como ausência de dúvida em Costa redobra-se na noção andradina de nudez como verdade (destruída). Como se sabe, o gesto antropofágico inclui o corpo indígena representado pela mente europeia: sua alteridade imaginada é figurada por meio de práticas como o canibalismo e a nudez. Dentro das coordenadas históricas de Oswald de Andrade e Oswald Costa, os elementos “primitivos” são invertidos e reaparecem como qualidades insubmissas e ameaçadoras ao projeto da modernização. A antropofagia não significava apenas a introjeção do outro civilizado, mas também a reconfiguração de suas restrições morais. O movimento expunha, assim, a potência criativa daquilo que a mente europeia relegava ao abjeto — como, por exemplo, a ausência de tabus sociais, entre eles, a nudez. Segundo a citação de Andrade, a roupa funciona como uma “camada” que separa a vida interior do corpo de sua exterioridade, destruindo a “verdade”. Mas que verdade seria essa?

Quando o corpo se despe, ele retorna à sua imediatez — torna-se não mediado por outros signos. Ao contrário, ele (re)configura-se como signo em si, um signo vital. O homem civilizado, vestido dos pés à cabeça, é o defensor dessa verdade racional — e justamente por isso repele a nudez pública, que encarna sua verdade internalizada e negada. Essa tensão entre razão e corpo pode ser lida à luz de uma dialética hegeliana: uma forma de *Aufhebung*, um movimento que supera e, ao mesmo tempo, preserva de maneira velada um estado anterior de saber. A razão funciona, portanto, como o “vestuário da mente”. Aquilo que a psique europeia define como “obsceno” permanece, de certo modo, incorporado no sujeito nu como uma certeza sensível primordial. Essa verdade não-mediada, associada a um “estado natural”, teria sido destruída — como afirma Andrade — pela divisão material imposta pelas roupas. Assim, quando a nudez emerge na esfera pública, apesar das implicações legais, ela aponta para o sensorium do corpo: seus instintos elementares, sua certeza sensível — ao mesmo tempo em que maximiza sua vulnerabilidade a ser insultado, observado, fotografado.

Durante os anos 1970, era prática comum entre jovens poetas promover *antirrecitais*, eventos que reinventavam a leitura poética por meio de experimentações sonoras (gritos, dramatizações ou canto, em vez da recitação tradicional) e de atos corporais (como dança, performance ou estímulo à participação do público). Entretanto, a fusão entre poesia e ativismo de rua, tal como demonstrado na manifestação topless, marca o nascimento de uma prática poético-micropolítica centrada no corpo — uma prática que rompe com os modos privados de consumo literário então vigentes (e ainda hoje presentes). Ao se despirem e defenderem um “striptease da arte”, os integrantes do MAP desafiavam o pudor institucional da literatura,

seu decoro vestido nos circuitos oficiais de prestígio e seu pertencimento tácito à esfera da privacidade. Mas a reivindicação é também extraliterária: ela interroga os limites da obscenidade no espaço público ao mesmo tempo que se alinha à crítica feminista da censura desigual sobre corpos femininos.

Um banimento semelhante ao vivido por Maieski e suas amigas foi imposto a diversas pessoas homossexuais e trans durante o período da abertura. Como analisa Hernan Quinalha (2021) em *Contra a moral e os bons costumes*, após a derrota e captura dos grupos armados organizados que resistiram à ditadura em meados dos anos 1970, “os aparatos da ditadura foram ficando cada vez mais ociosos e passaram a se concentrar no cuidado dos setores moralmente indesejáveis, ajudando a concretizar o ideal de moralidade sexual propagado pelos segmentos mais conservadores e com cada vez mais eco dentro do Estado” (P. 32).

A censura continuou operando na esfera pública, como aponta Quinalha, moldando zonas de indesejabilidade presentes no texto da vida cotidiana. Para além da proibição ou apreensão de publicações, estabeleceu-se uma cruzada moralizante que visava difundir o preconceito:

“...o objetivo era reforçar o estigma contra os homossexuais, dessexualizar o espaço público expulsando esses segmentos e impelir, para o âmbito privado, as relações entre pessoas do mesmo sexo. A função da ditadura era atirar para a invisibilidade corpos e coletivos que insistiam em reivindicar o reconhecimento de seus direitos e liberdades” (p. 33).

Como insinua Quinalha, a obscenidade funciona dentro de uma operação mais ampla da moralidade — uma operação que produz zonas de abjeção e invisibilidade. Essa moralidade se articula a um projeto governamental que visa “limpar” as ruas de trabalhadoras sexuais, pessoas trans, usuários de drogas e demais considerados desvios sociais. Entre as forças repressivas do governo militar ainda vigente e o conteúdo pornográfico que se tornava cada vez mais acessível, caminhar nu pela praia implicava um risco real de punição legal.

Além disso, é importante considerar o tipo de diálogo que o MAP pretendia fomentar ao combinar arte performática e literatura — dois meios artísticos à primeira vista bastante distintos. A literatura exige um suporte material para sua disseminação; a performance, por outro lado, pertence ao campo da ação pura — é efêmera e improvisada, em oposição à fixidez premeditada da escrita.

Alguns meses após a manifestação topless, uma trupe de arte performática autodenominada *Gang* se formaria em associação com o *Movimento de Arte Pornô*. De 1980 a 1982, a *Gang* apresentou-se em diversos

antirrecitais, lançamentos de livros e eventos musicais. Suas “aventuras” coletivas se tornariam o tema principal do zine *Gang* — que teve três edições — e da edição única de *Pornôcomics*, que trazia quadrinhos do renomado cartunista Otacílio Costa d’Assunção Barros, conhecido como Ota. Sob o selo “Edições Gang”, Eduardo Kac publicou tiragens limitadas desses zines utilizando mimeógrafo ou máquina de xerox. Cópias de *Gang*, *Pornôcomics* e do *Manifesto Pornô* eram geralmente distribuídas aos participantes durante performances públicas. Isso permitia que os participantes recitassem os poemas em voz alta, utilizando palavrões no espaço público sem caráter ofensivo.

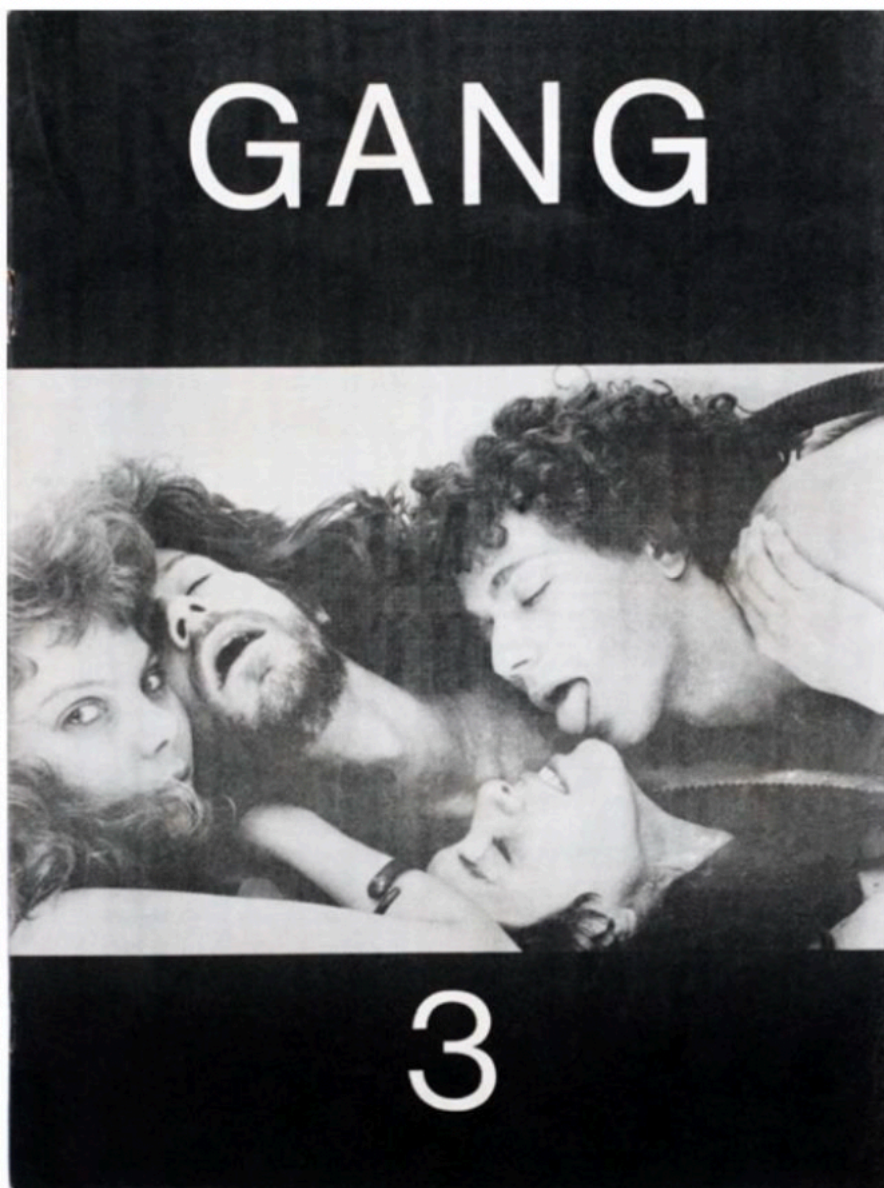


Figura 2. Capa da terceira edição do zine *Gang* pelo Movimento de Arte Pornô.

O programa da *Gang* consistia em divulgar uma forma alternativa de se relacionar com a sexualidade e a linguagem sexual por meio de ações poéticas completamente desvinculadas dos circuitos literários institucionais. Surgindo esporadicamente em teatros, praças públicas, praias e no centro do Rio de Janeiro, a trupe contava com os seguintes integrantes, todos usando pseudônimos: Eduardo Kac, o “Bufão do Escracho”; Cairo de Assis Trindade, o “Príncipe Pornô”; Teresa Jardim, a “Dama da Bandalha”; Denise Henriques de Assis Trindade, a “Princesa Pornô”; Sandra Terra, a “Lady Bagaceira”; Ana Miranda, a “Cigana Sacana”; Cynthia Dorneles; e os “Surubins” — as crianças Joana Jardim e Daniel Trindade. As intervenções públicas da *Gang* buscavam despertar o interesse coletivo, provocar riso e alegria, e eventualmente operar uma mudança de mentalidade com relação à sexualidade e sua relação com a cultura — especialmente com a cultura de esquerda. O uso de pseudônimos remete à prática da guerrilha urbana, como a da *Ação Libertadora Nacional* de Carlos Marighella, fundada em 1967 e reprimida em 1974.

No ensaio “Teoria da Guerrilha Artística”, publicado em *Contracomunicação* (o poeta e teórico da mídia Décio Pignatari (1971) propõe uma prática artística intervencionista, consciente do repertório das vanguardas anteriores, operando de maneira clandestina e esporádica para desestabilizar as hierarquias dos sistemas semióticos. A noção de formação guerrilheira — embora numericamente inferior e mais frágil que o inimigo — possui a capacidade de resistir e minar as dominações imperiais e políticas, inspirada no contexto da Guerra do Vietnã e, como se verá, na Revolução Cubana.

Pignatari inicia seu ensaio referindo-se a Oswald de Andrade como um “guerrilheiro da era industrial”, alguém que já compreendia como a “literatura” estava sendo absorvida pela esfera da informação — como um conjunto especializado e discreto de textos. Para ele, os movimentos (neo)vanguardistas em uma era dominada por sistemas informacionais deveriam operar sob uma lógica diacrônica, e não apenas sincrônica, de experimentação artística. A teleologia da arte deve ser desmontada, abrindo espaço para um diálogo mais poroso entre diferentes movimentos. Ser “vanguarda” (termo herdado da guerra) não pode mais ser concebido como uma missão de superação sequencial, em que grupos de artistas evitam repetir os predecessores a qualquer custo.

Baseando-se nos estudos de Marshall McLuhan — que Pignatari traduziu para o português —, ele argumenta que os sistemas de informação funcionam por implosão e condensação, e não por expansão e subordinação. No contexto da guerra, isso equivale a uma simultaneidade não hierárquica, que exige estruturas móveis:

“Nas guerrilhas, a guerra se inventa a cada passo e a cada combate num total descaso pelas categorias e valores estratégicos e táticos já estabelecidos. Sua força reside na simultaneidade das ações: abrem-se e fecham-se frentes de uma hora para outra. É a informação (surpresa) contra a redundância (expectativa). Nas guerrilhas, a estrutura parece confundir-se com os próprios eventos que propicia, e a estratégia com a tática. É uma estrutura que se rege pelo sincronismo, uma colagem simultaneísta miniaturizada de todas as batalhas de uma grande guerra.” (Contracomunicação, 1971, p. 168)

À luz de Pignatari, pode-se compreender que a *Gang* buscava acionar formas de intervenção local destinadas a enfraquecer o sistema que impunha hierarquias corporais, mandatos morais e repressões simbólicas contra mulheres e minorias. Suas intervenções podem ser lidas como atos duplos, em que a literatura se dissemina em conjunto com — e como parte de — uma performance. A literatura representa o elemento redundante (aquilo que se espera), enquanto a sexualidade figura como o elemento surpresa (a “informação”), captando a atenção dos transeuntes. A estratégia consiste em sincronizar o potencial da cópia com sua corporificação no espaço público, abrindo o texto literário à ressignificação por meio da performance. Seria a performance que dissemina literatura, ou um movimento literário que por vezes performa seus textos? Em termos pignatarianos, estratégia e tática não se subordinam, mas formam uma “colagem simultaneísta” de todas as batalhas de uma guerra prolongada. Considere, por exemplo, a “suruba literária” que o *Manifesto Pornô* propõe: uma orgia constituída pela poesia concreta, pelo poema/processo, pela geração da poesia marginal e pelo movimento tropicalista. Cada um desses movimentos funciona como uma peça dentro de uma estrutura maior, cuja função é acionada conforme a ocasião. “Estruturalmente, a guerrilha já é projeto e prospecto, já é design que tem por desígnio uma nova sociedade”, escreve Pignatari.

Mestres da *sacanagem*, gangues costumam ser formadas por punks, rappers, skinheads, mas também por *malandros* e “marginais”. Como subculturas, elas já constituem um microdesign de sociedade desejada, aquela que se opõe e subverte os valores da cultura dominante. Nesse sentido, a *Gang* foi simultaneamente uma mini-sociedade pansexual e uma guerrilha artística que rompia com os tabus sexuais. Regida por outro sistema de valores — ou contra-valores —, a trupe engajou-se em uma série de performances que tensionavam os limites da obscenidade no espaço público. A participação do público foi essencial, pois guerrilhas constroem proximidade com comunidades locais para ganhar sua confiança e apoio.

“Poesia tem que ser estrela?”, pergunta Glauco Mattoso (1981), membro do MAP — questão que podemos parafrasear como: “a poesia precisa ser admirada? Precisa ser politicamente engajada? Precisa salvar o mundo?” A metáfora da guerrilha foi tematizada também em uma cerimônia não cerimonial, na qual a *Gang*

parodiou um dos ícones mais duradouros da subversão: Che Guevara. Durante as apresentações da *Gang*, o poeta Cairo Trindade aparecia vestido como Ernesto “Che” Guevara — o revolucionário por excelência da esquerda latino-americana. Em suas mãos, segurava um objeto fálico chamado “Oscaralho” (um trocadilho entre o Oscar e o palavrão “caralho”). Vemos esse “Che” bebendo, rindo, zombando, em um estado de lazer radicalmente oposto aos ideais abstratos do “homem novo” da Revolução Cubana. Se *caralho* é um termo que denota pênis ou desgraça, o *Oscaralho* torna-se a materialização da *porra* mencionada no manifesto: um objeto de autoridade tanto quanto um instrumento de prazer. Antes que os dildos fossem amplamente comercializados, portar um objeto fálico de proporções consideráveis em público era um ato escandaloso. Sua mera presença provocava risos, nervosismo, constrangimento — até excitação — emoções que a performance manipulava e amplificava. Mais chocante ainda era ver alguém vestido como Che, com boina e barba, balançando um falo com despreocupação e alegria.

A performance criava uma “dissonância cognitiva”, como diz Eduardo Kac: um colapso entre o abstrato e o concreto. Os ideais regulativos de compromisso político convertiam-se em atos específicos de relaxamento. Se o “homem novo” era definido por sua virilidade e aversão ao afeto — como sugere Abel Sierra Madero (2022) —, aqui vemos esse modelo agindo de forma mole, e feliz em sua dissolução. “El Che” é visto entregando o falo a uma pessoa do público, retirando-o em seguida e passando-o a outra. Ele balança os braços de maneira desajeitada, destituído da rigidez comumente associada à masculinidade — talvez por estar embriagado. A encenação da performance remete aos debates em torno do filme *P.M.* (1961), de Orlando Jiménez Leal e Sabá Cabrera Infante, um documentário sobre a vida noturna da classe trabalhadora cubana que enfureceu o governo revolucionário. (Reid, 2017; Guimarães, 2019) A oposição a uma “relaxação dos costumes” ali retratada ressoa duas décadas depois, durante a abertura brasileira. O *Oscaralho* também foi usado em outras performances, como *Semana Foderna* (1981), e rapidamente tornou-se um dos acessórios distribuídos pela *Gang* em seus eventos relâmpago.

Caralho também denota o colapso de uma situação — como na expressão “fomos pro caralho”. Convertido talvez em um anti-prêmio que, por meio de sua circulação material, confere ao portador o oposto do sucesso e reconhecimento, o *Oscaralho* apropria-se dos tropos do comunismo, projetando uma nova comunidade político-sexual. Nesse sentido, a *Gang* procurou destravar uma nova dimensão radical, ultrapassando os modelos de militância revolucionária concebidos pelo esquerdismo ortodoxo. Assim como artistas queer e movimentos de libertação sexual da época — como o chileno Pedro Lemebel —, o coletivo investiu na reinvenção performática de símbolos e imagens da esquerda tradicional.

Assim como Lemebel, que nesses mesmos anos realizava atos públicos de resistência com travestimento e performances de gênero, Eduardo Kac celebrava desejos e estilos de vida dissidentes. Usando uma minissaia rosa, uma pochete e uma camiseta branca estampada com o poema *Filosofia*, Kac passou a se apresentar toda sexta-feira à noite na Praça da Cinelândia, no Rio de Janeiro — um espaço notoriamente frequentado por homossexuais, pessoas trans e trabalhadoras sexuais. O poema dizia: “pra curar o amor platônico / só uma trepada homérica” — um dístico considerado um “clássico” da poesia marginal. A atitude de Kac logo chamava a atenção de transeuntes, muitos dos quais participavam espontaneamente da performance. Nessas apresentações, Kac gritava “Filosofia!” a plenos pulmões, como se estivesse em uma passeata, provocando gargalhadas coletivas. A dissonância nasce do contraste entre o título e o verso final do poema, em que uma “trepada épica” é proposta como cura para o amor platônico. O humor provém da justaposição entre a informalidade da gíria (“pra” / “trepada”) e a referência erudita a Homero. Uma nova filosofia — ressentida com a expulsão dos poetas da *República* por Platão — é enunciada através da oposição ao platonismo, aqui concebido como uma enfermidade a ser curada com prazer concreto.

O poema *Filosofia*, assim como outras criações de Kac, foi progressivamente desdobrado em diferentes suportes materiais — impresso em camisetas, adesivos e panfletos — e funcionava como um *yellpoem* (poema-pra-gritar), uma peça visual, sonora e performática. O ato de gritar, aqui associado ao registro épico, introduzia um elemento de mobilização coletiva e raiva criativa, tal como sugeria a faixa “RUÍDO: poetas trabalhando”, presente nos protestos na Praia de Ipanema. A estratégia de elevar a voz e distribuir o poema por meio de cópias, adesivos e roupas visava rejeitar qualquer forma de reificação ou cristalização da prática literária, recusando sua redução a um único suporte material ou modalidade mediática. Talvez uma das lições mais valiosas herdadas pelo MAP da geração da poesia marginal tenha sido justamente essa: a mobilidade tática da circulação informal. Ainda assim, a *Gang* não tomava os poetas marginais como modelos principais. Suas figuras paradigmáticas vinham de outra linhagem: os *poètes maudits* da tradição clássica, como Gregório de Matos e o neoclássico português Manuel Maria Barbosa du Bocage.

Por meio de objetos como o *Oscaralho*, camisetas, adesivos e xerocópias de poemas, o MAP havia criado, até 1982, um repertório de atos e práticas que configuravam uma espécie de teatro guerrilheiro sexual — aparecendo e desaparecendo em diferentes locais. Sua efemeridade dialogava com as intervenções públicas realizadas pelo grupo 3Nós3, que também utilizava o termo *interversão* — entendido como “subverter, alterar o estado natural das coisas” — para nomear ações de choque semântico e político. A *Interversão*, última performance da *Gang* como coletivo, marcou o encerramento do movimento: o grupo dissolveu-se

literalmente no oceano. A performance durou várias horas, contou com a presença da maioria dos integrantes do *Movimento de Arte Pornô* e terminou com um “striptease literário”, rememorando aquele que ocorrera dois anos antes.

A ação recentraliza o lugar do verso (*versão*) na prática artística — *interversão* como jogo semântico entre verso e intervenção. A textualidade se entrelaça com a performance corporal, tornando-se “pornográfica” não apenas no nível visual, mas também no sonoro. Como observa Fernanda Nogueira (2016):

“...trata-se de pegar tudo o que era visto como anormal, imoral e censurável pelo regime repressivo — a começar pela linguagem estigmatizada — e invertê-lo performativamente, de forma a provocar uma inversão radical desses valores, incitando outra forma de sexualidade e relação com o corpo...” (p. 28–29)

A poesia permite uma mediação entre o uso real dos palavrões e suas consequências, criando uma “proximidade crítica” que possibilita a apropriação e ressignificação de tais termos pela via da inversão. Nesse contexto, arte e literatura são propostas, por Kac, como: “...instrumentos de resistência à sujeição da linguagem e da visualidade pelas forças políticas e sociais que mantêm o status quo.” A palavra “resistência” aqui é reveladora: o uso literário desses termos oferece um adiamento de suas consequências negativas. Ele interrompe o fluxo da citacionalidade que torna possível qualquer enunciação performativa, e altera seus usos convencionais. Ao ultrapassar os limites da censura e confrontar diretamente o peso semântico de tudo aquilo considerado “obsceno” ou “anormal”, as ações do MAP como coletivo artístico se entrelaçam de forma inextricável à história dos movimentos contemporâneos LGBT e feministas de segunda onda no Brasil — ainda que o que tenha se tornado mais visível ao longo do tempo não sejam os meios (as mídias), mas os fins: a conquista de direitos democráticos e proteções legais para mulheres, pessoas queer e trans nas últimas décadas. Essas lutas no campo representacional têm sido e continuam sendo fundamentais. No entanto, compartilho da inquietação da pesquisadora argentina Leticia Sabsay (2016): se reduzirmos nossa concepção de liberdade sexual à aquisição de direitos legais, então nossa percepção do que constitui a liberdade está, sem dúvida, limitada.

Conclusão

Em última instância, o Movimento de Arte Pornô nos oferece uma lente singular para compreender os impasses entre desejo, linguagem e formas de subjetivação em um momento de reconfiguração política e estética no Brasil. Se por um lado o MAP antecipou debates que mais tarde seriam articulados pelo campo dos estudos queer, por outro, evitou filiar-se diretamente aos movimentos identitários em ascensão na

virada dos anos 1980, preferindo operar na zona ambígua entre poesia marginal, mídia alternativa e performance experimental. Nesse gesto, o coletivo não apenas tensionou os limites da pornografia e da arte, mas propôs uma articulação inédita entre ambos os campos, recusando as categorias consagradas da moral sexual, da literatura oficial e da militância de esquerda ortodoxa.

Entre o grito e o gesto, a provocação e a sátira, o MAP mobilizou um repertório sensível e político que resgatava o corpo como paradigma estético — um corpo poroso, vibrátil, ainda por explorar em sua potência sensorial e poética. Ao reinscrever a sexualidade na linguagem e nos espaços públicos, o grupo expôs os mecanismos de censura que operavam tanto na repressão estatal quanto nas formas sutis de normalização cultural. Em tempos de redemocratização e de reorganização do campo político, sua práxis micropolítica tornou visível a forma como o desejo — e sua captura pelas engrenagens da identidade e do consumo — já se encontrava no centro de um novo regime biopolítico em escala global. Conjugando pornografia e poesia como linguagens que tocam o indecível, o escandaloso e o vital, o MAP desestabilizou os parâmetros do que era então admissível tanto na arte quanto na política. Sua herança permanece como um convite a repensar as alianças possíveis entre estética e erotismo, entre dissidência corporal e crítica cultural, em contextos marcados por novas formas de disciplinamento dos afetos e da imaginação.

Referências

- Butler, Judith. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. London: Routledge, 1997.
- Cowan, Benjamin. *Securing Sex: Morality and Repression in the Making of Cold War Brazil*. The University of North Carolina Press, 2016.
- Macrae, Edward. *A construção da igualdade-política e identidade homossexual no Brasil da “abertura.”* Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- Figueiredo, João Batista. (1982) “Discurso à nação brasileira por ocasião do 3º aniversário do governo.” Web, 1982. <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/jb-figueiredo/discursos/1982/21.pdf/view>
- Green, James. *Além do carnaval : a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- Guimarães, Victor. “O êxtase do povo: P.M. (Cuba, 1961) e Arrasta a bandeira colorida (Brasil, 1970).” Doc on-line (2019): 61–86.
- Kac, Eduardo, and Cairo Assis Trindade. *Antologia: arte porno*. CODECRI, 1984.
- Kac, Eduardo. *Porneia: Movimento de Arte Porno= Porn Art Movement, 1980-1982*. Nightboat Books, 2022.

_____. "O Movimento de Arte Pornô: A Aventura de Uma Vanguarda Nos Anos 80." *Ars* (São Paulo, Brazil) 11.22 (2013): 31-51.

Kucinski, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Edusp, 2003.

López, Miguel. "Disrupting normality : disobedient bodies and dissident sexualities against the politics of extermination" In N Munder, Heike et al. *Resistance Performed: An Anthology on Aesthetic Strategies under Repressive Regimes in Latin America*. Migros Museum für Gegenwartskunst, 2015.

MacKinnon, Catherine. "Sexuality, Pornography, and Method: 'Pleasure under Patriarchy.'" *Ethics* 99.2 (1989): 314-346

_____. "OnlyFans Is Not a Safe Platform for 'Sex Work.' It's a Pimp." *New York Times*, 6 Sept. 2021.

_____. "Pornography as Trafficking" *Michigan Journal of International Law*, 26 (2005): 993-1223

Mattoso, Glauco. *O que é poesia marginal?* São Paulo: Editora Brasiliense. 1981.

Nogueira, Fer and Pêdra Costa. "From the Pornochanchada to the Post-Porn-Terrorism in Brazil." *Terremoto Magazine - Contemporary Art in the Americas*, no. 12, 18 June 2018, pp. 26-31.

Nogueira, Fer. "O Movimento de Arte Pornô no Brasil: 'Genealogias ficcionais' das pornografias do Sul." In López, Miguel A. (Org.). *Alianças de corpos vulneráveis. Feminismos, ativismo bicha e cultura visual*. SESC Videobrasil, 2016. 17-37.

Pignatari, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Editôra Perspectiva, 1971.

Preciado, Paul. *Pornotopia: An Essay on Playboy's Architecture and Biopolitics*. United States: Princeton University Press, 2014.

Quinalha, Renan. *Contra a moral e os bons costumes: a ditadura e a repressão à comunidade LGBT*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

Reid, Marc Olivier. "Esta fiesta se acabó: Vida nocturna, orden y desorden social en P.M. y Soy Cuba." *Hispanic Research Journal* 18.1 (2017): 30-44

Rolnik, Suely. *Esferas da insurreição: Notas para uma vida não cafetinada*. 1st ed. São Paulo: n-1 edições, 2019.

Sabsay, Leticia. *The Political Imaginary of Sexual Freedom: Subjectivity and Power in the New Sexual Democratic Turn*. Palgrave Macmillan, 2016.

Sierra Madero, Abel. *El cuerpo nunca olvida: trabajo forzado, hombre nuevo y memoria en Cuba (1959-1980)*. Rialta Ediciones, 2022.

Tinoco, Bianca. "Eduardo Kac e a escrita do corpo no espaço" *Revista Concinnitas*, 17, (2010): 20-127.

Alejandro Múnera Arévalo – Universidade da Califórnia

É pesquisador, escritor, tradutor e professor colombiano. Doutor pela Universidade da Califórnia, Berkeley, defendeu a tese *Vital Signs: The Aesthetics of Sexual Politics in Latin America*, na qual explora as interseções entre culturas queer, feministas e visuais na Colômbia e no Brasil. É professor do Departamento de Estudos Literários da Pontifícia Universidade Javeriana, onde ensina teoria literária, estudos queer e produção cultural latino-americana. Atualmente desenvolve uma pesquisa sobre a história da pornografia queer na América Latina e trabalha em um romance histórico inspirado no ativista colombiano León Zuleta. Sua obra investiga estéticas minoritárias — fotografia, quadrinhos, fanzines, performance — como formas de dissidência política e de formação comunitária em contextos de censura, militarização e regulação sexual.

E-mail de contato: amunera@berkeley.edu

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-7469-6825>