

PORNOGRAFIA, UTOPIA E OUTRAS PORNOTOPIAS

PORNOGRAPHY, UTOPIA, AND OTHER PORNOTOPIAS

Renan Ji Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, RJ, Brasil**Resumo**

O ensaio articula a interpretação de algumas obras artísticas a conceitos filosóficos, no sentido de formular o que seria uma utopia do imaginário pornográfico. A série fotográfica *Empty porn sets*, de Jo Broughton, é o ensejo para refletir sobre os conceitos de “imaginação pornográfica”, de Susan Sontag (1987), e de “corpo utópico” e “heterotopia”, de Michel Foucault (2013). O texto conclui com o conceito de pornotopia, de Steven Marcus (2011), que é posto em diálogo com o teatro de Raúl Damonte Botana, artista conhecido como Copi (2004).

Palavras-chave: pornografia; utopia; imaginário; Raúl Damonte Botano (Copi).

Abstract

The essay articulates the interpretation of selected artistic works with philosophical concepts in order to speculate what would be a utopia of pornographic imaginary. Jo Broughton's photographic series *Empty Porn Sets* provides the starting point for a reflection on Susan Sontag's (1987) notion of “pornographic imagination” and Michel Foucault's (2013) concepts of the “utopian body” and “heterotopia.” The text concludes with Steven Marcus' (2011) concept of pornotopia, which is brought into dialogue with the theater of Raúl Damonte Botana, known as Copi (2004).

Keywords: Pornography; Utopia; Imaginary; Raúl Damonte Botano (Copi).

Resumen

El ensayo articula la interpretación de algunas obras artísticas con conceptos filosóficos, con el objetivo de formular lo que sería una utopía del imaginario pornográfico. La serie fotográfica *Empty Porn Sets*, de Jo Broughton, sirve como punto de partida para reflexionar sobre los conceptos de “imaginación pornográfica”, de Susan Sontag (1987), y de “cuerpo utópico” y “heterotopía”, de Michel Foucault (2013). El texto concluye con el concepto de pornotopía, de Steven Marcus (2011), que se pone en diálogo con el teatro de Raúl Damonte Botana, el artista conocido como Copi (2004).

Palabras clave: pornografía; utopía; imaginario; Raúl Damonte Botano (Copi).

Empty porn sets

Jo Broughton tinha apenas 17 anos quando saiu da casa dos pais, em Essex, precisando de emprego e moradia, além de uma vida que correspondesse a seus ideais artísticos. A jovem conseguiu seu primeiro trabalho como assistente e, depois, funcionária de limpeza, num estúdio de filmagem e fotografia, o que lhe permitiu custear sua formação no Royal College of Art.

O detalhe curioso é que o estúdio era de filmes e fotos pornográficos, comandado pelo diretor Steve Colby. Numa fase de carência extrema, Broughton encontrou no estúdio de Colby não apenas um salário fixo e um lugar para morar, mas também mentoria na arte da fotografia, o que lhe rendeu seus primeiros passos em projetos artísticos autônomos.

A partir de 2001, ao longo de três anos, além de fazer chá e limpar os sets, Broughton começou a fotografar os cenários logo após as sessões de foto e filmagem, quando os atores pornô deixavam acessórios, roupas e outros inevitáveis fluidos para trás, e os editores preparavam os materiais gráficos da mais nova aventura sexual dirigida por Colby. Diante de um universo variado e artificial que imitava florestas, consultórios médicos, salas de aula e até geleiras, a jovem muitas vezes captava a luz natural que penetrava no estúdio vazio, revelando as cores, as texturas e certa melancolia remanescente naqueles cenários. Além disso, os enquadramentos de Broughton ampliavam o foco da câmera pornográfica, deixando entrever um refletor ou ventilador, uma parede desbotada e manchada ou, ainda, um fundo de cenário com diversos equipamentos armazenados.

A relação ambígua da fotógrafa com o estúdio de Steve Colby resultou na série de fotos intitulada *Empty porn sets*.¹ O universo da pornografia descortinava a Jo Broughton um mundo que ela julgava ao mesmo tempo aviltante e acolhedor, atravessado por uma sexualidade objetificada, mas que lhe dava também a sensação de lar e pertencimento. Nesse sentido, a série fotográfica revela a visão de alguém que viveu a pornografia não como fantasia, mas como cotidiano. Captada dia após dia, a indústria pornográfica se mostrava ao revés, sob um olhar que flagrava o artificialismo e a *mise-en-scène* de um potente sistema de produção de imagens.

As fotos de Broughton capturam as cores fortes de cenários caricatos, que brilham nas objetivas do kitsch pornô, porém revelam, ao mesmo tempo, seu alto grau farsesco quando saem de cena os corpos e a luz artificial. Os atores deixam para trás *dildos*, lubrificantes, calcinhas e cuecas, que subitamente se tornam acessórios peculiares, quiçá absurdos, na atmosfera plácida de um estúdio vazio. Limpando fluidos de objetos sugestivos, recolhendo peças de roupa, lavando e passando lençóis, Jo Broughton afirma que, com o tempo, passou a estabelecer outra relação com o estúdio e com a própria pornografia:

¹ Disponível em: <https://www.jobroughton.com/Empty-Porn-Sets>. Acesso em: 2 jan. 2026.

Eu me senti mais humanizada em relação aos modelos, à indústria, e de repente me senti mais confortável com aquilo tudo. Comecei a ver esse aspecto mais humano, porque estava vendo fluidos humanos, lavando coisas e em contato com aquilo que é quase intocável. Você sabe, lavando dildos, etc., você está ali, naquele momento. E de repente comecei a rir e a ver o lado engraçado disso tudo, entrando no estúdio e botando uma música, vendo o set semana após semana após semana, como aquilo mudava. Me fazia rir porque você vê o set, tem tanto esforço envolvido nesses sets, mas, ainda assim, é o mesmo assunto; peitos e bundas (Broughton, 2010, tradução nossa).

As imagens de *Empty porn sets* sugerem como a pornografia, apesar de sua ligação com imensas cadeias simbólicas e econômicas de exploração de corpos (especialmente de mulheres), é um intenso e arrojado faz-de-conta que recria nossas fantasias sexuais – e muitas vezes as molda –, proporcionando ao receptor um mundo particular de prazeres e corpos. Ver os cenários pornô de Jo Broughton sem a mágica pornográfica é, simultaneamente, tirar o véu da ilusão e reconhecer uma das formas mais puras de imaginação que a cultura pode criar.

Imaginação pornográfica

Quando falo de “pureza”, certamente não estou me referindo a um sentido moral. A pureza da pornografia vem do fato de que ela nos oferece uma fantasia de alta voltagem cuja simplicidade e cuja objetividade são diretamente proporcionais ao impacto que se deseja obter no leitor/espectador. Ou seja, trata-se de uma forma de representação altamente concentrada em termos imaginativos, porque circunscrita a um efeito principal: a excitação ou o gozo, seja do personagem ficcional, seja do receptor.

Os *empty porn sets* nos mostram precisamente isso: há uma espécie de kitsch “descuidado” nos cenários pornô. Eles devem se reportar a um certo realismo exigido pela pornografia midiática, mas que não deve tomar o primeiro plano da ação, este única e exclusivamente voltado para o encontro sexual (ou encontros). Daí vem, talvez, a impressão de um cenário criado com algum requinte de detalhe, mas sempre beirando o caricato ou o fortemente tipológico, porque o receptor da fantasia pornográfica precisa reconhecer de imediato o espaço e/ou o tema da história, para então rapidamente decidir se embarca na aventura sexual oferecida ou se parte para outra.

Esse aspecto altamente concentrado e obsessivo atribuído à pornografia foi muito bem elaborado por Susan Sontag, no famoso ensaio “A imaginação pornográfica”, de 1967. Em que pese certo conservadorismo beletrista nos termos que utiliza para designar as obras pornográficas que analisa², a autora

² Com o esforço inequívoco de separar “a literatura autêntica em relação ao refugio” (Sontag, 1987, p. 42), a autora utiliza expressões como “literatura séria” (Sontag, 1987, p. 42) e “padrões de excelência

chama a atenção para a capacidade da pornografia de elucidar contextos específicos da literatura contemporânea à época da escrita do ensaio. Tais obras libertinas se alçariam à categoria de “arte”, porque representam “estados extremos da consciência e dos sentimentos humanos” (Sontag, 1987, p. 47), em muitos sentidos similares à renovação estética que caracteriza a literatura de James Joyce, do *nouveau roman* e dos demais experimentalismos de meados do século XX.

Assumindo que “o artista moderno exemplar é um intercessor da loucura”³, mostrando-nos formas singulares (obsessivas, excessivas, extremas) de ver o mundo, Sontag entende que “é a originalidade, a integridade, a autenticidade e o poder dessa consciência insana, enquanto corporificada em uma obra” (Sontag, 1987, p. 52), que determina a associação possível entre a pornografia e a arte do século XX. Aspectos geralmente apontados pela crítica anglo-saxônica tradicional para desqualificar a pornografia – como a unicidade de efeito das obras (ou seja, a excitação sexual), as relações humanas reificadas, a obsessão temática pelo sexo e o apelo gráfico e imagético da linguagem –, são traços da pornografia igualmente presentes em muitas obras da modernidade literária do século XX. Nesse sentido, segundo Sontag, a dificuldade da crítica anglo-saxônica de lidar com obras pornográficas deve-se à sua incapacidade de abarcar diferenciados critérios de juízo das obras que contemplem o experimentalismo de uma literatura mais recente, que não se pauta mais pelo primado realista do século XIX⁴.

Para além das polêmicas da crítica literária, o mais interessante do ensaio de Susan Sontag é o modo como caracteriza o imaginário da pornografia, destacando aspectos que podem esclarecer obras cujo valor estético a autora reconhece como legítimo, assim como o próprio universo mental da pornografia no seu todo.

artística” (Sontag, 1987, p. 41), para demarcar que não vai se debruçar sobre o fenômeno da pornografia literária como um todo, somente sobre as obras que considera artisticamente relevantes segundo seu juízo crítico. Tais obras, é interessante notar, pertencem todas a um específico cânone libertino da literatura francesa, que começa em Sade e termina em obras publicadas em meados do século XX, como *História de O* (Anne Cécile Desclos) e *História do olho* (Georges Bataille).

3 A tradução para o português, que consta na edição consultada do texto de Sontag, pareceu-me no mínimo ambígua. A frase original do texto – “*The exemplary modern artist is a broker in madness*” – não me pareceu bem traduzida por “O artista moderno exemplar é um corretor da loucura” (Sontag, 1987, p. 50). Optei por utilizar neste ensaio uma tradução pessoal que me pareceu mais adequada.

4 A princípio, podemos até pensar que o ponto de vista de Susan Sontag parece restrito a um debate datado, específico da época de publicação do ensaio “A imaginação pornográfica”, de 1967. Porém é interessante notar como, ainda hoje, há restrições por parte da crítica e de instituições literárias quanto a abordagens heterodoxas da sexualidade na literatura. A polêmica ocorrida na edição de 2023 do Prêmio Sesc de Literatura, envolvendo o romance premiado *Outubro de carne estranha*, de Airton de Souza, começou após a leitura pública das primeiras páginas da obra na Feira Literária de Parati (FLIP). As páginas iniciais narram uma cena de sexo entre dois garimpeiros, e o ocorrido ocasionou uma série de reações e polêmicas entre os agentes e instituições envolvidos. Cf. <https://www.terra.com.br/noticias/educacao/editora-record-ameaca-encerrar-parceria-com-premio-sesc-acusado-de-homofobia-e-censura,7b1a48a24e669d3ec2eea3b785523284oqvcapqt.html>. Acesso em: 20 dez. 2025.

Sontag destaca a energia e o absolutismo (Sontag, 1987, p. 69) dessa forma de representação, que impõe uma economia de meios gerida pelo totalitarismo da ação sexual. Os corpos e seus contextos especulativos ou singulares são depurados para favorecer a centralidade do ato sexual, cujo único ingrediente de variação e *nuance* é a intercambialidade desses mesmos corpos, além das possíveis combinações que as respectivas anatomias permitem.

Nessa esfera que parece um tanto redutora, Sontag reconhece uma fantasia hiperbólica, que nos descortina um universo a-histórico e hipertrofiado, no qual todas as proezas sexuais são possíveis; os orgasmos, sucessivos; os órgãos, gigantescos; somando uma totalidade excessiva e abundante na qual a história social e a subjetividade não têm vez. Trata-se de uma imaginação que transcende o mundo, nega-o em favor de uma visão idílica ou infantil, regida pelo imperativo do prazer infinito.

Páthos e fantasia

Susan Sontag provavelmente discordaria das palavras “fantasia” e “infantil” para qualificar a representação pornográfica. Isso porque a autora antevia nesses termos o risco de subestimar ou descaracterizar a pornografia como modo de consciência e conhecimento de mundo, assim como forma de imaginação (Sontag, 1987, p. 50).

Na contramão dessa tendência, numa outra passagem do texto de 1967, vemos um atributo bem ao gosto da tradição artística e filosófica, que garantiria à pornografia um lugar (mesmo que tímido) em meio ao grande cânone:

O que não se tem salientado sobre os produtos típicos da imaginação pornográfica é o seu *páthos*. Quase toda a pornografia (e as obras aqui discutidas não podem ficar de fora) aponta para algo mais amplo que o simples ato sexual. Trata-se da traumática incapacidade da sociedade capitalista moderna de fornecer saídas autênticas ao perene instinto humano para as obsessões visionárias inflamadas, assim como de satisfazer o apetite de modos de concentração e de seriedade exaltados e autotranscendentes. A necessidade dos seres humanos de transcender “o pessoal” não é menos profunda que a de ser uma pessoa, um indivíduo (Sontag, 1987, p. 73, grifo nosso).

Em que pese a teórica norte-americana não ter acompanhado os desenvolvimentos mais recentes das sociedades tecnocráticas digitalizadas, que proporcionam inúmeros meios de dissociação ou dissolução do real por meio do virtual, Sontag aponta para um *páthos* subjacente à pornografia, que remete a um desejo de evasão e de negação do real que seria tão importante para a mentalidade humana, quanto qualquer outra forma de fabulação.

Essas “obsessões visionárias inflamadas” são “algo digno de ser ouvido, conquanto em forma degradada e, com frequência, irreconhecível” (Sontag, 1987, p. 74), configurando esteticamente uma “mentalidade mórbida” que abrange “uma escala mais ampla de experiência que a mentalidade saudável” (Sontag, 1987, p. 74).

Aqui, fica claro como Susan Sontag desenvolve uma postura ambígua no que tange à pornografia. Por um lado, busca reconhecer o mérito literário de algumas obras que dialogaram com o gênero pornografia e, a partir delas, relacioná-las a um corpus da literatura moderna do século XX e a suas respectivas formas de sensibilidade. De outro lado, usando adjetivos como “mórbida”, deixa transparecer certa resistência a considerar esse gênero um fenômeno cultural mais amplo e humano, que possa ser, aberta e sistematicamente, objeto da crítica literária, da crítica cultural, ou ainda da filosofia da arte.

A meu ver, enxergar a dose de fantasia (infantil ou não) na pornografia pode despressurizar o debate e atenuar os pruridos, assim como abrir o campo de reflexão para além do mérito estético de uma obra e de inúmeras implicações conceituais. O *páthos* pornográfico, com seus corpos sedentos, órgãos gigantescos, atos sexuais profusos e intermináveis, reflete um âmbito da nossa imaginação que busca o esgotamento e a saturação do desejo, representando, talvez, uma mentalidade mórbida, mas também o limite da imaginação.

Em termos psíquicos e sociais, tal limite teria de fato o potencial de desfigurar o indivíduo, conforme observa Sontag. Contudo estamos falando de artes e imaginário – nesse campo, abre-se a possibilidade de refletir sobre algo inerente a todos nós. Um corpo pornográfico pode ser visto como um sonho, uma evasão que busca romper um limite civilizatório ou fisiológico que experimentamos subjetiva e sensorialmente. Um corpo utópico, como diria Michel Foucault (2013), que busca suplantar o desenho fundamental que nos é imposto, na direção de ser sempre mais do que se é.

Utopia e gigantes

Na conferência radiofônica intitulada “O corpo utópico”, de 1966 – ou seja, um ano antes da publicação de “A imaginação pornográfica” –, observamos um Foucault muito mais direto e menos denso conceitualmente. Nessa conferência, o filósofo começa afirmando que o corpo seria uma instância totalmente avessa à utopia, dado que a utopia está sempre voltada para um além do visível. O corpo, Foucault nos leva a crer, é aquilo que nunca se subsume à visão utópica, impondo uma concretude inarredável que sempre nos acompanha. A utopia nega a realidade aparente, e não há realidade mais impositiva que o limite dos nossos corpos. Para onde formos, o corpo nos assola, assinalando a inércia de nossa matéria a constantemente barrar os anseios da utopia por algo além do corpo e suas vicissitudes.

Entretanto Foucault, logo em seguida, mostra a falácia desse raciocínio. Ele percebe que, na verdade, o corpo carrega em si mesmo esse lugar “outro” reivindicado pela utopia. Mostrando os desvãos e as lacunas da nossa percepção do corpo, o filósofo francês nos alerta que não acessamos o interior de nossas cavidades, o revés de nossas entranhas, ou até mesmo várias de nossas partes externas, como os ombros e a nuca. Na doença, o corpo se mostra um mistério, perdendo a familiaridade com que ele obedece aos nossos comandos. Nessa perspectiva, eis que um estranho habita em nós, e esse lugar de autoestranhamento funda a utopia no mais íntimo de nossos corpos.

O corpo, conclui Foucault, não nega a utopia. Ele a carrega em germe a cada transformação de nossa matéria, descortinando nela o alhures, o enigmático e a contingência. Tatuamos e maquiamos nossos corpos para rasurar a carne e propagar posturas e sentimentos para além do que a fisiologia pode conceber. Usamos máscaras, no teatro antigo e no carnaval, para inaugurar temporariamente novas ordens mundanas. Da mesma maneira, a moda e os uniformes são vestimentas rituais que redimensionam a corporeidade em diferentes sistemas simbólicos. Além disso, cabe ressaltar que Foucault não enxerga a utopia somente na superfície corporal; ele percebe como, no âmbito do sagrado ou do uso de alucinógenos, logramos alterações da sensorialidade ou empregamos técnicas corporais, na tentativa de fundar a alteridade nas fimbrias do nosso ser.

Portanto, eis que Foucault conclui:

Verdadeiramente, enganara-me, há pouco, ao crer que o corpo jamais estivesse em outro lugar, que era um aqui irremediável e que se opunha a toda utopia. Meu corpo está, de fato, sempre em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. Pois é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele – e em relação a ele como em relação a um soberano – que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, um atrás, um próximo, um longínquo. O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino. Percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos (Foucault, 2013, p. 14).

O corpo é o lugar por excelência da fantasia utópica, “o ator principal de todas as utopias” (Foucault, 2013, p. 12). A pornografia, nesse sentido, não deixa de ser mais uma dentre as várias utopias que o corpo produz para si mesmo, representando-se hipertrofiado e sexualmente potente. O pornô é um mundo utópico em que não apenas todos os jogos sexuais são possíveis,

mas também onde cada instância ou elemento da linguagem remete para a diversidade e a onipresença do desejo. Na pornografia, somos invencíveis e implacáveis deuses do sexo.

Mencionando antigas lendas e mitos de povos originários, Foucault entende que narrativas como as de Prometeu e Gulliver remetem à velha utopia dos gigantes, que nada mais seria que “o sonho de corpos imensos, desmesurados, que devorariam o espaço e dominariam o mundo” (Foucault, 2013, p. 12). De Gulliver para a pornografia, não estaríamos nós, de alguma maneira, ainda sonhando com gigantes?

Lugares do pornográfico

Talvez o que diferencie o corpo pornográfico do corpo utópico seja um inequívoco enraizamento da pornografia na materialidade da representação, seja a do corpo exposto e desejante, seja a do espaço-tempo da narrativa pornográfica. Com efeito, a utopia alarga os horizontes simbólicos e as bases do mundo social, ao passo que a pornografia se aliena deles, derivando um reduzido viés de interpretação do mundo.

Os *empty porn sets* de Jo Broughton, a princípio, não parecem um terreno fértil para a utopia. Eles na verdade confirmam clichês socioespaciais, na medida em que, como afirmamos anteriormente, o espaço pornô precisa ser identificado com rapidez e sem ambiguidade, estabelecendo-se no âmbito do tipológico ou do caricatural. A utopia, a princípio, não floresce em espaços que apenas confirmam o já conhecido ou o estereotipado.

Porém é preciso lembrar que, se uma fantasia pornográfica ocorre num consultório médico, por exemplo, esse espaço de súbito se identifica como tal e rapidamente se converte no lugar dos jogos sexuais dos atores. Quase nunca há circunstâncias que localizem esse espaço no mundo social. No pornô, quase sempre a sala de um médico é uma sala hipotética, abstrata, sem detalhes que a circunscrevam na narrativa. Ou seja, esse espaço é de fato um modelo tipificado, na mesma medida em que é apenas um protótipo mágico, onde consolos e lubrificantes surgem como que por encanto na gaveta dos remédios, por exemplo.

As fotos de Jo Broughton parecem evidenciar o invólucro ou o vestígio desse processo imaginativo, que prima pela junção entre o concreto e o mágico. Os cenários pornôs surgem como realidades em suspenso, que agenciam uma fabulação que é tanto uma chamada de realidade (para o corpo e o ato sexual, num dado espaço) quanto um mergulho profundo no fantasioso (um médico e sua paciente subitamente fazem sexo, e na hora certa uma enfermeira entra na sala). O paradoxo da pornografia consiste em reduzir o espectro da imaginação, para daí elevá-lo à potência infinita do corpo e do sexo.

Essa qualidade específica do espaço pornográfico relaciona-se com uma segunda conferência de Michel Foucault (2013) sobre a utopia, realizada também no ano de 1966. Em “As heterotopias”, o filósofo desconstrói a ideia de utopia no sentido de lugar sem história e sem cronologia, a saber, puramente especulativo, e sugere, em vez disso, a possibilidade de lugares utópicos que, contrariando a expectativa, seriam espacial e temporalmente localizáveis:

[...] utopias que têm um lugar preciso e real, um lugar que podemos situar no mapa; utopias que têm um tempo determinado, um tempo que podemos fixar e medir conforme o calendário de todos os dias (Foucault, 2013, p. 19).

Segundo Foucault, as heterotopias se concretizam na tensão entre diversos espaços sociais, que se excluem mutuamente e implicam diferentes formas de agir, sentir e desejar. São “contraespaços” (Foucault, 2013, p. 20) ou, ainda, “contestações míticas e reais do espaço em que vivemos” (Foucault, 2013, p. 20-21), nos quais a ordem vigente pode ser esquecida e até mesmo questionada. Nessa perspectiva, inúmeros espaços sociais podem ser considerados heterotopias: hospitais, cemitérios, bordéis, asilos, penitenciárias, sanatórios, e inclusive os jardins e canteiros secretos das crianças.

As heterotopias são tão comuns nas diferentes sociedades que Foucault afirma que não há cultura que não tenha suas próprias, sejam elas de “crise”, sejam de “desvio” (Foucault, 2013, p. 21-23). As primeiras são típicas das chamadas sociedades originárias, que isolavam espaços para certos indivíduos em estado de “crise biológica” (Foucault, 2013, p. 21), envolvidos em algum tipo de transformação ou transição corporal: gestantes, adolescentes, mulheres em período de menstruação, nubentes etc. Já as heterotopias de desvio são características de sociedades ditas modernas, que reservam espaços marginais para sujeitos desviantes da norma: idosos, criminosos, doentes mentais e terminais, além de praticantes de atividades consideradas ilícitas ou socialmente reprováveis (como a prostituição).

Os cenários de Jo Broughton e o estúdio de Steve Colby certamente são heterotopias: espaços em que a nudez, a sexualidade e os fluidos corporais são postos em primeiro plano, em sentido contrário ao da norma pública e social, criando uma realidade de exceção. Enquanto trabalhava com Colby, Broughton diz nunca ter conseguido ser franca a outras pessoas quanto ao seu local de trabalho (Broughton, 2010), o que ilustra como muitas vezes as heterotopias são reguladas pelos códigos da intimidade, do segredo ou de círculos exclusivos de socialidade restrita.

Os estúdios pornográficos encenam e filmam as suas próprias heterotopias ficcionais, nas quais o corpo e o sexo seguem a mesma lógica de exceção, com o adicional de que a fantasia eleva essa mesma lógica a outra

potência: pratica-se um realismo limítrofe, um mundo paralelo em que o obsceno é a regra e os corpos são as moedas de troca, com seus próprios ritmos, ciclos e tempos. Eis então – na espacialidade ficcional do filme, da foto, do texto – a realização plena da utopia pornográfica.

Pornotopia

Steven Marcus (2011), em seu estudo *The other Victorians*, analisa documentos, episódios históricos e romances que flagram as posturas e visões acerca da sexualidade na Inglaterra da chamada era vitoriana – historicamente marcada pelo forte aparato moral e repressivo. Marcus, no capítulo que arremata sua pesquisa, propõe um constructo teórico, uma espécie de modelo abstrato inspirado no conceito sociológico de tipo ideal, idealizado por Max Weber.

A partir de aspectos observados em vários textos pornográficos da Inglaterra do século XIX, o autor estabelece o conceito de pornotopia: espécie de estrutura espaço-temporal que configura um modelo abstrato da narrativa pornográfica, diante do qual os romances pesquisados podem ser analisados à medida que se aproximam ou se afastam desse modelo ideal. O fato desse modelo não existir necessariamente no repertório factual das narrativas pornográficas aproxima-o de uma utopia teórica, que somente encontra razão de ser porque condensa ou sintetiza inúmeros dos traços estéticos coligidos do *corpus* de narrativas. Por outro lado, seu rendimento teórico também se dá porque, segundo o autor, o próprio imaginário pornográfico tende quase sempre a encontrar inspiração nas fantasias utópicas (Marcus, 2011, p. 267-268).

Nessa perspectiva, Steven Marcus parece consubstanciar o corpo utópico e a heterotopia, como se tomasse as coordenadas de Foucault e as praticasse na descrição de ambientes, personagens, corpos e sexualidades, desenhando a pornografia como visão existencial. Na mesma medida, compartilhando com Susan Sontag o contato com a literatura, ele adiciona dados à elaboração da imaginação pornográfica, na direção de uma percepção da pornografia como gênero de representação.

O espaço heterotópico da ficção pornográfica se esclarece ainda mais com as explanações de Steven Marcus. Para ele, os romances libertinos do século XIX se passam em lugares que são “não lugares”: topos de montanhas, casas de campo isoladas, pequenos chalés alugados em ruelas desconhecidas de Londres ou Paris, ou até mesmo na “cidade de X”. No geral, espaços que magicamente se criam para o prazer, sem dados precisos quanto à verossimilhança: custo, localização precisa, proprietário, caminho para chegar até eles etc. Esses lugares ficcionais, segundo Marcus, podem ser achados em livros e bibliotecas com local e registro catalográfico, mas os lugares que salvaguardam muito

bem poderiam existir só no mundo das ideias: esse “espaço infinito e estéril, porém plástico, que existe dentro dos nossos cérebros” (Marcus, 2011, p. 268, tradução nossa).

Desse ponto de vista, romances pornográficos do século XIX podem se alinhar aos *Empty porn sets* de Jo Broughton, pois ambos criam ambientes de forte plasticidade, que borram dados factuais na direção de um quase onirismo sexual. O onírico aqui é convocado porque, no pensamento de Steven Marcus, a intenção da pornografia é alcançar, na consciência, experiências típicas da mente inconsciente – relativas a uma percepção intensiva do tempo, atravessada pela simultaneidade de todos os acontecimentos (Marcus, 2011, p. 270). Em outras palavras, o tempo da pornografia é o instante do impulso e da experiência sexuais e, nesse sentido, ele se torna uma espécie de puro presente, em que todas as temporalidades se concentram na duração da sequência sexual: o passado (quando existe) serve para excitar o presente, que se projeta na expectativa do enlace sexual futuro (isso quando não se realiza de imediato).

Nesse quase eterno presente, o tempo só passa quando há troca de parceiros ou uma diferente combinação anatômica. É isso que gera, segundo Marcus, a combinatória insana da pornografia, com corpos, posições e órgãos que se sucedem em frenesi, perdendo traços individuais ou singulares. A cada troca, perfaz-se o ciclo – daí, então, tempo e espaço se renovam para receber uma nova experiência sexual. A novidade, nesse caso, é ao mesmo tempo repetição e diferença: o sexo é a base obsessiva, permutando infinitamente os indivíduos e as anatomias. Segundo Steven Marcus, *Os 120 dias de Sodoma*, do Marquês de Sade (2008), seria o protótipo da insana combinatória pornográfica: os corruptos e perversos homens de elite que comandam a orgia idealizam, planejam e praticam à risca cada uma das chamadas “seiscentas paixões”, perfazendo e exaurindo cada uma delas em suas possíveis variações e gradações, com um elenco vasto de corpos escolhidos criteriosamente.

Com Sade e obras como *Romance of lust* – narrativa pornográfica publicada nos anos 1870 em quatro volumes, com cerca de seiscentas páginas –, Steven Marcus constata como a pornotopia é um vasto e indomado clichê (Marcus, 2011, p. 275), que possui a notável capacidade de se eximir de qualquer aspecto da vida humana que não seja o sexo, mas com o ainda mais notável potencial de sexualizar toda a realidade (Marcus, 2011, p. 277). Trata-se de uma forma de “onipotência do pensamento” (Marcus, 2011, p. 277), que Marcus considera análoga à totalidade imaginativa que constitui a poesia, por exemplo, indo ao encontro de pensadores como Susan Sontag, conforme vimos anteriormente.

Tanto Sontag quanto Marcus colocam-se num intrincado lugar de mediação, ao tentar estabelecer relações possíveis entre literatura e pornografia.

Ambos percebem como as narrativas pornográficas compartilham com a literatura canônica a capacidade de impressionar e excitar os leitores, provocando efeitos inusitados e contundentes. Sontag, porém, procura separar o joio do trigo e destacar obras que realmente merecem figurar como exemplos de arte, desconsiderando o resto; já Marcus, sem o fazê-lo, conclui seu livro apontando inequívocas diferenças entre a literalidade da linguagem pornográfica e as operações de metaforização da literatura, colocando-as frequentemente em campos distintos.

Pornotopia trans

A discussão acerca de incluir ou não a narrativa pornográfica como arte e literatura ultrapassa as intenções deste ensaio. Aliás, tal debate teórico busca assumir posições apriorísticas, com o objetivo de fixar parâmetros de leitura e análise de obras. Entretanto, a meu ver, a graça e o tempero pornográficos estariam exatamente nas margens, no espaço liminar (na heterotopia?) que se estabelece entre uma pornografia especulativa e uma arte obscena – que perfuram as barreiras da nossa indiferença e do nosso bom comportamento.

A experimentação artística abre espaço para pensarmos novas pornotopias, e não precisamos ir muito longe dos textos crítico-teóricos aqui discutidos. Estamos no início na década de 1970, mais precisamente no ano de 1971 – apenas quatro anos depois de Susan Sontag publicar “A imaginação pornográfica”. No ano anterior, em 1966, lembremos que Foucault proferira suas duas conferências sobre a utopia, assim como Steven Marcus publicara a primeira edição de *The other Victorians*. É curioso como, retrospectivamente, a teoria e a crítica pareciam estar desenhando novos olhares sobre a pornografia, e poucos anos depois um artista franco-argentino se apropriará desse imaginário, levando-o para novas fronteiras sexuais, corporais e artísticas.

Raul Damonte Botano, ou simplesmente Copi, escreve a peça *O homossexual ou a dificuldade de se expressar* em 1971, mas é necessário lembrar que a peça não tem nenhuma cena de sexo explícito. A pornografia existe sem sexo? Provavelmente não. Mas quando o obsceno é convocado como operação de desconstrução de noções como sexualidade, gênero e identidade, o pornográfico resiste como fantasmagoria questionadora, um modo de criar realidades que embaralham os padrões normativos da sociedade.

A peça se passa numa Sibéria distópica assolada por lobos selvagens, local para onde são mandados todos os indivíduos desviantes e subversivos. Nessa gelada heterotopia, a sexualidade e as trocas de sexo são práticas corriqueiras, e os limites entre as relações humanas são fluidos, assim como a própria lógica anatômica. Vejamos o início da história: Irina, a personagem mais jovem da peça, é questionada por sua cuidadora (chamada de “Mãe”, tanto nas rubricas do texto em francês quanto em castelhano) acerca das aulas de piano.

Irina tem faltado às lições e responde que estava a passear pelas estepes geladas, a 40 graus abaixo de zero. Madre (também chamada de Senhora Simpson) descobre então que não apenas Irina estava se deitando com vários homens na Taberna Lênin, mas também que ela estava grávida.

O primeiro mistério *nonsense* instaura-se na peça. Irina é uma jovem trans e havia trocado de sexo antes de ser enviada para a Sibéria. Ela acusa Madre/Senhora Simpson de ser o pai, já que esta também havia trocado de sexo para poder acompanhar Irina no exílio; porém Madre diz que elas não dormiam juntas há anos. Sem saber ao certo quem é o pai da criança, Irina acaba por “*cagar al niño*” (Copi, 2007, p. 23), abortando a criança pelo ânus.

Como se pode ver, já por esta primeira cena, a trama de *O homossexual...* se passa numa atmosfera em que homens e mulheres, ativos e passivos, trocam constantemente de lugar, ao ponto de a própria fisiologia se dobrar ao imperativo da fluidez de gênero e de sexo. Nessa pornotopia trans, a atmosfera sexual subjaz a todas as cenas e subtextos dos diálogos, de modo que ela assume contornos desfigurados, ao mesmo tempo que banais. Falos são extirpados e implantados como por mágica, relações afetivas e sexuais se reconfiguram sem qualquer obstáculo. A combinatória sexual mencionada por Steven Marcus é levada a um novo limite, de modo a mostrar um mundo “pornotópico” regido pelas regras do desejo.

Entra na história uma nova personagem: Madame Garbo (ou Nikita Garbenko) é a professora de piano de Irina. Preocupada com a ausência da pupila, ela vai à casa de Senhora Simpson e se declara apaixonada pela jovem, cujo filho ela reivindica como seu. Nessa ocasião, sabemos a história de Nikita:

GARBO: Irina, meu pai me educou entre as orquídeas e peles de animais. Não conheci minha mãe. Meu pai era cônsul na China, ali aprendi a tocar piano. Cresci no romantismo. Todo o exótico era para mim natural e cotidiano. Tive um filho de um homem casado quando tinha apenas dezesseis anos, que depois me deixou na lama. Odiei essa criança. Era anormal. Eu a matei com minhas próprias mãos e a enterrei num jardim de rosas. Como castigo do meu crime, meu pai me enxertou um sexo de homem, e depois morreu de arrependimento. [...] Antes de te encontrar, minha vida era tão fria como a neve que nos rodeia. Te amo, Irina. Queria voltar à China com você (Copi, 2007, p. 31, tradução nossa).

Nikita contará com a ajuda do próprio marido para chegar à estrada transiberiana, por onde pretende chegar à China. O marido, general Garbenko, simplesmente aceita o amor da esposa por Irina, tendo sido ele mesmo um dos inúmeros amantes da jovem. Garbo está disposta inclusive a levar junto Senhora Simpson, que, cética, desdenha das reais intenções tanto da professora de piano, quanto da própria “filha”.

De fato, Madre tem razão ao desconfiar da empreitada. Irina é uma garota difícil, suas motivações são difusas, e seus atos, ilegíveis. Ela sempre se recusa a acatar ordens e a dar informações sobre si: com quem transou, com quantos, como mudou de sexo, quem pagou a operação, de quantos meses estava grávida, deixando quase sempre Madre e Madame Garbo desnorteadas. No regime ditatorial em que essas mulheres trans vivem, Nikita consegue até o dossiê “Irina Simpson” do seu amigo General Pushkin (Copi, 2007, p. 48), mas pouco se fala sobre ele. O nó da peça se encontra em Irina, heroína incontrolável, que dorme com quantos quiser, trocando de sexo e de parceira(o) sem qualquer previsão ou causalidade.

Traçando uma espécie de paródia de *As três irmãs*, de Tchekhov⁵, irmãs que sempre sonham em voltar para Moscou, as “trans-irmãs” de Copi querem ir para a China. Devem atravessar estepes geladas e chegar à estrada *transiberiana*, para então se alçar a uma nova vida, livres dos lobos selvagens e da forte vigilância estatal da Sibéria. Mas há, na Irina de Copi, um impedimento, uma resistência que repercute de maneira singular no seu corpo.

Irina parece querer ir à China, mas teve vontade de ir ao banheiro e sujou as calças, recusando a se limpar e a receber ajuda de Madre ou Garbo. Na cena VI, depois de trancar-se no quarto, aparece com a perna quebrada, dizendo que caiu sem motivo. Durante os preparativos da viagem, na cena X, suas cuidadoras-amantes suspeitam de que ela tenha introduzido um rato no ânus, e tentam embalde fazê-la expelir o animal. Por fim, na cena XV, a última da peça, Madre e Garbo descobrem que Irina cortou a própria língua, e com isso perde muito sangue.

A personagem Irina cai e se machuca sem motivo e entrega-se ao sexo com toda sorte de pessoas, apresentando-se ao longo da história de forma mais e mais cômico-grotesca (defecando, despindo-se, cortando-se, inserindo coisas em si mesma). Como se testasse o amor que lhe dedicam Senhora Simpson e Madame Garbo, ela vai revelando aos poucos a precariedade de uma condição metamórfica e insondável. Há poucos, porém significativos, momentos em que ela pede às outras que não a tratem como idiota: “*Dejen de tratarme como idiota! Entiendo todo!*” (Copi, 2007, p. 34). Ao fim da peça, diante de uma Irina agonizante, Simpson e Garbo imploram para que ela se levante e caminhe. Mas eis que elas observam que Irina vai abrir a boca, e a peça subitamente termina aqui.

Pornotopia como dificuldade de se expressar

O homossexual da peça de Copi não é um tema manifesto do texto, assim como a pornografia. Porém a “dificuldade de se expressar” parece

⁵ As três irmãs tchekhovianas assim se chamam: Olga (a mais velha), Masha e Irina (a caçula, na qual Copi parece ter se inspirado para nomear a sua personagem trans).

reverberar nos atos absurdos de Irina, numa lógica contraditória que escapa a qualquer possibilidade de leitura. Nesse sentido, o título da peça não assume uma leitura política previsível. Copi questiona o imaginário heteronormativo no limite da desfiguração dos corpos e dos gêneros, exigindo até mesmo que o conceito de homossexualidade se deforme para dar conta das heroínas da peça de 1971.

Para além do que o discurso consagrado da política e da militância afirmativa consegue formular, estamos diante daquilo que Daniel Link identificou na obra de Copi – uma estética transnacional, translinguística e transexual (Link, 2017, p. 17). Essa estética trans caracteriza o universo insano e distópico presente em todas as peças de Copi. *Loretta Strong*, peça de 1978, um de seus trabalhos mais conhecidos no Brasil, conta a história de uma cosmonauta que, após estrangular seu copiloto, precisa ir ao planeta Betelgeuse em busca de ouro. Acaba sendo inseminada por ratos, tudo em meio a conversas *nonsense* com terráqueos. Antes da provocativa *Loretta Strong*, Copi também já teria causado polêmica e chocado audiências quando, na estreia argentina de sua primeira peça, *Eva Perón*, de 1969, ele colocou em cena a grande mãe de todos os argentinos interpretada por uma travesti.

A pornotopia é um recurso criativo que, por si só, desafia os ditames da norma, em favor de uma lógica do corpo e do sexo. Reprocessada pelo universo trans de Copi, a utopia pornográfica é tensionada em direções inauditas. A lógica fluida da sexualidade, o corpo indomável, o espaço de exceção típico das heterotopias, a atemporalidade histórica, a totalidade obsessiva dos temas – tais características da pornotopia são elevadas à potência trans, assumindo novos limites e rompendo com a verossimilhança dos sistemas de representação, sejam eles os heteropatriarcais, sejam os da própria militância *queer*.

A boca aberta de Irina é a última imagem da peça, e não poderia ser de outra forma. Assim como toda a pornografia, a pornotopia trans é um moto-contínuo subversivo, um devir da transgressão que, a rigor, não tem fim. O ultraje à moral e à norma social só termina quando um renovado ataque começa. A boca aberta de Irina – como se fosse a própria boca de Copi – é a imagem congelada de um pensamento insano, total e, por isso mesmo, livre. Não nos enganemos: o corpo e o sexo em Copi não pretendem se estabilizar num modo político e afirmativo das identidades minorizadas. Assim como na pornografia, trata-se antes de uma fantasia de liberdade, um teatro de gigantes afeminadas, afrontando o espaço-tempo dos regimes políticos de exceção. É na ficção – no travestismo da pornotopia e do teatro – que descortinamos um devir em aberto, um grito em suspenso. Um corpo utópico que só deseja ser mais do que é.

Referências

- BROUGHTON, Jo. Empty porn sets. *Jo Broughton*. Disponível em: <https://www.jobroughton.com/Empty-Porn-Sets>. Acesso em: 15 dez. 2025.
- BROUGHTON, Jo. Interview with Jean Wainright. *Jo Broughton*, 26/04/2010. Disponível em: <https://www.jobroughton.com/Interview-with-Jean-wainright>. Acesso em: 15 dez. 2025.
- COPI. *El homosexual o la dificultad de expresarse*. Cidade do México: El Milagro, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.
- MARCUS, Steven. *The other Victorians: a study on sexuality and pornography in mid-nineteen century England*. New Brunswick; Londres: Transaction Publishers, 2011.
- LINK, Daniel. *La lógica de Copi*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017.
- SADE, Marquês de. *Os 120 dias de Sodoma ou A escola da libertinagem*. Tradução: Allain François. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SONTAG, Susan. “A imaginação pornográfica”. In: SONTAG, Susan. *A vontade radical: estilos*. Tradução: João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 41-76.

Renan Ji. Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e professor adjunto de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

E-mail: renanji@letras.ufrj.br

Declaração de Autoria

Renan Ji, declarado autor, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Conceição do projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Declaração de Disponibilidade de Dados

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.

Recebido em: 11/05/2025

Aceito em: 16/10/2025