

E SE FOSSE O CONTRÁRIO? NARRATIVAS CRUZADAS DE ENFRENTAMENTO À CULTURA DO ESTUPRO EM VIRGINIE DESPENTES

**WHAT IF IT WAS THE OPPOSITE? CROSS-NARRATIVES COPING RAPE CULTURE
IN VIRGINE DESPENTES**

Fernanda Capibaribe Leite¹

RESUMO Proponho, nesse artigo, uma reflexão relacionando o livro *Teoria King Kong* e o filme *Baise-moi*, escrito e codirigido, respectivamente, por Virginie Despentes, como dispositivos feministas de enunciação e enfrentamento da violência de sexo-gênero e de um sistema de poder que tolhe potências de mulheres e sexualidades dissidentes. Uma viagem em quatro seções, que tem por intuito perceber como a autora/diretora, baseada em suas próprias experiências de violência, o que inclui um estupro, reativa tal memória, recriando narrativamente cenas e situações. Para tanto, em ambas as obras, Despentes esgarça a cultura do estupro, a ressignificando, invertendo, desnaturando, sangrando. Reescreve sua história com a provocação: “e se fosse o contrário?”. Partindo de uma abordagem feminista, olho livro e filme como escritas de si e processos de “incorporação”. Penso, portanto, na correlação possível entre autorreferência e ficção, ligadas pelo fio condutor da mulher-escritora-realizadora-personagem.

PALAVRAS-CHAVE cultura do estupro, Virginie Despentes, feminismos

ABSTRACT *I propose, in this article, a reflection relating the book King Kong Theory and the film Baise-moi, written and codirected, respectively, by Virginie Despentes, as feminist devices of enunciation and confrontation of the gender-sex violence and of a power system which annuls women's potentialities, just as the ones from sexually dissident subjectivities. A trip in four sections, intended to perceive as the author / director, based on her own experiences of violence, which includes a rape, reactivates such memory, recreating narratively scenes and situations. To this end, in both works, Despentes rips out rape culture, resignifying, inverting, denaturing and bleeding it. She rewrites her story with the provocation: "what if it was the opposite?". From a feminist approach, I look at book and film as self-narratives and "embodying" processes. Therefore, I think of the possible correlations between self-reference and fiction, linked by the thread of the woman-writer-director-character.*

KEYWORDS *rape culture, Virginie Despentes, feminisms*

¹ Professora Adjunta do Departamento de Comunicação (DCOM/UFPE). Professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM/UFPE).

1. EXPERIÊNCIA E CHOQUE EM DOIS TOMOS

É surpreendente que em 2006, enquanto um monte de gente desfila com minúsculos computadores de bolso, com câmeras fotográficas, com telefones, com agendas, com música, ainda não exista nenhum objeto que a gente possa enfiar na buceta quando sai para dar uma volta, algo que deixasse em pedaços o caralho do primeiro imbecil que tentasse se enfiar lá dentro sem permissão (DESPENTES, 2016, p. 40).

Cena de um filme: três personagens encontram-se num quarto de hotel, onde há o indicativo de que o sexo irá acontecer conjuntamente. Duas dessas pessoas iniciam a trama sexual enquanto a terceira em cena observa. Em dado momento, o da penetração, há uma discussão sobre o uso do preservativo. Uma das personagens insiste em usar, a outra recusa. Esse é o mote para a cena de violência que se desencadeia a seguir, até a morte de uma das personagens por espancamento. As imagens são explícitas, em relação ao sexo e à agressão.

Tal descrição não parece novidade dentre narrativas fílmicas já realizadas. Não identificando as personagens a partir de suas nomeações de sexo-gênero, é comum imaginarmos, por essa breve descrição de cena, que se trata de uma ação praticada por um homem contra uma mulher. Esse é o tipo de violência sexual ao qual estamos acostumadas/os nos cinemas. No entanto, em *Baise-Moi* (2000), das diretoras Virginie Despentes e Coralie Trinh Thi, a vítima é um homem, que esperava ter uma noite de sexo com as duas outras personagens, mulheres, tendo as conhecido num cassino. Elas, as agressoras, se irritam com sua insistência na proteção e quando ele tenta sair do quarto, é impedido e morto. Uma vez “generificadas” as personagens, a cena não parece mais tão comum.

Logo após seu lançamento, o filme foi proibido na França e, posteriormente, em diversos outros países, sob alegação de cenas de “pornografia e violência explícitas”². Temos, na relação filme-endereçamento, um dissenso: na proposta narrativa, há a inversão da lógica de ação, um enfrentamento às cenas que já nos habituamos a ler como “corriqueiras”, de violência sexual sofrida por mulheres, nos filmes e fora deles; na recepção de público, choque e repulsa, com alegação de uma ética coletiva que foi maculada, justamente porque apresentada na

2 Repercussão da proibição no Brasil, em matéria publicada no jornal Folha de S. Paulo, em 06/07/2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0607200018.htm>
Acesso em: 12/02/2019.

perspectiva invertida de gênero.

É partindo de tal contexto que venho abordar, nesse artigo, o enfrentamento da cultura do estupro através do referido filme. Para tanto, aprofundo na história que compõe os bastidores de *Baise-Moi*, de experiências vividas e relatadas publicamente por uma das diretoras, e estendo a análise para uma reflexão mais abrangente no que toca questões de sexo-gênero, intersectando temas como sexualidade, corporalidades “desviantes”, violência, cultura do estupro, feminismos e capitalismo. Além do filme *Baise-Moi*³ (dir. Virginie Despentes e Coralie Trinh Thi, 2000, 77 min.), tomo como partida para tal empreitada o livro *Teoria King Kong* (2016), escrito também por Virginie Despentes.

O intuito é perceber como a diretora/autora traz o sentido de desencaixe para as mulheres no contexto social onde a misoginia é naturalizada, cruzando sua experiência de violência sofrida com as elaborações narrativas que desenvolve posteriormente. Baseada em suas vivências, Despentes desafia seu/sua interlocutor/a, num jogo de constatação, enunciado e desvio da fábula no que toca à mística do masculino e seus sistemas de dominação. Desse modo, em ambas as obras mencionadas, ela põe em cena o contexto de naturalização da cultura do estupro, ao mesmo tempo em que o ressignifica, inverte, transborda, sangra, quando reescreve sua história com a provocação: “e se fosse o contrário?”. A diretora, assim, por via de uma reflexão feminista, “torce” a narrativa cinematográfica através de ações das personagens no filme.

Numa perspectiva cronológica, anos após a polêmica estreia do filme, ela revisita suas histórias vividas e as narra em *Teoria King Kong*, num enredo que traz um relato de si contado em perspectiva crítica. Nele, vem à tona sua experiência individual, através da qual Despentes expande a discussão a um contexto mais amplo, alude a um *éthos* coletivo e o confronta com a sua construção subjetiva: mulher, lésbica, *ex-puta*, punk. Na enunciação de sua corporalidade desviante, sendo o corpo entendido simbólica e materialmente, ela define:

King Kong encontra-se além da fêmea e além do macho. Esse ser está na encruzilhada entre o homem e o animal, o adulto e a criança, o bom e o mau, o primitivo e o civilizado, o branco e o preto. Híbrido, diante da obrigatoriedade do binário (DESPENTES, 2016, p. 92).

Como escritora, romancista e cineasta francesa, Despentes vem motivando sua ação política e pública através de uma postura de embate direto às naturalizações de lógicas de poder, sobretudo no que toca às questões de sexo-gênero. Sua trajetória

³ Traduzido em português como *Foda-me*, e em inglês inicialmente como *Rape me*, título recusado pelas diretoras e modificado para *Fuck Me*.

desmascara projetos de marginalização social desenhados em nome de um *status quo*, desvelando as estratégias de policiamento do obsceno a partir de gatilhos distintos. Sendo uma porta-voz da revolução sexual, experienciada pela “Geração X” e, ainda, questionadora do espaço velado e marginalizado da pornografia nos espaços públicos, Despentes transgride os limites da obscenidade. Como escritora ou cineasta, portanto, seu trabalho propõe simultaneamente uma crítica social e modelos de esgarçamento de um *éthos* moral. Suas personagens, assim, tendem a lidar com situações nos extremos, com violência em diversos níveis, com vícios e a ressignificação da própria ideia de degradação.

Motivada por tais enunciados, em livro e filme, é que venho pensar na correlação possível entre histórias de autorreferência e ficção, ligadas pelo fio condutor da mulher-escritora-realizadora-personagem Virginie Despentes. Pela exposição de sua vivência, o que aparece como questionamento central é a privação de uma “potência fundamental” para mulheres e corpos sexualmente dissentes, silenciados e repelidos num *éthos* social/coletivo de dominação masculina.

O autorrelato de Despentes, portanto, surge como resposta a tal contexto de privação, esse que, inevitavelmente, incide em violência contra subjetividades que não corporificam tal *éthos*. No caso da autora/diretora, o que a impulsiona a levar a cabo seu enfrentamento é ter conseguido publicizar um estupro coletivo que sofreu em Paris quando jovem (DESPENTES, 2016). Esse é o ponto de partida, para o livro, para o filme, para o desenrolar do relato de si mesma. Narrar o estupro é demarcar um lugar de abjeção. É marcar seu corpo como violado. A cultura do estupro define o ato como abominável, ao mesmo tempo em que cria meios de culpabilização das vítimas. Nomear o estupro, assim, é desafiar o sistema patriarcal, porque a memória do estupro é uma memória velada. É nesse sentido que, no livro, Despentes cria a sua autonarrativa nomeando sua experiência de ter sido estuprada.

De repente, freei meu pensamento: o que foi mesmo que eu fiz até agora? Nas raras vezes - na maioria delas, bêbada - em que quis falar sobre o assunto, será que eu disse a palavra? Nunca! Nunca nas raras vezes em que tentei contar o acontecido, contornei a palavra “estupro”: “agredida”, “enrolada”, “constrangida”, “um problema”, *whatever*... Enquanto não é nomeada, a agressão perde sua especificidade e pode se confundir com outras agressões, como ser roubada, ser detida pela polícia, ser presa, ou ser golpeada. Essa estratégia míope tem sua utilidade. Porque a partir do momento que se chama o estupro de *estupro*, todo o aparelho de vigilância feminino se coloca em andamento: você quer que fiquem sabendo sobre *isso* que te aconteceu? Você quer que todo mundo te veja

como uma mulher que foi vítima *disso*? E, de qualquer maneira, como você saiu *disso* viva, sem ser uma puta patenteada? Uma mulher preocupada com sua dignidade deveria ser morta. Minha sobrevivência é em si uma prova contra mim (DESPENTES, 2016, p. 32).

Após anos de silêncio, a autora/diretora passou a expor o episódio e o ressignificar, questionando a lógica do machismo e os processos de vulnerabilização para sujeitos diversos nele implicados. Recupero, desse modo, tais passagens do livro, onde ela narra o impasse entre nomear e silenciar o ocorrido, tão obscuro, ao mesmo tempo tão próximo. E as associa à forma como tal situação é recontada ficcionalmente no filme.

2. O RELATO DE SI E O DEFRONTAR-SE COM O ÉTHOS COLETIVO

O ato de relatar a si mesma/o implica em lidar, por um lado, com nossos anseios, desejos e arbítrios individuais e, por outro, com um senso de compartilhamento inevitável com o entorno, numa temporalidade e contexto específicos (BUTLER, 2015). Nessa articulação, o “eu vivi” do indivíduo também está atrelado a uma moral que incide sobre ele. Um *éthos* coletivo, assim, não é compartilhado espontaneamente, mas, ao contrário, representa uma imposição. Ou seja: “[...] só pode impor sua pretensão de comunidade por meios violentos. Nesse sentido, o *éthos* coletivo instrumentaliza a violência para manter sua aparência de coletividade” (BUTLER, 2015, p.7). Assim, a história própria do “eu” é também a história de um conjunto de relações, baseadas em pedagogias de normatividade. Quando pomos em curso um autorrelato, começamos conosco, mas vamos sendo atravessadas/os pelas implicações de uma temporalidade social que está além de nossa própria narratividade. Como? Na forma de embargos, de vergonhas, dos estatutos de silêncio. Da indagação do outro: “foste tu?” (BUTLER, 2015).

Quando Despentes (2016) narra o estupro sofrido, ela aciona também as interdições de silenciamento que são impostas violentamente pelo *éthos* coletivo, pois tal dimensão acolhe a cultura do estupro. Desse modo, relatar sua história a partir do estupro, torná-lo público, é também acionar criticamente tal *éthos*. E, indo além, significa esgarçá-lo, denunciá-lo, desnaturá-lo. Na descrição da autora:

[...] o estupro é algo que pegamos e do qual não desvencilhamos nunca. Contaminadas. Até esse momento, achava que tinha lidado bem com o acontecido, que eu era casca grossa e que tinha mais o que fazer na vida do que deixar três caipiras me traumatizarem. No entanto, foi ao me dar conta de que via o estupro de minha amiga como um acontecimento a partir do qual nada mais seria como antes, que aceitei, de rebote, aquilo que nós mesmas

sentíamos. A ferida de uma guerra que se trava no silêncio e na obscuridade (DESPENTES, 2016, p. 31).

Tal ato de denúncia, portanto, traz consigo a abjeção em duplo sentido: a aversão social ao ato em si e o rechaço à vítima por tê-lo explicitado. Isso porque, num *éthos* conivente com a cultura do estupro, é previsto que tal acontecimento não saia do privado, e sua publicização deve ser castigada. É uma afronta, fere o *status* de um consenso. Como Butler (2015) postula, a ideia de um castigo comprova a existência de uma memória que, ao mesmo tempo, instaura o sentido de subjetividade e implica a alteridade: “o corpo tem uma história da qual não posso ter recordações” (BUTLER, 2015, p. 54).

Isso quer dizer que o relato como experiência individual tem algo que não pode ser capitulado. Primeiro, porque só temos condições de relatar a nós próprias/os, depois de inseridas/os numa teia de relações que interferem em nossas ações e nos modos “do agora”. Depois, e principalmente, porque muitos relatos são “velados” em consequência de experiências traumáticas vividas, que não queremos, conseguimos ou podemos acessar. “Há algo em mim e de mim do qual não posso dar um relato” (BUTLER, 2015, p. 56). Assim, quando ocorre de sermos impelidas/os a falar, trazer à tona, algum acontecimento desse tipo, acionamos uma memória indigesta, para nós e para o coletivo. Afinal, a cultura do estupro só existe porque também está vigente um contexto social de dominação que a instaura.

Em consonância com essa reflexão, Beatriz Sarlo (1998) afirma que a memória não é do passado, mas sempre uma experiência do presente. Sendo recapitulação, tem de lidar com os embargos implicados no ato de narrar-se, pois:

[...] o passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade). Pensar que poderia existir um entendimento fácil entre essas perspectivas sobre o passado é um desejo, ou um lugar-comum (p. 9).

Quando o sujeito visa produzir sentido com a experiência, é reconhecido através de uma verdade trazida pela memória. Sarlo (1998) vai, então, colocar algumas questões que põem em confronto a firmeza do discurso e a mobilidade do vivido: como reconstruir uma experiência que passou? Que tipos de mecanismos acionamos para isso no presente? Que implicações esse ato narrativo tem para o sujeito da experiência? Experiências de um estupro nos deixam mudas.

Compõem aquelas que, numa ética de convívio, são simplesmente inomináveis. “Através do *éthos* coletivo, tendemos a refletir sobre nós mesmos através do medo e do terror. São esses sentimentos que nos tornam responsáveis em termos morais” (BUTLER, 2015, p. 12).

É nesse sentido que Sarlo (1998) atenta para o fato de que, sendo a memória um acionamento, no presente, de um relato narrado da experiência, uma vivência contada como memória será sempre conectada a acionamentos tanto voluntários quanto involuntários, no limiar entre aquilo do relato que é aberto e acessível e o que o relato tem de incomensurável. Nesse sentido, relatos provenientes de acionamentos da memória tendem a encaixar a experiência nos contextos possíveis que se colocam para que a narremos. Quando buscamos recriar, no presente, experiências de medo e terror como memória de um passado vivido, então, parece comum que tal ação seja permeada por embargos e nomações bloqueadas, deixando lacunas, vestígios, inacessibilidades, sob a égide de uma moral coletiva vigente.

[...] os personagens articulam grupos que podem se apresentar como mais ou menos favoráveis a independência de fatores externos a seu domínio. Essas modalidades do discurso implicam uma concepção do social e, eventualmente, também da natureza. Introduzem um tom dominante nas ‘visões de passado’ (SARLO, 1998, p. 12).

Se “medo e terror” são sensações que frequentemente impregnam nossos corpos de mulheres, o ato de narrar-se em circunstâncias como a de Despentés instaura uma potência revisionária: denunciando, como fundamentos de uma ética, processos de dominação e opressão, ela também reivindica reparação pela violência do *éthos* coletivo no que toca à sexualidade e às construções de gênero. Portanto, ao rasurar esse *status* compartilhado, através das reconstruções de sua própria história de violência sexual em livro e filme, Despentés deflagra o policiamento, a vigilância e o julgamento, ao mesmo tempo em que também põe em curso dinâmicas transformadoras. A fábula sempre pode mudar.

3. UMA NARRATIVA DE INVERSÃO: ESTUPRE-ME E EU TE MATO

Publicado primeiramente como romance, em 1993, e filmado sete anos depois, *Baise-Moi* (2000) tem como protagonistas duas mulheres com históricos e vidas separadas, Nadine⁴ e Manu⁵. Em comum, detêm, ambas, o sentido de inadequação, de desencaixe, no que toca às suas sexualidades e ambientes onde vivem. Nas histórias

4 Interpretada por Karen Bach.

5 Interpretada por Raffaëla Anderson.

que se intercalam no início do filme, Nadine é uma prostituta de luxo, que divide o apartamento com uma colega e se vê saturada das expectativas da mesma: a mulher demanda de Nadine um comportamento pudico, regrado, não vulgar e organizado. Nadine não é esta mulher, e não deseja sê-lo. Manu vive com seu irmão, que reproduz a conduta do patriarca. Ele a vigia, julga e pune. Age como provedor, constantemente cobrando dela que se encaixe nas probabilidades de uma mulher previsível: arranje um trabalho, pare de perambular pelas ruas com pessoas que são “má influência”, não se drogue.

Aos nove minutos de duração do filme, acontece uma cena de estupro. Manu e uma amiga, personagem coadjuvante, estão no parque, quando três homens aparecem e, à força, as levam para uma garagem. E as estupram. A amiga se desespera, grita e resiste, recebendo tapas e xingamentos como resposta, enquanto Manu permanece imóvel. Não há resistência, mas um ar de indignação resignada, expresso em seu semblante. Ela não reage. Duas amigas, *punks*, nomeadas como *junkies* pelas famílias e vizinhança. Três homens que as abordam. Em imagens, situação semelhante à vivida no relato de si que Despentes traz em *Teoria King Kong* (2016).

Na cena, após os agressores irem embora, a amiga, chorando, pergunta a Manu: “Como você pôde ficar imóvel e deixar que eles fizessem isso com você?”. Com dentes cerrados, mas numa expressão sem pânico, ela responde: “Eles já fizeram pior. Nós estamos vivas, não? [...] Eu não ligo para esses paus imbecis, já passei por merdas piores. [...] Eu não posso manter os paus fora da minha buceta. Não há nada de valor aí. É só um pau e nós somos só mulheres” (*Baise-Moi*, 2000, 12’30”). Manu está saturada. É a gota d’água.

Em paralelo, Nadine transborda em resiliência. Não suporta mais ver como sua colega de apartamento age mediada pela vigília e julgamento masculinista, esperando ser reconhecida e desejada pelos homens. Nadine segue sua rotina, assistindo a filmes pornô em casa e indo a encontros marcados com clientes. Em cena no quarto de hotel, num desses encontros, Nadine inicia o sexo com desdém. Plano fechado, o cliente vem beijá-la e ela vira o rosto. Deita-se com a cabeça para fora da cama. Vemos, em seguida, através dos olhos de Nadine a tela da TV de cabeça para baixo - câmera subjetiva - enquanto o cliente diz: “vou fazê-la gozar” (*Baise-Moi*, 2000, 14’47”). Mas ela despreza. Permanece com o mesmo olhar focado na tela da TV invertida, onde aparece um homem espancando uma mulher, imagem que se intercala com o plano fechado no rosto de Nadine.

Nessa cena, também a autorreferência descrita em *Teoria King Kong* (2016) emerge, no contexto em que a autora/diretora relata sua experiência como prostituta e rememora suas constatações, à época, de como os homens

demonstram fragilidade no sexo com *putas*, quando não precisam emular a mística do masculino que os cobra agir como superiores. Ela escreve, no livro, que foi através da prostituição que conseguiu ressignificar sua memória do estupro e se livrar da culpa por sempre ter sido uma mulher da rua, o que lhe imputava responsabilidade pelo estupro que sofreu (DESPENTES, 2016). Ao lançar um outro olhar sobre o imaginário degradado da prostituição, ela devolve, mais uma vez, ao *éthos* coletivo, sua própria moral, denunciando a hipocrisia que rege o discurso em torno da *puta*:

Não tememos que elas não sobrevivam, muito pelo contrário: temos medo que elas venham nos dizer que seu trabalho não é tão aterrorizante quanto parece. E não somente porque todo trabalho é degradante, difícil e exigente. Mas também porque muitos homens nunca são tão amáveis como quando estão com uma puta (DESPENTES, 2016, p. 56).

Voltando ao filme, de fato, na cena descrita, não é Nadine que se esforça em animar o cliente, mas o contrário. Por mais que possamos argumentar contra tal narrativa, a partir de índices de violência sexual cometida por homens contra trabalhadoras do sexo, é pertinente também pensar que essa outra leitura, apesar de coerente e possível, nunca vem à tona nos discursos que envolvem o imaginário da prostituição. De todo modo, na cena em questão, nem o esforço do parceiro em agradar Nadine parece amenizar seu tédio.

Dando sequência ao filme, em momentos sucessivos, Manu e Nadine se libertam. A primeira mata seu irmão, quando este reage à notícia do estupro com violência: inicialmente querendo matar os agentes da agressão e depois agredindo a própria Manu, chamando-a de *puta*. Manu atira no irmão e foge. Em sequência a essa cena, Nadine reage às acusações de sua colega de apartamento, quando esta a culpa, mais uma vez, pela sua inadequação. Nadine a mata sufocada. Os conflitos se intercalam e, com os dois assassinatos, está dado o ponto de virada do filme, quando ambas as personagens negam o *éthos* coletivo no que toca às questões de sexo-gênero, e passam a reivindicar para si o lugar da violência, não mais como as vítimas, mas agora como agentes. E se lançam ao mundo.

O encontro das duas protagonistas se dá numa estação. Elas se cruzam, se reconhecem em suas saturações e passam a se aventurar juntas numa espécie de *road movie* onde o mote é reagir violentamente contra a demarcação de poder dos homens, bem como exercer uma sexualidade livre, *transando* com quem se interessam pelo caminho. Permeadas pelo contexto de vingança, como sede de devolução das violências sofridas, as personagens se conectam, num jogo de sedução e cumplicidade de quem não mais está conivente com o que uma ética social espera delas. Elas rompem com a ética, estraçalham sua moral e deixam rastro de sangue

por onde passam.

Com essa virada, as diretoras invertem a lógica do desejo irascível e da agressividade incontrolável que funda a mística do masculino. O questionamento implícito na ação das personagens é: e se nós, mulheres, nos apropriássemos do lugar da agressividade como reação a um sistema no qual o patriarcado sustenta a lógica capitalista? E se resolvermos nos vingar? É a memória recriada num desejo de reação, uma vontade do *give it back*, numa experiência, ainda que ficcional, de espelhamento. E, assim, as personagens seguem sua viagem.

Despentes (2016) escreve que somos engendradas num círculo vicioso, onde a dupla inscrição da cultura do estupro nos embosca. Crescemos ensinadas a ter medo da violência sexual, como a pior que pode nos acontecer, ao mesmo tempo em que somos instruídas a não reagirmos, tampouco nos vingarmos. Há uma pedagogia renitente, sistemática, que visa engendrar *meninas* no lugar da passividade e do privado. As que fogem à regra são, dessa maneira, logo marcadas. Tal ciclo nos resigna no silêncio e confere impunidade de ação aos homens. O escape, na perspectiva da autora, só pode advir, portanto, de uma ameaça efetiva. E ela dá essa resposta no filme.

Mas ainda assim as mulheres sentem a necessidade de afirmar: a violência não é uma solução. No entanto, no dia em que os homens tiverem medo de terem seu pau mutilado a golpes de navalha quando forcingarem uma menina a fazer sexo, saberão repentinamente controlar suas pulsões “masculinas” e compreender o que “não” significa de verdade (DESPENTES, 2016, p. 38).

Em *Baise-Moi*, as personagens Nadine e Manu reconhecem o *éthos* social e o padrão moral que as constitui no espaço permanente de violência. E subvertem tal padrão, optando pelo que há de inaceitável, abjeto, horroroso. Elas retorcem a lógica do medo e do terror. Despentes afirma que o estupro corresponde a “[...] um programa político preciso: esqueleto do capitalismo, é a representação crua e direta do exercício do poder. Designa um dominador e organiza as leis do jogo para que possa exercer seu poder sem restrições” (2016, p. 42). Sendo assim, o ato de vingança, a reação, é também uma mudança nas regras do jogo.

Numa das cenas do filme, o plano fechado se move de um manual de instruções de arma de fogo para um *close* no rosto do vendedor de uma loja. Ele está explicando que a arma é masculina e viril, e segue nas especificações técnicas. Vemos, em seguida, o rosto de Nadine. Ela olha para a arma e para ele com olhar dissimulado. No plano seguinte, frontal, Manu entra disfarçada e com ar distraído, bem no momento em que o vendedor explica a Nadine como carregar a arma e atirar, e complementa: “Se o seu marido...”. Nesse momento,

Manu aponta outra arma para a cabeça do vendedor e diz: “E se a mulher dela gostar de atirar em cabeças de pau como você?” (*Baise-Moi*, 2000, 38’53”). Ambas atiram no vendedor, pegam o revólver e vão embora.

Como essa, outras cenas se seguem, onde cada vez mais elas vão tornando irreversível o retorno a uma moral social, subvertendo todas as expectativas em relação às suas ações. Para Butler (2015), os questionamentos que gerem as ações de cada indivíduo mostram que as respostas para “como devo agir” só podem ser encontradas nas motivações sociais que levam o indivíduo a desenvolver uma escrita de si. Nesse sentido, uma reflexividade ética se ancora nas próprias condições de uma sociedade, o que normalmente corrobora com um conjunto de atitudes negociadas socialmente. No entanto, por vezes, essa superfície que separa o esperado do imprevisível se racha.

Contrariamente à ideia pré-fabricada de muitos homens, nem todas as mulheres têm a alma de cortesã. Algumas, por exemplo, gostam do exercício direto do poder, aquele que nos permite chegar a qualquer lugar sem ter de sorrir para três fulanos quaisquer, esperando que nos contratem para tal posto, ou que nos confiem alguma coisa. O poder que nos permite ser desagradável, exigir, ir direto ao ponto. E esse poder não é mais vulgar ser exercido por uma mulher do que por um homem. Espera-se que renunciemos a esse tipo de prazer em função de nosso sexo (DESPENTES, 2016, p. 66).

Em consonância com o trecho acima, e voltando a Butler (2015), uma ética compartilhada é sempre passível de enfrentamento. São exatamente as lacunas, a falta de transparência e completude, a dissociação da identidade, que vão conferir ao sujeito a sua dinâmica. O constructo da subjetividade como algo próprio e único é ilusório e inaplicável numa existência efetiva: tal sujeito moral não existe, a não ser como violência ética, ou seja, uma moral coletiva resultante da modernidade que se impõe sobre um ideal de sujeito. Ser ético em relação a si, assim, significa reconhecer que a moral que nos compõe vem de um conjunto de regras que não escolhemos, e cabe a nós interrogá-las e nos tornarmos críticas/os em relação a elas, o que, inevitavelmente, nos coloca em posição de vulnerabilidade, mas também nos torna agentes de transições.

Dando seguimento ao filme, volto à cena que descrevo no início deste artigo, para destrinchá-la. Nela, é Manu quem recusa o preservativo quando, em dado momento, o homem no quarto de hotel reivindica seu uso. Ela puxa da mão dele e joga no chão, dizendo: “somente o seu pau, nada mais” (*Baise-Moi*, 2000, 42’01”). Ele não consegue ter uma ereção e reclama que aquilo é burrice, pois deveriam fazer sexo seguro. Plano intercala com Nadine sentada, observando. Ouvimos o diálogo dos outros dois no *background* e a imagem é de Nadine, com olhar de quem espera que algo aconteça.

Em dado momento, a câmera volta para Manu e o desconhecido. Ela começa a

fazer sexo oral nele, e morde seu pênis. Ele se exaspera, vai para o banheiro as chamando de *putas*. Elas riem, ele se altera e quando retorna ao quarto, pega suas coisas para sair. Manu o impede, inquirindo: “quem disse que você poderia partir?”. A sequência que vem daí é Manu agredindo o homem com uma cabeçada. Ela diz a ele: “O que não gostamos em você, camarada, foi a sua camisinha. [...] Você não pode sair por aí fodendo garotas desconhecidas. Porque você nunca sabe com quem está lidando” (*Baise-Moi*, 2000, 43’58”). E ambas o espancam até a morte. Ora, tal narrativa é a inversão direta da cultura do estupro, o retorno como revés. É a resposta da personagem Manu à passividade de seu corpo quando foi estuprada. E também a de Despentes como diretora, pela imposição de passividade que é colocada às mulheres, incluindo ela própria, quando sofre violência sexual.

Ao inverter narrativas naturalizadas para as mulheres, transformando resignação em resiliência, reivindicando o exercício da sexualidade insaciável, bem como apropriando-se da ação violenta - o que é exacerbado no imaginário do cinema, mas não com personagens femininas -, Despentes toma para si um espaço de interlocução que incomoda, que choca, porque vai além. Não à toa, o filme teve uma repercussão de rechaço e até perseguição, pois ela ultrapassou os limites do aceitável em sua condição de mulher.

4. A MÍSTICA DO MASCULINO EM OUTRAS HISTÓRIAS POSSÍVEIS

Primavera de 2000. Sob a pressão de uma associação de extrema direita, o Conselho do Estado do governo socialista decide revogar a autorização de distribuição que permitia a exibição do filme *Baise-moi* nos cinemas. Aterrorizados por seu próprio vício pornográfico e pela possível visibilidade de seus paus flácidos, uma associação de censores ataca o filme como uma forma de dizer “não à pornografia”. Filhos da puta de merda, impedem a distribuição do filme, proíbem-no em todos os cinemas e reduzem sua distribuição ao DVD, tirando-o do âmbito público para trancá-lo no consumo doméstico (PRECIADO, 2018, p. 91).

Entre uma narrativa autobiográfica e uma proposta teórica, que tem como mote a política dos corpos e o capitalismo contemporâneo, Paul B. Preciado dedica um capítulo de *Testo Junkie* (2018) ao relato de sua relação pessoal com Virginie Despentes. O fio condutor de tal jornada: *Baise-moi*. Através do filme, Preciado descreve como se deu seu apaixonamento e posterior convívio sexual com Despentes. Também contextualiza a revolução *queer* no momento da estréia e proibição do filme *Baise-Moi* na França. Em tal relato, oscilante entre um tom reflexivo e uma narrativa tomada pelo afeto, o autor - que se refere a si próprio

ora no masculino, ora no feminino⁶ - define o tipo de enfrentamento impulsionado pelo filme como “o único feminismo que poderia nos salvar, o tipo de feminismo com potencial para colocar a hegemonia farmacopornográfica de ponta-cabeça” (PRECIADO, 2018, p. 91).

Não há nada a ser descoberto na natureza, não há segredo escondido. Vivemos na hipermodernidade punk: já não se trata de revelar a verdade oculta na natureza, e sim da necessidade de explicitar os processos culturais, políticos e tecnológicos, por meio dos quais o corpo, enquanto artefacto, adquire um *status* natural (PRECIADO, 2018, p. 38).

E é nesse caminho que o autor identifica a “força pornopolítica” do filme de Despentès. Exatamente no esgarçamento das possibilidades de incorporação que ela propõe, não somente através das personagens, mas também por via das diretoras como sujeitos de potência. Pornopolítica, porque as duas protagonistas eram lésbicas e atrizes pornô em suas existências *reais*. E, no filme: “[...] duas franco-árabes que liquidam uma tropa de homens brancos, ao mesmo tempo em que comem todos os garotos bonitos que encontram” (PRECIADO, 2018, p. 92). Uma afronta, ainda, por ser o filme codirigido por outra atriz pornô, Coralie Thi, e uma prostituta, Despentès. Esse contexto de enfrentamento e o próprio estranhamento que o filme causou se conectava à forma com a qual o movimento *queer* vinha se projetando politicamente à época.

De acordo com Ingrid Ryberg (2012), a sexualização da esfera pública através da ampla difusão da pornografia, após as tecnologias da comunicação e informação, acarretou no desvelar de quais espaços de visibilidade eram possíveis a quais corpos na produção e circulação do capital sexual. Se, aparentemente, esses espaços foram ampliados pelas tecnologias, e de fato outras vozes e incorporações, para além das majoritárias (homens, brancos, heterossexuais etc.), passaram a interpretar as sexualidades possíveis nas telas - tais como produções pornográficas *queer* e/ou feministas, por exemplo -, esse fator também acirrou o debate envolvendo discussões sobre gênero, feminismos e política *queer* no que toca à realização fílmica e à projeção midiática numa esfera pública sexualizada.

Isso significa dizer que, enquanto produções feministas/*queer* envolvendo pornografia serviram para ampliar fronteiras do que se podia ser dado a ver em filmes envolvendo pornografia, como reação um movimento de rechaço também ganhou quórum questionando a legitimidade de tais produções. A questão que parece se colocar é: quem pode produzir e, sobretudo, ser sujeito de um corpo sexual

⁶ O autor é transgênero, mas por uma incidência maior de autorreferência flexionada no masculino, refiro-me a Preciado como “ele”.

nas telas? O protagonismo de mulheres e corpos dissidentes/não-normativos como agenciadores da pornografia parece rasurar a prerrogativa moralmente posta no que toca às possibilidades de fruição do sexo nas imagens para esses corpos/sujeitos. Ou, como coloca Ryberg, “Essas discussões levantam questões sobre as implicações que emergem quando uma pornografia *queer*, feminista e lésbica circula na esfera pública sexualizada” (2012, p. 29)⁷. No caso do filme codirigido por Despentes, a essa reflexão soma-se o acionamento das mulheres como agentes da violência no enfrentamento da - e como devolução explícita à - cultura do estupro. Uma inscrição sobreposta; uma dupla afronta.

Voltando ao evento de estréia e imediata censura do filme *Baise-Moi*, Preciado (2018) descreve o evento organizado por artistas e cineastas em apoio ao filme, no cine MK2 Odeon, em Paris, logo após a notícia de sua proibição. Apesar de ser um momento muito mais favorável do que quando Despentes publica o romance homônimo, em 1993, sua exibição no cinema causou repulsa em parte do público. Sobre a reação das diretoras, Preciado as caracteriza como “[...] duas cadelas latindo para as massas intelectuais liberais que denunciam a violência sexual das protagonistas do filme” (2018, p. 93). Cita, ainda, como não fez sentido, para as diretoras, seu comentário de que o filme seria uma narrativa *queer*. Porque ambas estavam interessadas, naquele momento, em rasgar os padrões que, ao mesmo tempo, legitimam a violência praticada por homens e rechaçam quando as agentes são mulheres. “Ninguém sabia o significado da palavra *queer* na França dessa época. Terrorismo de gênero, de classe e de raça - isso sim lhes diz algo” (PRECIADO, 2018, p. 93). Sobretudo no referido evento, o foco das diretoras era, ainda, visibilizar e dar voz às atrizes pornô que compunham o filme, na direção e como protagonistas.

Impossível ter sido uma criatura sulfurada e depois demonstrar invenção, inteligência e criatividade. Os homens não desejavam o objeto de suas fantasias sexuais sair da moldura específica a que eles o haviam confinado, e as mulheres se sentiam ameaçadas por sua simples presença, inquietas com o efeito que seu *status* pudesse provocar nos homens (DESPENTES, 2016, p. 82).

Baseada na prerrogativa de que a sexualidade das mulheres é fundada na impotência - não por um sentido natural, mas pela imposição de uma lógica desigual de sexo-gênero - Despentes (2016) afirma como o potencial masturbatório

7 Tradução minha para: *These discussions all raise questions about the implications of queer, feminist and lesbian pornography's circulation in and relation to the sexualized public sphere.*

é fundamental para nossos pulsos vitais, para que nos entendamos como seres desejantes. Sendo produção que tem o ato sexual como seu elemento principal, a pornografia faz parte de um contrato que estimula tal potencial. No entanto, ela escreve, as mulheres são ensinadas a sentirem-se culpadas com a masturbação. Além do fato de que a maioria dos filmes, mesmo após a internet, é dirigida por homens e, em suas narrativas, frequentemente as mulheres emulam os homens, ou seja, se comportam de maneira que faça homens imaginarem como seriam no sexo se fossem mulheres.

O que isso significa numa perspectiva mais ampla? Que os homens são, socialmente, os detentores da ação no que toca ao exercício das sexualidades. No lugar de passividade e silenciamento no sexo, as mulheres tornam-se alvos. E, sobretudo, seus corpos são desconhecidos por elas próprias. Dessa forma é que o estupro se configura como ação própria dos homens na sociedade. Passivas, as mulheres não falam sobre o assunto e os homens seguem achando que não é algo tão grave.

Por detrás do véu de controle da sexualidade feminina, aparece o objetivo principal dessa política: formar o caráter viril dos homens como associal, pulsional, brutal. E o estupro serve como meio para afirmar essa constatação: o desejo do homem é mais forte do que ele, o homem não pode dominá-lo (DESPENTES, 2016, p. 42).

A predisposição dos corpos femininos à subserviência e ao masoquismo não é uma característica decorrente dos hormônios, não está dada como uma condição histórica do “sempre aconteceu assim”. Ao contrário, é, precisamente, dispositivo de um sistema cultural, regido por uma moral comum, que reiteramos e por ela somos massacradas sem nem mesmo entendermos por quê - e ainda que entendamos. Assim, vamos sendo atraídas pelo que nos destrói e afastadas, cada vez mais, do poder. Como escreve Eliane Brum:

Jamais se esqueçam que a primeira vitória da opressão é sobre a subjetividade. É o que faz uma mulher cotidianamente espancada ficar calada. Ou uma mulher estuprada não denunciar o estuprador. Há algo que a amarra por dentro. É como se perdesse a voz mesmo tendo voz, perdesse a força mesmo tendo força. Esse é o efeito de ser violentada ou violentado (2018)⁸.

Nessa perspectiva, de uma sexualidade velada, passiva e subserviente dos corpos femininos, temos, portanto, uma estratégia de poder bastante eficaz. Na lógica da

8 Artigo intitulado *Como resistir em tempos brutos*, publicado no jornal El País, em 09/10/2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/08/opinion/1539019640_653931.html. Acesso em: 12 de fev de 2019.

heteronormatividade, as mulheres não podem ser corpos desejantes, apenas desejados. Daí o constante rechaço que as próprias mulheres fazem em relação à pornografia, aniquilando seu potencial masturbatório. É um ciclo vicioso. Uma estratégia, sobretudo, de desencaixe, entre as mulheres e as potências sexuais de seus corpos.

Seguindo esse caminho, fica fácil compreender por onde transita a censura a *Baise-Moi*. Primeiro, um filme codirigido e estrelado por atrizes pornô. Segundo, um elenco majoritariamente formado por mulheres. Depois, e principalmente, uma narrativa com sexo e violência explícita cujos corpos ativos não são os de homens. As mulheres, ali, são os corpos desejantes, viris e agressivos, extremamente agressivos. Despentes e Thi devolvem, no filme, a relação entre sexo e violência no mesmo lado da moeda. Mostram que a naturalização social como condicionante de gênero não passa de uma falácia.

5. HOMEM PRIMATA, CAPITALISMO PORNÔ-PUNK-PROTÉTICO-PSICOTRÓPICO

Consumimos ar, sonhos, identidades, relação, coisas da mente. O novo capitalismo farmacopornográfico funciona, na realidade, graças à gestão biomidiática da subjetividade, por meio de seu controle molecular e da produção de conexões virtuais audiovisuais (PRECIADO, 2018, p. 54).

Ao citar o filme *Baise-Moi* como único feminismo capaz de enfrentar a “farmacopornografia”, Preciado desenvolve uma crítica ao regime capitalista contemporâneo, que nos confronta sendo “quente, psicotrópico e punk” (2018, p. 36). Segundo o autor, em tal regime as subjetividades passam a ser reguladas por dispositivos protéticos de intervenção nos corpos. Assim, “por meio de novos protocolos técnicos biomoleculares e multimídia” (*idem*), ele entende os sujeitos, atualmente, sendo caracterizados através desses procedimentos. Processos de incorporação, que são importantes definidores, também, dos papéis que desenrolamos socialmente, e daquilo que acessamos ou que nos é recusado. Porque Preciado (2018) vai colocar que, agora, são as próteses que “ativam” os corpos, dispositivos midiáticos e psicotrópicos, legais e ilegais. São dispositivos de pertencimento, ou seja, é o que hoje nos confere subjetividade e senso identitário. No entanto, tais acoplagens em nossos corpos são “vendidas” sem que saibamos até que ponto são escolhas ou imposições.

A tecnociência estabeleceu sua autoridade material transformando os conceitos de psiquismo, libido, consciência, feminilidade, masculinidade, heterossexualidade, homossexualidade, intersexualidade e transexualidade em realidades tangíveis, que se manifestam em substâncias químicas

e moléculas comercializáveis em corpos, em biótipos humanos, em bens tecnológicos geridos pelas multinacionais farmacêuticas. O sucesso da indústria tecnocientífica contemporânea consiste em transformar nossa depressão em Prozac, nossa masculinidade em testosterona, nossa ereção em Viagra, nossa fertilidade ou esterilidade em Pílula, nossa aids em triterapia, sem que seja possível saber quem vem primeiro: a depressão ou o Prozac, o Viagra ou a ereção, a testosterona ou a masculinidade, a pílula ou a maternidade, a triterapia ou a aids. Esse *feedback* performativo é um dos mecanismos do regime farmacopornográfico (PRECIADO, 2018, p. 37).

O autor categoriza esse momento como uma “hipermodernidade punk”, no qual a farmacopornografia não está mais preocupada em construir os sujeitos de acordo com suas atribuições “naturais”, onde sexo e gênero enquanto discurso biológico assumem um caráter central. Ao contrário, tal sistema define protótipos “engendrados” nos corpos, lhes conferindo, daí, limiares entre desejo e abjeção. A ideia de “fabricação” dos corpos, desse modo, passa a ser apropriada pelo capitalismo; uma nova forma de controle. “Assim, cada política de resistência é uma política de monstro” (PRECIADO, 2018, p. 47). E é nesse contorno de Preciado que o filme de Despentas aparece duplamente como resistência e resposta. Isso porque a farmacopornografia que configura o momento atual visa desabrigar os questionamentos de sexo-gênero, que passaram a emergir fortemente após a década de 1980, sem, contudo, reconstruir a ética vigente, aquela fundada nos velhos modelos desiguais. Um dispositivo de controle.

Partindo da afirmativa de que os potenciais não podem ser medidos pela definição de gênero, e, ainda, de que os corpos são regidos e significados socialmente a partir de um acionamento sexual, o autor afirma que é uma “potencialidade masturbatória” que passou a redefinir os espaços políticos dos corpos. Mas seu acesso, contudo, continua sendo restrito a uma hegemonia.

Até agora, conhecemos uma relação direta entre a pornificação do corpo e o grau de opressão. Na história, os corpos mais pornificados têm sido os dos animais não humanos, os das mulheres e os das crianças, o corpo racializado do escravo, o corpo do jovem trabalhador, o corpo homossexual. Mas não há relação ontológica entre anatomia e *potentia gaudendi*. É do escritor francês, Michel Houellebecq, o mérito por ter compreendido como construir uma fabulação distópica sobre esse novo poder do capitalismo global, que fabricou a megavadia e o megatarado. O novo sujeito hegemônico é um corpo (frequentemente codificado como masculino, branco e heterossexual) farmacopornograficamente suplementado (pelo Viagra, pela cocaína, pela pornografia etc.) e consumidor de serviços sexuais pauperizados (frequentemente exercidos por corpos codificados como femininos, infantis ou racializados) (PRECIADO, 2018, p. 50-51).

Tal como Preciado (2018), mas por via de um caminho analítico diferente, Butler (2015) desenvolve uma crítica ao capitalismo baseada no princípio de identidade dos indivíduos. Para ela, as dinâmicas sociais entre sujeitos só acontecem a partir da desarticulação das identidades como posse. Há que se romper, assim, com o princípio da identidade “moldada” e fixada, esse que fundamenta a construção da própria ideia de sujeito no capitalismo, da mesma forma em que sustenta o discurso impositivo da violência ética. Quando “despossuímos” as identidades fixadas, tornamo-nos fluidas/os. E tal exercício primeiro e mais íntimo se dá na sexualidade. Despossuir a sexualidade é, nesse sentido, o enfrentamento primeiro ao capitalismo.

O que *Baise-Moi* vem propor, portanto, é tanto a desorganização do regime que define “qual prótese para qual corpo”, quanto o despossuir-se de uma identidade fixada que acompanha a definição de mulher: violentada, com a sexualidade tolhida, passiva, dócil, que não gosta de pornografia, que não deseja, mas é alvo de homens, que não reage... Despentes reconstrói os corpos de suas protagonistas no inverso de suas “próteses”, ela reivindica o *punk* para si, toma do capitalismo masculino. Rasga o contrato da ética social. E incomoda.

Se o “eu” não está de acordo com as normas morais, isso quer dizer apenas que o sujeito deve deliberar sobre essas normas, e que parte da deliberação vai ocasionar uma compreensão crítica de sua gênese social e de seu significado. Nesse sentido, a deliberação ética está intimamente ligada à operação da crítica. E a crítica comprova que não pode seguir adiante sem considerar como se dá a existência do sujeito deliberante e como ele pode de fato viver ou se apropriar de um conjunto de normas (BUTLER, 2015, p. 9).

É justamente nesse lugar de “despossuída”, em *Despentes*, que Preciado (2018) identifica seu encantamento: ele, também, à época, despossuindo-se de suas identidades de gênero, embarcando no movimento *queer*, questionando a sua feminilidade e sua própria condição de mulher. Para além do próprio filme, na sequência da narração autobiográfica que conecta VD⁹ e ele próprio, Preciado relata seu encantamento no primeiro encontro sexual com Despentes. Em tal relato, as expectativas de um encontro amoroso são transgredidas, ressignificadas, borradas, desde o olhar inicial ao ato sexual em si. Ele a encontra num show, se cumprimentam e já nomeiam o desejo mútuo. “Estou abominável, mas masculina, e isso me dá segurança” (PRECIADO, 2018, p. 95). Afirma ter tido, no momento, seu nervosismo aplacado por uma dose de testosterona sintética. E escreve:

9 Abreviação, no livro, para Virginie Despentes.

Nos encontramos em um momento fractal, à beira de uma tragédia tecnogrega: ela acaba de começar a sair com garotas, eu acabo de começar a tomar testosterona. Ela está se tornando lésbica, e eu estou me tornando alguma coisa diferente de uma garota. Ela gosta de seios, e eu amo paus. Mas ela é o que procuro. E eu sou o eu ela procura. Ela tem o pau que procuro. E eu tenho s seios que ela procura (PRECIADO, 2018, p. 95).

Uma conexão distópica, e por isso potente. Corpos mutantes, rachando as fixações binárias. Onde um queria puta, a outra fazia-se dominadora. Onde uma queria seios, o outro mostrava pau. Ao concluir essa trama, vivida e recriada por Preciado, ele conclui: “Ela arranca minha pele, todas as vezes” (PRECIADO, 2018, p. 107). Mutáveis, desafiando a violência ética. Resistência à farmacopornografia tomando suas próprias armas.

6. DOS EXTREMOS DO GÊNERO, O INSUSTENTÁVEL: POR UMA FILOGIA ANTIMASCULINISTA

Alguns de nós estamos fadados a viver dentro de uma caixa de onde só se pode sair temporariamente. Nós, espíritos malditos, dos sentimentos contrariados, dos corações bloqueados, dos pensamentos enclausurados, nós que não vemos a hora de explodir, extravasar numa torrente de fúria ou alegria ou mesmo de loucura [...]. Quem há de nos negar a pantomima do frenesi? Nós, atores caminhando sobre um palco sem plateia, com nossas vísceras arquejantes e nossos punhos agitados no ar? (HUSTVEDT, 2013, 183).

Siri Hustvedt (2013) dedica boa parte de seu romance histórico e autorreferente, *O verão sem homens*, a discorrer sobre as teorias, ao longo da história, que vêm dar conta das diferenças de sexo-gênero. Segundo a autora, boa parte dessas “explicações” são produzidas por homens, baseados apenas na capacidade de reprodução das mulheres, a partir das quais passaram a deliberar sobre nossas outras “capacidades”, sobretudo as cerebrais. O foco em nossa vagina, entendida exclusivamente como aparelho reprodutor, ao mesmo tempo em que nos reduz à maternagem, também serviu historicamente como tentativa de legitimação dos discursos que visam atestar a inferioridade das mulheres.

E os argumentos foram incessantes: que a atividade cerebral nos é penosa; que temos uma “fragilidade natural”; que há uma contraposição entre nossa capacidade de gestar e a intelectual, medida através de estudo comparativo de tamanhos de úteros; que nossa esterilidade está diretamente relacionada ao excesso de pensamento; que o nosso período menstrual nos torna ruins, uma sangria da loucura etc (HUSTVEDT, 2013). A autora lista essas “teorias”, todas masculinas pós século XVIII, para mostrar

como sempre visaram (e visam) calcificar lugares de subjugação e subserviência para nós, mulheres. Ela arremata, ironicamente: “Talvez tenha sido esse o meu problema. Eu leio demais, meu cérebro explodiu” (p. 137-138).

Nessa trilha, Despentes escreve sobre como a violência e depreciação de mulheres têm aprovação sistemática entre os homens. E identifica tal postura como um ato de covardia. Por tal ciclo vicioso, as mulheres que não se enquadram nos arquétipos de feminilidade são rechaçadas, e mesmo dentre as que corroboram com a estruturação social machista, há sempre o risco de represália por parte dos homens, como atestado de poder e prova cabal da vulnerabilidade que a própria condição do “ser feminina” nesse contexto engendra, o que ela nomeia como o “triunfo fácil”, ou a “força do fraco”. Como consequência, agir de forma feminina configura a naturalização de um comportamento inferior: “agradar os homens é uma arte complicada que exige que apaguemos tudo que faça referência ao domínio da potência” (DESPENTES, 2016, p. 107).

Não é uma questão de desconsiderar que existem diferenças entre homens e mulheres, “mas da diferença que tais diferenças representam, e de como escolhemos classificá-las” (HUSTVEDT, 2013, p. 140). Existe muito mais em termos de vivências de sexo-gênero-sexualidade do que homem-masculino-heterossexual. Contudo, a classificação que vigorou durante séculos se deu a partir desta normatividade, acrescentando as categorias “branca” e “rica”. Todos os sujeitos fora dessa norma estão fora do circuito dos acessos. Ainda que possamos considerar as mudanças, e foram muitas, no sentido de reparos, continuamos em ondas de avanços e retrocessos, e ainda há muito o que ser desnaturado e recriado.

As manifestações das fobias mais diversas que ainda ocorrem - para além da misoginia, fobias de raça/etnia, ligadas à nacionalidade, à orientação sexual, ou ao rechaço das corporalidades desviantes - são reflexo de como a sociedade só consegue conceber uma identidade como sujeito idêntico a si próprio. Na crítica e enfrentamento proposto por Despentes, o que ela engatilha é, sobretudo, uma provocação feita a uma identidade idêntica de si, que homens com atributos nomeadores de privilégios criam para si próprios, e para sua alteridade. Ela afronta esse outro que só pensa com iguais.

O que demarca a crítica de Despentes, num sentido amplo, é a legitimação da polaridade inferior-superior nas relações. Que estratifica a sociedade e dá poder a alguns grupos (elitistas, aristocratas, antissemitas etc.) em detrimento do “resto”. Mas é principalmente o sentido sexualizado (e mais perigoso, por abranger todos os outros) onde está seu foco: aquele que naturaliza a supremacia masculina, misógina e a cultura do estupro. “Mesmo aqueles que denunciam a degradação

e as violências feitas às mulheres raramente questionam os privilégios dos homens nos domínios sexual, doméstico e reprodutivo” (PHETERSON apud DESPENTES, 2016, p. 46).

Enquanto tal ótica vigorar, seguiremos rachadas na dicotomia mãe-puta, bem como vendo nossos corpos objetificados, o alvo-desejado que vem à frente de qualquer outra capacidade. É assim que a sociedade segue tentando trazer a ação pública das mulheres para o campo do privado, vigiando e julgando, o que necessariamente incide sobre nossos corpos nomeados pelo sexo-gênero, seja para rechaçar, ou para afirmar o desejo masculino incontrolável. “Talentos equivalentes, tratamentos diferentes. Não gostar das mulheres, para um homem, é uma atitude. Não gostar dos homens, para uma mulher, é uma patologia” (DESPENTES, 2016, p. 99).

O que há de potente, assim, em Despentes, é que ela questiona esses lugares, toma a patologia como pulso vital, indo até as profundezas, busca encontrar sua selvageria. E expõe, torna público. É uma recusa ao *éthos* coletivo no qual estamos inseridas/os. Influenciada pelo movimento *punk*, ela grita: “[...] somos desejantes, atravessadas por paixões brutais, inexplicáveis, nossos clitóris são como pintos, eles pedem alívio [...]” (DESPENTES, 2016, p. 89). Assim como responde à violência de gênero com violência. Recusa a resignação.

Chegando ao final do filme, há uma cena de Nadine no banheiro, segurando uma arma com mira à laser. Plano fechado, em que ela aparece apontando o revólver para a janela na direção da rua. Em seguida, vai mirando em diversos pontos, até apontar diretamente para a câmera. Nesse momento, a lente reflete a luz vermelha do laser, tonalizando de rubro quase todo o quadro. Com essa imagem, espectador vira alvo. É essa a resposta de Despentes, aí está sua provocação. A situação de violência pela qual passou virou o mote, doloroso, de seu enfrentamento. E ela não está disposta a retornar.

(...) sou invariavelmente transformada pelos encontros que vivencio; o reconhecimento se torna o processo pelo qual eu me torno outro diferente do que fui e assim deixo de ser capaz de retornar ao que eu era... O encontro com o outro realiza uma transformação do si-mesmo da qual não há retorno (BUTLER, 2015, p. 41).

Assim ocorre com as personagens do filme: recusam o regime que as mutila. Mas, nesse regime, fugir da norma também implica em entrarmos num sistema de policiamento. Não voltar atrás, por vezes significa não dar mais para estar convivendo num *éthos* coletivo qualquer. É assim que Malu é baleada, e morre. E Nadine, ao tentar disparar o gatilho contra si mesma, é capturada. O sistema vence. Ou elas que se libertam dele.

Despentes (2016) narra que, após o escândalo do filme, ela assumiu por um tempo uma postura de silêncio, como um “enfraquecimento consentido”. Em consonância com o filme, tal declaração denota como, por vezes, o sentido da opressão é tanto que, mesmo mulheres com a potência de Virginie Despentes sucumbem. Ao denunciar, elaborar e produzir narrativas de inversão como questionamento, Despentes é alocada no lugar de abjeção extrema. Contudo, com a publicação de *Teoria King Kong*, a autora volta para dizer: “Não vou fugir do conflito para evitar revelar minha força ou perder minha feminilidade” (2016, p. 117). Trata-se, como ela mesma afirma, de sua “paixão pela inversão, só para ver no que dá” (2016, p. 113).

A paixão pela inversão é, inclusive, uma das características da autora/diretora à qual Preciado (2018) alude, quando nomeia seu encantamento, sendo, ele próprio, autorreferenciado como o sujeito das inversões. Ele escreve:

Enquanto trepamos, sinto eu toda a minha história política, que todos os meus anos de feminismo avançam diretamente para o centro de seu corpo, derramam-se sobre ela como que encontrando em sua pele seu verdadeiro e único nicho (2018, p. 106).

Sim, a narrativa de Despentes tem potência. Ela incita um ímpeto de ação, uma pulsão que atravessa, via suas realizações, do desejo às angústias. Como toda potência, é perigosa, porque desafia o *éthos* coletivo, por nos estimular a olhar criticamente para as engrenagens que regem um sistema fundado moralmente na hierarquia. Não um olhar compreensivo, mas um olhar enfurecido de recusa. Nos mostrando que é importante dizer “não”, Despentes leva os feminismos ao que têm de visceral. Como ela afirma, o feminismo é uma aventura coletiva para todas e todos nós. Uma revolução. “Não se trata de opor as pequenas vantagens às pequenas conquistas dos homens, mas de dinamitar tudo isso” (DESPENTES, 2016, p. 121).

O desafio de escrever sobre Virginie Despentes é também o de pensar até que ponto avançamos, quando ainda vivemos - particularmente no Brasil, mas não somente - em situação de tanta vulnerabilidade para mulheres, pessoas homoafetivas e não cisgêneras. Talvez essa potência explosiva que ela exala seja a melhor maneira de implementar formas mais duradouras de avanços efetivos para além da normatividade masculina que ainda rege nossa ética social. “Se não avançamos em direção a esse desconhecido que é a revolução dos gêneros, sabemos, no entanto, exatamente para onde regressaremos” (DESPENTES, 2016, p. 24). Uma reflexão pertinente, pensando a retomada e crescimento de movimentos ultraconservadores no mundo. Como coloca Hustvedt: “Salve o

artifício, a máscara de *clown*, o rosto de Drácula para ocultar a delicadeza. Vista a armadura e escolha a sua lança” (2013, p. 141). Resistamos.

C •

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUM, E. “Como resistir em tempos brutos”. *El País*, 9 set. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/08/opinion/1539019640_653931.html. Acesso em: 12 de fev de 2019.

113

BUTLER, J. *Relatar a Si Mesmo*. São Paulo: Autênciã Editora, 2015.

DESPENTES, V. *Teoria King Kong*. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

HUSTVEDT, S. *O Verão sem Homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

PRECIADO, P. B. *Texto Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: N-! Edições, 2018.

RYBERG, I. *Imagining Safe Space: The Politics of Queer, Feminist and Lesbian Pornography*. Stockholm: Stockholm University Library, 2012.

SARLO, B. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

C.