
Oh bondage! Up yours! Política das Imagens e Manifestações Não-normativas do Desejo no Documentário *Lovely Andrea*, de Hito Steyerl¹

Gabriela Machado Ramos de Almeida²
Jamer Guterres de Mello³

Universidade Luterana do Brasil, Canoas, RS
Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP

RESUMO

Este artigo discute as possibilidades de agenciamento de uma sensibilidade *queer* em diálogo com os feminismos dissidentes no documentário *Lovely Andrea*, da alemã Hito Steyerl, no qual a autora está em busca de uma fotografia de si mesma feita vinte anos antes, em um ritual de *bondage* no Japão. O artigo se baseia nas contribuições teóricas da própria Steyerl (2010, 2012, 2014, 2015), de Preciado (2008, 2015) e Berardi (2016) para acionar um debate sobre a política das imagens, com ênfase na relação entre as manifestações não-normativas do desejo e as representações visuais do sexo. O trabalho se mobiliza em torno de questões como: é possível pensar em mecanismos estéticos de resistência às normatividades sexuais no capitalismo? Tais mecanismos seriam passíveis de provocar rupturas que desestabilizam algumas instituições hegemônicas de disciplina e controle?

PALAVRAS-CHAVE: Política das imagens. Dissidências sexuais e de gênero. Sensibilidade *queer*. Hito Steyerl.

Introdução

O documentário *Lovely Andrea* (Alemanha, 30'), produzido em 2007 pela artista, ensaísta e professora alemã Hito Steyerl, foi exibido prioritariamente em circuitos expositivos de arte contemporânea, como galerias, museus e bienais. A obra, que em um primeiro olhar assemelha-se a um documentário autobiográfico ou a um filme de busca, aborda a procura de Steyerl por uma foto de si mesma em um ensaio fotográfico de *bondage*, do qual participou vinte anos antes no Japão, no período em que viveu no país para estudar cinema. Embora pareça impossível de ser localizada em meio a milhares de publicações japonesas sobre *bondage* produzidas ao longo de décadas, a fotografia opera no filme como disparadora de questionamentos a respeito de manifestações não-normativas do desejo e de práticas contrassexuais (PRECIADO, 2015).

¹ Trabalho apresentado no GP Estéticas, Políticas do corpo e Gêneros, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Agradecemos a Dieison Marconi pela leitura cuidadosa de uma versão anterior deste artigo, bem como das sugestões que contribuíram com o crescimento do trabalho.

² Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora do curso de Comunicação Social da Universidade Luterana do Brasil (Ulbra), e-mail: gabriela.mralmeida@gmail.com.

³ Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Pesquisador de pós-doutorado na Universidade Anhembi Morumbi (UAM), e-mail: jamermello@gmail.com.

Comissionada para a 12ª edição da Documenta, considerada a exposição de artes visuais mais importante do mundo, a realização de *Lovely Andrea*⁴ dialoga de forma bastante próxima com os escritos da própria Hito Steyerl, que vem produzindo há pelo menos dez anos ensaios sobre artes, imagens e suas relações com o capitalismo, publicados de forma dispersa em sites como *e-flux* ou, mais recentemente, em livros de compilação desses textos (STEYERL, 2012, 2014 e 2018).

Percebemos o filme como motivo para discutir de forma bastante potente as relações entre feminismos e representações visuais da sexualidade e situamos Hito Steyerl como artista e autora que pode ser lida a partir da chave dos chamados feminismos dissidentes, que se produziram, desde os anos de 1980, como resposta aos “sucessivos descentramentos do sujeito mulher que, de maneira transversal e simultânea, questionam o caráter natural e universal da condição feminina” (PRECIADO, 2008, p. 236, tradução nossa), ou seja, quando o sujeito político do feminismo hegemônico é colocado sob suspeita (COELHO, 2009).

Esses feminismos dissidentes fizeram frente ao feminismo antissexo norte-americano da década de 1970⁵, que tomava a pornografia necessariamente como ferramenta de opressão, violência e dominação das mulheres e defendia a censura total às representações visuais do sexo. A partir dos anos de 1980, críticas a essa vertente passaram a aparecer, atualizando o debate sobre a relação entre feminismo, trabalho sexual e pornografia e afirmando que a defesa da censura e do fim da pornografia devolvem ao Estado, afinal, o poder de regulamentar a representação da sexualidade e concedem ainda mais poder a uma instituição ancestral de origem patriarcal (PRECIADO, 2008, p. 237). Os feminismos dissidentes afirmaram, naquele momento, que o Estado não pode proteger os indivíduos da pornografia “porque a des-codificação da representação é sempre um trabalho semiótico aberto de que não se há de prevenir, mas sim atacar com reflexão, discurso crítico e ação política” (PRECIADO, 2008, p. 238, tradução nossa).

Propomos, aqui, uma aproximação entre os feminismos dissidentes e as micropolíticas *queer* como forma de analisar um documentário feito por uma artista mulher ocidental, de ascendência oriental, que aborda uma experiência pessoal vivida no Oriente envolvendo o *bondage*⁶, e cuja abordagem, no filme, não é estigmatizada ou esvaziada como mera violência de gênero.

⁴ O filme está disponível na íntegra no portal *UbuWeb*: http://www.ubu.com/film/steyerl_andrea.html. Acesso: 24/02/2018.

⁵ Também chamado de *feminismo abolicionista*, por defender a extinção total da pornografia e da prostituição.

⁶ Técnica específica de fetiche de inspiração japonesa que consiste em amarrar e imobilizar o parceiro, criando uma relação de dominação e submissão.

Embora Hito Steyerl não se autodefinha como feminista dissidente ou situe *Lovely Andrea* no pós-pornô, consideramos que sua obra dialoga com aquilo a que Preciado se refere como um “feminismo lúdico e reflexivo que escapa ao âmbito acadêmico para encontrar na produção audiovisual, literária ou performativa seus espaços de ação” (PRECIADO, 2007, tradução nossa). Para a autora, “o melhor antídoto contra a pornografia dominante não é a censura, mas a produção de representações alternativas da sexualidade, feitas a partir de olhares divergentes dos pontos de vista normativos” (PRECIADO, 2007, tradução nossa). O trabalho se baseia, assim, em algumas noções desenvolvidas pela própria Hito Steyerl, como imagem ruim⁷ (2015), capitalismo audiovisual (2015) e circulacionismo (2014), bem como nas contribuições de Franco Berardi (2016) sobre semiocapitalismo, e de Beatriz Preciado com sua contextualização histórica dos feminismos dissidentes e das micropolíticas *queer* (2008) e com o *Manifesto contrassexual* (2015).

O artigo está estruturado, então, da seguinte forma: em um primeiro momento, o trabalho teórico e artístico de Steyerl é abordado brevemente, com o objetivo de apresentar as articulações que a autora tenta produzir entre esses dois âmbitos. Em seguida, procedemos à análise do documentário *Lovely Andrea*, com o objetivo de discutir o modo como o filme coloca em questão a política das imagens, as estruturas de poder, a liberdade sobre o corpo e o *bondage* como trabalho, arte e cultura, a despeito do caráter de tabu no mundo ocidental em relação a tudo que envolve as práticas BDSM (entre as quais o *bondage* se inscreve), especialmente as funções e papéis das mulheres em vivências sexuais que envolvem submissão voluntária e pornografia, e que são alvo de polêmicas históricas no feminismo.

Serão explorados aspectos do filme que revelam na obra artística de Hito Steyerl aquilo a que ela se refere em um de seus ensaios como *estética da resistência* (STEYERL, 2010). Algumas perguntas despertaram o interesse na realização dessa pesquisa e norteiam a execução do trabalho: é possível pensar em mecanismos estéticos de resistência às normatividades sexuais no capitalismo? Tais mecanismos seriam passíveis de provocar rupturas que desestabilizam algumas instituições hegemônicas de disciplina e controle? Ou talvez rupturas na forma como o próprio desejo feminino é percebido pelo senso comum e, muitas vezes, pelo feminismo? A submissão voluntária proposta pelo *bondage* pode funcionar como potência de transformação e autonomia sobre o corpo? O que a fetichização dos corpos no *bondage* nos diz? É possível pensar, afinal, em uma sensibilidade *queer* em diálogo com os feminismos dissidentes nessa representação do *bondage* que é produzida no documentário *Lovely Andrea*?

⁷ Ou imagem “pobre”, na tradução que o termo ganhou para o espanhol a partir do original inglês “poor image”.

Hito Steyerl entre a realização artística e a produção teórica

Artista, escritora, ensaísta e professora de cinema e vídeo experimental na Universität der Künste Berlin⁸, Hito Steyerl foi eleita em 2017 a artista mais influente do mundo pela revista britânica *Art Review*, que publica anualmente o ranking *Power 100*, dedicado a elencar os artistas contemporâneos que a revista considera, de acordo com critérios próprios, os mais importantes do mundo. Steyerl foi a primeira mulher a alcançar essa posição desde a criação do ranking, em 2002. É curioso que figure no topo dessa lista, uma vez que sua obra é marcada por uma forte crítica às formas instituídas de poder e dominação econômica, política e simbólica, inclusive aquelas do próprio campo da arte (da qual fazem parte suas instâncias de consagração e reconhecimento, como os espaços da crítica e o circuito expositivo). Considerando-se, no entanto, a possibilidade de que sua obra adquira importância no circuito da arte contemporânea justamente pelo seu teor político em um contexto de apropriação das ideologias pelo capital (cenário do qual ela demonstra ser totalmente consciente), esse reconhecimento parece mais facilmente compreensível.

Com uma produção artística voltada ao vídeo e um trabalho teórico dedicado à política das imagens, Steyerl teve sua primeira exposição de maior repercussão em 1999, na Bienal de Viena. Desde então, participou de dezenas de mostras coletivas em exposições de artes e teve sua obra exibida também em festivais de cinema. Passou a produzir trabalhos comissionados, a exemplo do curta-metragem documental que é objeto de análise neste artigo, *Lovely Andrea* (para a Documenta 12, como foi dito), e a videoinstalação *Hell Yeah We Fuck Die*, para a 32ª Bienal de São Paulo, em 2016⁹.

O trabalho artístico de Hito Steyerl, de um modo geral, é composto de obras em vídeo em diferentes formatos, desde curtas-metragens para serem exibidos em um único canal em projeção de vídeo – como é o caso de *Lovely Andrea* –, até obras instalativas mais complexas, com múltipla composição de telas, objetos e diferentes formas de projeção. É comum o uso de imagens em baixa resolução, de imagens de arquivos públicos ou privados, de dados digitais que remetem ao mundo hiperconectado, de linguagem própria da cultura pop, com o uso de cores saturadas, referências ao punk e a filmes de artes marciais. Em grande parte de suas obras há também o uso da narração como recurso discursivo e estilístico com papel

⁸ Universidade das Artes de Berlim. Hito Steyerl é doutora em Artes pela Akademie der bildenden Künste Wien (Academia de Belas Artes de Viena). As informações sobre sua formação e atuação de como professora foram colhidas no site: <https://www.udk-berlin.de/en/people/detail/person/hito-steyerl/>. Acesso em 30/01/2018.

⁹ O trabalho exibido na Bienal de São Paulo parte das cinco palavras que mais aparecem em canções lançadas em língua inglesa no mundo desde 2010, justamente as que também se tornaram título da obra: *hell; yeah; we; fuck; die*.

fundamental na construção de um comentário crítico sobre estética, política, economia, guerras e um conjunto de temas tratados quase sempre por um ponto de vista também teórico.

Os campos artístico e acadêmico (especialmente das Teorias da Arte e das Teorias das Mídias, onde seus escritos mais circulam) costumam referir-se à obra videográfica e teórica de Hito Steyerl como ensaios, dado o seu caráter metarreflexivo e a tentativa constante de levar a sua produção escrita a pensar o seu fazer artístico e, de forma mais ampla, pensar como a circulação das imagens transcende as próprias imagens e seus impactos se manifestam no mundo no que ela chama de *capitalismo audiovisual*.

Fazem parte do conjunto de interesses de Steyerl a biopolítica e os atravessamentos do capitalismo no cotidiano, manifestados na cultura, vigilância, militarismo, violência, militâncias, economia e em relações de trabalho e de gênero. Ela trabalha a partir da premissa de que as tecnologias de comunicação global e as formas de mediação promovidas pelas imagens afetam as concepções vigentes de governabilidade, cultura, economia e subjetividade e afirma que haveria uma carga de violência que se instala no interior das imagens e que se reproduz a partir da comunicação em rede e das estratégias contemporâneas de distribuição da informação.

Seu trabalho videográfico transita entre o documentário, a videoinstalação, o cinema experimental e a cultura digital. Como artista e teórica, vem tentando produzir uma cartografia da produção midiática em tempos de capitalismo audiovisual ou, segundo Franco Berardi, “uma cartografia de uma nova sensibilidade emergente” (2014, p. 13, tradução nossa). Tanto os textos quanto os vídeos de Steyerl tentam dar conta de um contexto amplo, que ela nomeia de *capitalismo audiovisual*, em que estética e política não podem ser dissociadas e em que as imagens estão inscritas em um regime visual e econômico do qual fazem parte diversos dispositivos institucionais (inclusive a televisão, o museu e o cinema). As imagens são, no contexto do capitalismo audiovisual, um ambíguo veículo de produção de relações sociais que funciona tanto como mercadoria quanto como meio expressivo e de enunciação política (STEYERL, 2015).

A ideia de capitalismo audiovisual aparece no ensaio *Em defesa da imagem ruim* (2015), um dos mais conhecidos textos de Steyerl¹⁰. Partindo da premissa de que haveria uma “sociedade de classe das imagens” baseada principalmente na fetichização da alta resolução como sinônimo de qualidade, bem fazer e raridade (uma vez que, quanto maior a resolução, mais difícil de copiar as imagens, pirateá-las e fazê-las circularem nos meios digitais), a

¹⁰ É um dos poucos traduzidos para o português até o momento, publicado na revista *serrote* (edição de março de 2015). Intitulado originalmente *In Defense of the Poor Image*, o ensaio foi publicado originalmente no site *e-flux* e depois no livro *The Wretched of the Screen*, que reúne diversos textos da autora. Referência: STEYERL, 2012.

autora afirma que a imagem ruim é uma imagem de baixa resolução, “o fantasma de uma imagem, uma pré-imagem, uma miniatura, uma ideia errante, uma imagem itinerante”, “um trapo ou um resto”:

Ela [a imagem ruim] transforma qualidade em acessibilidade, valor de exposição em valor de prestígio cult, filmes em clipes, contemplação em distração. A imagem é liberada dos arquivos e dos cofres das cinematecas e atirada na incerteza digital, às custas de sua própria substância. A imagem ruim tende à abstração: é uma ideia visual em seu próprio devir. (STEYERL, 2015, p. 187).

Para Steyerl, que toma o semiocapitalismo¹¹ como episteme, vivemos em um contexto no qual a imagem é também moeda e toda a produção de subjetividades passa pela produção e consumo de imagens. Uma vez que esses processos de produção e consumo obedecem a uma lógica capitalista, seria necessário questionar o que tem acontecido com a subjetividade, a sensibilidade, a capacidade de imaginar, criar e inventar, ou seja, pensar em novas formas de resistência aos dogmas capitalistas em um momento em que a história tem sido substituída pelo infinito fluxo recombinação de imagens fragmentárias.

Essas formas possíveis de resistência comporiam uma espécie de *desobediência epistêmica*: “Era necessário resistir a um poder/saber/arte – que reduzia populações inteiras a objetos de conhecimento, dominação e representação – não apenas através da luta social e da revolta, mas também através da inovação epistemológica e estética” (STEYERL, 2010, tradução nossa). O objeto imaterial se adapta à semiotização do capital e a imagem ruim, enquanto objeto imaterial, guarda em si uma ambiguidade: trabalha contra a fetichização da alta resolução e, justamente por isso, se integra ao semiocapitalismo. A imagem ruim é, no final das contas, desobediência e obediência epistêmica na mesma medida:

Imagens ruins são, portanto, imagens populares – imagens que podem ser feitas e vistas por muita gente. Elas expressam todas as contradições da multidão contemporânea: seu oportunismo, seu narcisismo, seu desejo de autonomia e de criação, sua incapacidade de se concentrar ou se decidir, sua constante prontidão para a transgressão e a simultânea submissão. Em última análise, as imagens ruins apresentam um instantâneo da condição afetiva da multidão, sua neurose, sua paranoia, seu medo, assim como seu anseio por intensidade, diversão e distração. (STEYERL, 2015, p. 194).

¹¹ Semiocapitalismo é a forma como Franco Berardi define “o modo de produção dominante em uma sociedade na qual todo ato de transformação pode ser substituído por informação e o processo de trabalho se realiza através da recombinação de signos” (BERARDI, 2016, p. 109, tradução nossa), e esta se torna, então, o ciclo principal da economia. O conceito dialoga com as proposições dos autores que tratam do capitalismo cognitivo, como Maurizio Lazzarato e Antonio Negri, e falam de produção imaterial e trabalho imaterial para “explicar o fato de que na esfera pós-industrial a produção de valor se determina sobretudo através do pagamento de uma atividade não física que se deposita em objetos privados de caráter físico”, conforme Berardi (2016, p. 109).

Embora Steyerl não defina nesses termos, é possível considerar o capitalismo audiovisual como uma espécie de braço do semiocapitalismo, uma esfera em que o signo de que Franco Berardi fala é a imagem. Essa constatação conduz a outra ideia desenvolvida pela artista em seus escritos e que se torna importante para esse trabalho, o circulacionismo. Trata-se do termo a partir do qual Steyerl trabalha a ideia de que quanto mais uma imagem se movimenta e circula em meios digitais ou físicos – especialmente a imagem ruim – mais poder ela acumula. Se tornou também título de uma exposição de obras da autora realizada no México e de um livro/catálogo lançado por ocasião da mostra¹². Se a produção e o consumo de imagens não apenas acontecem no semiocapitalismo como também são dele um agente, as imagens são agentes igualmente das estratégias de ação biopolítica que resultam nas mais diversas formas de violência.

Essa relação deriva do fato de que, além da resolução e do valor de troca, as imagens passam a ter também um valor de velocidade acionado pela intensidade e pela difusão: “As imagens são ruins porque foram muito comprimidas e viajam mais depressa. Elas perdem matéria e ganham velocidade” (STEYERL, 2015, p. 194). Também expressam uma condição de desmaterialização que está associada ao que Berardi chama de “aceleração semiótica”, processo segundo o qual o aumento “em excesso dos signos que demandam ser interpretados ou, melhor dizendo, consumidos por parte do mercado social da atenção, leva a um efeito de saturação da atenção” (BERARDI, 2016, p. 111, tradução nossa). Esse estado geral aparece não apenas nos escritos da artista, mas também em sua obra em vídeo, em diferentes momentos que se interrelacionam e que dizem respeito ao filme que será analisado na seção seguinte: a própria obra de Steyerl é composta de imagens pobres e atravessada pelo circulacionismo.

Steyerl desenvolveu uma videoinstalação chamada *O museu é um campo de batalha?*¹³, em que relaciona o museu a um campo de batalha e faz parte da exposição intitulada *Circulacionismo*. O vídeo aponta uma discussão também presente em seus trabalhos e escritos anteriores sobre o museu como espaço de dominação e de disputas de ordem política e econômica. Ela tenta compreender seu próprio papel enquanto artista que expõe em museus quando descobre, por exemplo, que a empresa fabricante de munição Lockheed Martin, agente fulcral dos conflitos armados no Oriente Médio, é também financiadora de exposições de arte e museus nos quais sua obra é exposta e em que já esteve ministrando conferências (a exemplo da Bienal de Istambul e do Art Institute of Chicago).

¹² Referência: STEYERL, 2014.

¹³ Ela havia publicado, anteriormente, um ensaio em que questionava se o museu era uma fábrica, intitulado *Is museum a factory?* (STEYERL, 2012).

Durante uma pesquisa de campo para o documentário que realizaria sobre uma amiga, Andrea Wolf, que foi assassinada como terrorista em 1998, depois de deixar a Alemanha dois anos antes para viver na região do Curdistão e integrar exército feminino do Partido dos Trabalhadores Curdos, Steyerl usou um celular para registrar a si mesma recolhendo cartuchos usados de mísseis disparados por helicópteros na Turquia, na província de Van, próxima à fronteira com o Irã e o Iraque (região em que vive a população curda). Essa munição que matou Andrea Wolf e que a artista encontrou era produzida, no entanto, pela mesma Lockheed Martin que patrocina o museu em que esse mesmo documentário, intitulado *November: a film treatment*, foi exibido pela primeira vez.

A partir dessa constatação, Hito Steyerl desenvolveu a ideia de uma munição que viaja em círculos e cujos tiros são disparados em diferentes locais mas acabam por circular dos campos de batalha para diversos museus, e dos museus de volta aos campos de batalha: “A viagem dessa bala invisível é um elemento central do circulacionismo”¹⁴. O colecionismo não é a arte de criar imagens, mas sim de pós-produzi-las, lançá-las e acelerá-las (STEYERL, 2014, p. 24), fazendo com que ganhem vida fora da tela no capitalismo audiovisual.

Essa vida fora da tela acontece com as próprias imagens de Andrea, que aparece em *November: a film treatment* em imagens de arquivo do acervo pessoal de Steyerl, que havia feito aos 17 anos um filme feminista amador de artes marciais, no qual ambas – Andrea e Steyerl – atuam como protagonistas. Andrea, no entanto, vai reaparecer em *Lovely Andrea* não apenas na menção evidente ao seu nome no título, mas porque Steyerl assume uma personagem de nome Andrea em sua performance de *bondage* que foi fotografada e publicada na revista japonesa que ela vai procurar vinte anos depois.

Corpo, desejo e sexualidades dissidentes em *Lovely Andrea*

Como já foi dito, o documentário *Lovely Andrea* apresenta Hito Steyerl empenhada na busca por uma fotografia de seu passado, uma imagem publicada em uma revista no Japão que mostra a artista em um ensaio fotográfico de *bondage*, prática conhecida tradicionalmente no país como *Shibari* (ou *Nawa Shibari*). Algumas explicações sobre os termos utilizados para descrever práticas associadas ao BDSM e uma contextualização do *Shibari* são importantes como preâmbulo à análise do filme, uma vez que o trabalho se propõe a pensar em uma possível sensibilidade *queer* e feminista em uma obra cuja temática, num primeiro olhar, pode remeter apenas às formas mais banalizadas de pornografia com as quais o

¹⁴ Afirmação feita por Hito Steyerl em vídeo de apresentação da exposição no México. Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=nfOyLghRPn0>. Acesso em 08/02/2018.

bondage, por sua vez, é comumente confundido. É preciso levar em consideração que o *bondage* existe de diversas formas: 1) Como prática sexual, na relação entre duas ou mais pessoas que praticam ritos de amarração, dominação e suspensão, podendo se dar de forma privada ou pública; 2) Enquanto performance e trabalho, em apresentações e shows em casas noturnas especializadas¹⁵, podendo ou não envolver sexo; 3) Como representação, através de registros fotográficos e audiovisuais que encenam o *bondage*, bem como em ilustrações e nos quadrinhos.

É mais comum, no entanto, o uso da palavra *bondage*, em inglês, ou da expressão *bondage japonês erótico*, para denominar as mais distintas técnicas de *escravidão* com cordas, geralmente com apelo sadomasoquista. É uma prática que incorpora aspectos da cultura milenar oriental e que vem sendo cada vez mais utilizada, tanto como princípio de prazer no âmbito privado das relações sexuais, quanto em um contexto artístico e mercadológico, acionando elementos da performance, da dança e do teatro. No Ocidente, nas últimas décadas, o *bondage* cresceu em popularidade e é muito comum que uma estética evocada pelo *bondage* apareça em galerias de arte, nas revistas de moda e também na pornografia, além de ter se tornado uma das práticas mais populares entre os praticantes de BDSM.

No entanto, o acionamento de uma chave – a perversão – que associa no senso comum o BDSM ao desvio, à anormalidade e à patologia diz de alguns equívocos e estigmas que se consolidaram em torno de práticas contrassexuais (aquelas que escapam ao sistema reprodutivo heterocentrado), como o *bondage*. O BDSM, de forma mais ampla, é uma sigla que conjuga a denominação de três duplas de práticas sexuais consideradas por Gayle Rubin (1989) como *sexualidades dissidentes* ou *dissidentes eróticos*, aqueles comportamentos que estavam à margem do sistema normativo como as práticas sexuais não-reprodutivas, homossexuais, poligâmicas, intergeracionais, pornográficas, sadomasoquistas, entre outras. A partir de Foucault (1988) e seus escritos nos volumes de *História da Sexualidade*, Rubin (1989) critica a visão tradicional da sexualidade como impulso natural da libido, pois esta não é condicionada a limitações sociais. A sigla BDSM é dividida, então, em *Bondage* e Disciplina (BD), Dominação e Submissão (DS) e Sadismo e Masoquismo (SM), além de incorporar também, ainda que em menor grau, outras práticas de fetichismo, em geral produzidas por uma pessoa na condição de dominação e outra na de submissão.

¹⁵ Existem alguns festivais anuais de premiação e apresentação da arte do *bondage*, como o London Festival of the Art of Japanese Bondage, que se consolidou com um importante espaço de divulgação do trabalho de performers do mundo todo.

* * *

Em *Lovely Andrea*, Hito Steyerl inicia sua investigação em Hamburgo, na Alemanha, na busca pela fotografia feita em 1987. Recorre ao alemão Matthias T. J. Grimme, escritor, fotógrafo e editor de revistas de sadomasoquismo, conhecedor da cultura japonesa e do universo BDSM, que apresenta à artista algumas imagens de *bondage* e avisa da dificuldade que Steyerl encontrará para localizar a fotografia, mesmo voltando a Tóquio, uma vez que se passaram 20 anos e cerca de 100 revistas de fotografias envolvendo BDSM são publicadas mensalmente no Japão.

O diálogo inicial do filme, entre Steyerl e Grimme, funciona como uma espécie de introdução, revelando o tom daquilo que o filme reserva ao espectador em termos estéticos e narrativos: imagens de baixa resolução – imagens ruins; uso de canções *punk* como música extradiegética; um dispositivo discursivo baseado em entrevistas; imagens de arquivo e um ritmo acelerado, cadenciado pela montagem de cortes rápidos. Em pouco menos de quatro minutos, além do mote que dispara a produção do documentário, vemos Grimme se referindo a duas mulheres que trabalham com ele como modelos de *bondage*. Ele nos diz que, segundo uma delas, as melhores coisas são as marcas deixadas pela corda; para a outra, é somente quando está amarrada que se sente realmente livre. Além disso, Grimme comenta sobre algumas questões políticas que remetem direta e indiretamente ao *bondage* em sua concepção original de técnica de amarração em contextos não-eróticos e de violência do Estado. Seus exemplos são o uso de cordas pela polícia chinesa para amarrar e executar criminosos (Fig. 1); amarrações de padrão semelhante ao *bondage* utilizadas pelos japoneses para deter prisioneiros durante a Segunda Guerra Mundial e a amarração de detentos por cordas na prisão de Guantánamo (Fig. 2).

Figura 1: Exército chinês executando criminosos amarrados.

Figura 2: Prisioneiros amarrados em Guantánamo.



Fonte: Frames do filme *Lovely Andrea*.

Após esse prólogo, vemos então Steyerl já em Tóquio, onde reúne uma pequena equipe de pessoas que podem ajudá-la a encontrar a fotografia e tornam-se personagens do filme: Osada Steve, um famoso mestre das cordas alemão que vive no Japão; e Asagi Ageha, uma performer de *bondage* que participa do documentário como assistente de direção, tradutora e intérprete, além de fazer algumas performances de suspensão com Osada Steve, registradas por Steyerl e inseridas no filme.

No Japão, Steyerl se filma enquanto vasculha diversos arquivos de fotografias e de revistas especializadas em ensaios fotográficos sadomasoquistas. Também entrevista fotógrafos, *ropemasters*, equipes envolvidas com a técnica do *bondage*, editores de revistas e arquivistas. O filme mostra a artista rastreando diferentes conexões que podem levar à fotografia em uma narrativa fragmentada e bastante experimental, entrelaçando diferentes tipos de imagens, das captadas por ela para o filme às outras colhidas em diversas fontes de arquivos, além de elementos da cultura pop e da cultura *underground*, videocliques e trechos de filmes¹⁶. *Lovely Andrea*, apesar de sua curta duração e fragmentação, consegue abordar as diferentes formas de existência do *bondage* que foram elencadas anteriormente no texto: prática sexual, performance e trabalho e representação.

O filme permite diversas aberturas para pensar sobre desejo, normatividade e autonomia sobre o corpo se compreendermos, primeiro, que nem tudo relativo ao *bondage* pode ser lido como pornografia *convencional* (aquela mais fartamente difundida, que associa o prazer sexual à prática heterossexual, à penetração e ao sexo oral e que estabelece os órgãos genitais como centros exclusivos de prazer). Segundo, que não é preciso estabelecer uma divisão entre antipornografia e pró-pornografia. Terceiro, que a despeito da emergência de discursos feministas no presente que parecem remontar a um “feminismo estatal” (PRECIADO, 2008, p. 238) calcado em uma retórica quase exclusiva da violência de gênero que acaba por reificar posições subalternizadas para as mulheres, a proliferação das multidões e das micropolíticas *queer* nos anos de 1990 e as estratégias políticas a elas associadas, bem como práticas contrassexuais e as novas formas de prazer-saber “reconfiguram profundamente a forma dos feminismos encararem, produzirem e sentirem a pornografia que, sendo assim subvertida, supera o próprio binarismo antipornografia/pró-pornografia”

¹⁶ O título do artigo faz referência à canção *Oh Bondage! Up Yours!*, da banda punk X-Ray Spex, usada como trilha sonora em diferentes momentos do documentário, que também apresenta alguns trechos de uma performance ao vivo do grupo. A música foi lançada em setembro de 1977 e é considerada uma das canções precursoras do movimento punk na Inglaterra. A sua letra – que é cantada de forma bastante intensa pela vocalista Poly Styrene – trata da possibilidade de escolha da mulher que se submete a um ritual de *bondage*, da intenção voluntária de ser escrava e vítima – nas palavras usadas na própria composição – e de que forma isso se transforma em uma ação que se potencializa como a voz da mulher que não está ali apenas para ser observada.

(COELHO, 2009, p. 37-38). É nesse sentido que enxergamos uma aproximação possível entre uma sensibilidade *queer* em *Lovely Andrea* e os feminismos dissidentes, para os quais é possível subverter a lógica da pornografia produzindo pornografia a partir de diferentes olhares¹⁷.

Um dos entrevistados no filme é o editor de revistas Matsumoto Yutaka, que demonstra bastante interesse na busca de Steyerl, afirmando que o mote do documentário, a busca por uma imagem antiga, configura um ótimo mistério. Matsumoto parece se colocar no lugar da diretora e comenta que, em seu primeiro trabalho como editor, ficou nu e amarrado enquanto alguém pingava cera de vela sobre o seu corpo. Para ele o *bondage* japonês é baseado na submissão, principalmente no sentimento de vergonha. Ele indaga, então: “o que é a vergonha? É a libido no cérebro. Libido, conceito freudiano. Os genitais não estão entre as pernas, estão entre as orelhas, dentro do cérebro”. A cena é intercalada com imagens do videoclipe da música *Shame Shame Shame*, de Shirley and Company.

A fala do editor ecoa outro trecho do filme, em um estúdio fotográfico, no qual acompanhamos parte de uma sessão fotográfica que envolve uma mulher amarrada, caracterizada como secretária. O fotógrafo, Nureki Chimuo, conversa com Steyerl durante o trabalho e se refere à atuação da polícia e à censura contra as representações do *bondage* em 1987. Embora a publicação de livros e revistas com imagens de *bondage* remeta pelo menos à década de 1960, o fotógrafo informa que em 1987 a circulação das imagens era bastante restrita e que havia mais trabalho no setor, pois o público parecia se interessar mais quando havia restrições. A proibição aparece na fala dele, então, como ativadora do desejo de consumo das imagens produzidas comercialmente em torno do *bondage*.

Talvez seja possível afirmar que a consolidação do biopoder no século XX colocou as práticas sexuais dissidentes e desejos não-normativos na mesma vala da pornografia e do trabalho sexual. Segundo Preciado, a pornografia reúne as mesmas características de qualquer outro espetáculo da indústria cultural e deles difere apenas por estar ainda situada em um “estatuto *underground*”. A pornografia estaria para a indústria cultural assim como o tráfico de drogas para a indústria farmacêutica, como dois motores ocultos do capitalismo do século XXI (PRECIADO, 2008). Para a autora, a pornografia e a prostituição podem ser

¹⁷ É importante esclarecer que os feminismos dissidentes e as micropolíticas *queer* não são perspectivas pós-feministas ou que pretendem atuar sem o feminismo, “por não se fazerem fora da crítica ao sistema de gênero” (COELHO, 2009, p. 38). Quando Preciado fala em multidões *queer*, no entanto, refere-se a elas como “resultado de uma confrontação reflexiva do próprio feminismo ‘com as diferenças que este silenciava para favorecer um sujeito político ‘mulher’ hegemônico e heterocentrado’, e sua consequente renovação” (COELHO, 2009, p. 38).

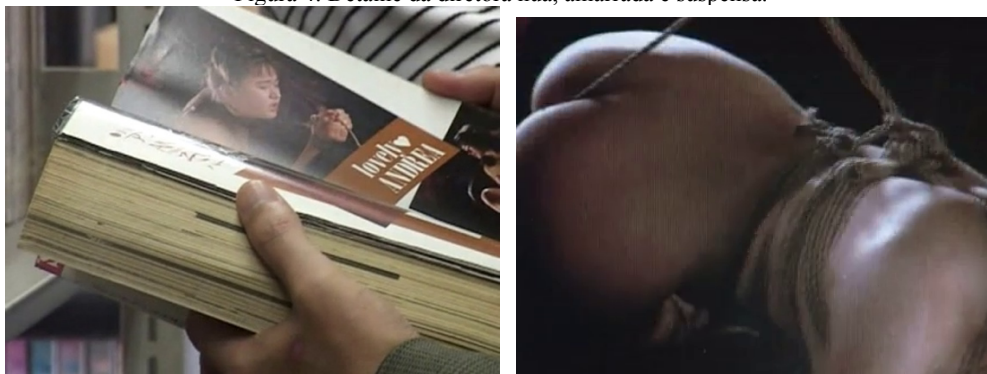
consideradas os âmbitos performativos da indústria do espetáculo que foram relegados durante muito tempo ao ostracismo e à ilegalidade:

A transição do corpo monstruoso, perverso ou desviante (*freak*, homossexual, ninfomaniaca, puta) do estatuto de atração circense ao de doente mental ou criminoso apoiará este processo de exclusão da esfera pública e econômica. (PRECIADO, 2008, p. 180, tradução nossa).

A pornografia constituiria para Preciado uma tecnologia sexual fundamental, ao excluir as expressões, práticas e corpos que não atendem a um padrão tido como “normal” e aceitável socialmente “na biopolítica global de produção e normalização do corpo” (COELHO, 2009, p. 35). Em um momento posterior do documentário, Steyerl registra também a visita a um local de armazenamento físico de publicações impressas, onde se filma pesquisando em um acervo de revistas e fotografias de sexo e BDSM. Procura especificamente as revistas lançadas em 1987 até encontrar sua própria imagem: nua, amarrada e suspensa (Figs. 3 e 4). Quando alguém lhe pergunta se a foto era documental ou encenada, há um jogo interessante com as cartelas, alternando entre “encenação 1987” e “encenação 2007”, sugerindo que tanto a foto do passado quanto o documentário do presente são encenações/performances.

Figura 3: O encontro com a fotografia.

Figura 4: Detalhe da diretora nua, amarrada e suspensa.



Fonte: Frames do filme *Lovely Andrea*.

Se a pornografia que chamamos aqui de *convencional* é heteronormativa e inviabiliza um lugar de sujeito político para a mulher, a sensibilidade *queer* a que nos referirmos em *Lovely Andrea* é colocada nos termos de uma instância autoral que exerce determinado controle criativo sobre a obra e sobre o repertório cultural que circunda o BDSM, bem como sobre imagens antigas e sobre o tom autobiográfico que a narração assume em diversos momentos. Mas um entendimento sobre o *queer* (de forma mais ampla, não apenas como

sensibilidade), se faz presente também no modo como as próprias práticas de *bondage* abordadas pelo documentário se aproximam das práticas contrassexuais, uma vez que não produzem mais do que dor e prazer.

Em *Lovely Andrea*, Asagi Ageha e Osada Steve são performers de *bondage*, são pessoas que levam a vida fazendo shows e performances em sessões de amarração e suspensão. Em determinado momento do filme, Steyerl registra os dois em plena ação, em uma performance (Fig. 5). Essas imagens são intercaladas com cartelas jogando com as inscrições “*bondage* é trabalho” e “trabalho é *bondage*” (LOVELY..., 2007) em meio a imagens do videoclipe da canção *She Works Hard for the Money*, de Donna Summer, em que mulheres aparecem trabalhando duro em uma fábrica de confecções (Fig. 6).

Figura 5: Asagi Ageha em performance de *bondage* com Osada Steve.

Figura 6: Mulheres trabalhando em cena do videoclipe de *She Works Hard for the Money*.



Fonte: *Frames* do filme *Lovely Andrea*.

A ideia do *bondage* como performance e como trabalho aparece de forma bastante provocadora no filme, em associações que se dão de forma explícita pela fala do personagem Steve e pela montagem que intercala imagens de uma performance e trabalhadoras em uma fábrica. Essa sugestão remete às ideias de Steyerl de circulacionismo e capitalismo audiovisual, em um entendimento de que nada escapa ao capital.

Consideramos que, ao assumir o *bondage* em suas diversas formas de manifestação – prática sexual, performance e trabalho e representação – Hito Steyerl, em *Lovely Andrea*, se aproxima das representações pornográficas “alternativas” cuja potência estaria em mostrar partes do corpo “que foram privatizadas/silenciadas em prol de uma normatividade heterossexual, bem como as práticas sexuais catalogadas como ‘monstruosas’ (como o Sado-masochismo)” (COELHO, 2009, p. 36). A pornografia se transforma, assim, em forma de ação política e, quem sabe, em mecanismo estético de resistência não apenas às

normatividades da pornografia, mas também do capitalismo e de suas formas de exercício de disciplina e controle, inclusive do desejo, do fetiche e do prazer.

Considerações

Trabalhar com a possibilidade de manifestação de uma sensibilidade *queer* em Lovely Andrea ajuda a situar a obra de Steyerl em diálogo com a renovação dos feminismos e com o necessário questionamento sobre as tecnologias de gênero e sexo que produzem a diferença sexual, e buscando produzir outras práticas, discursos e desejos. Tanto Steyerl quanto Preciado acreditam que as estruturas sociais e lutas políticas podem ser potencializadas pela mobilização de artistas ou coletivos inscritos em contextos dissidentes (não apenas dissidências sexuais ou de gênero, mas também políticas, econômicas e de outras ordens).

O que a produção escrita e audiovisual de Hito Steyerl dá a ver até o momento, no entanto, é que o capitalismo audiovisual e o circulationsmo tornam essencial a articulação de imagens atreladas a discursos que criam ou reforçam práticas sociais e políticas dissidentes para que algum deslocamento seja possível, como a desobediência epistêmica a que ela se refere ou a afirmação de uma estética da resistência.

Steyerl não assume para si qualquer capacidade redentora capaz de “resgatar” o *bondage* e a pornografia do lugar comum – e é possível que tal abordagem esvaziasse, em si mesma, qualquer potencial *queer* do seu filme. Se a pornografia é, conforme Preciado, a sexualidade transformada em espetáculo, em virtualidade, em informação digital, em representação pública comercializável que “coloca em marcha um devir-público daquilo que se supõe privado” (PRECIADO, 2008, p. 179-180, tradução nossa¹⁸), Hito Steyerl parece nos convidar a pensar a iconografia do sexo ao colocar em discussão uma fotografia que registra uma prática, o *bondage*, que muitas vezes se dá mesmo no limite entre o público e o privado (já que não é possível saber, por exemplo, se uma fotografia de *bondage* registra um ritual ou é fruto de um ensaio), borrando os limites entre real e representação.

Referências

BATAILLE, G. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BERARDI, F. **Generación post-alfa: patologías e imaginários en el semiocapitalismo**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2016.

BERARDI, F. Introducción. In: STEYERL, H. **Los condenados de la pantalla**. Buenos Aires: Caja Negra, 2014, pp. 11-14.

¹⁸ “[...] pone en marcha el devenir-público de aquello que se supone privado”.

-
- COELHO, S. **Por um feminismo queer**: Beatriz Preciado e a pornografia como pré-textos. Revista *ex æquo*, n. 20, 2009, pp. 29-40. Disponível em:
<http://www.scielo.mec.pt/pdf/aeq/n20/n20a04.pdf>.
- FRANCOEUR, R; NOONAN, R. **The Continuum complete international encyclopedia of sexuality**. Londres: The Continuum International Publishing Group Inc., 2004.
- LOVELY Andrea. Direção: Hito Steyerl. Alemanha, 2007, 30’.
- PRECIADO, B. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2015.
- PRECIADO, B. **Mujeres en los márgenes**. El País, 2007. Disponível em:
https://elpais.com/diario/2007/01/13/babelia/1168648750_850215.html.
- PRECIADO, B. **Testo Yonqui**. Madri: Editorial Espasa Calpe, 2008.
- RUBIN, G. **Reflexionando sobre el sexo**: notas para una teoría radical de la sexualidad. In: VANCE, C. S. (Org.). *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Ed. Revolución, 1989, pp. 113-190.
- STEYER, H. **Arte Duty Free**: el arte en la era de la guerra civil planetaria. Buenos Aires: Caja Negra, 2018.
- STEYER, H. Is museum a factory? In: STEYERL, H. **The Wretched of the Screen**. Berlin: Sternberg Press, 2012.
- STEYERL, H. **¿Una estética de la resistencia?** La investigación artística como disciplina y conflicto. Viena: European Institute for Progressive Cultural Policies, 2010. Disponível em
<http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es/#ref>.
- STEYERL, H. **Em defesa da imagem ruim**. Revista *serrote*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2015, pp. 184-199.
- STEYERL, H. **Circulacionismo**. Cidade do México: Museu Universitario Arte Contemporáneo/Universidad Nacional Autónoma (UNAM), 2014.