



**UFC**  
**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**INSTITUTO DE CULTURA E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**EMERSON DA CUNHA DE SOUSA**

**DAS PERFORMATIVIDADES:  
EU, ANTONIO E AS PORNOGRAFIAS**

**FORTALEZA**

**2014**

EMERSON DA CUNHA DE SOUSA

DAS PERFORMATIVIDADES:  
EU, ANTONIO E AS PORNOGRAFIAS

Dissertação apresentada à Pós-Graduação de Comunicação da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Comunicação. Área de Concentração: Fotografia e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Jr.

FORTALEZA  
2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

- 
- S696d      Sousa, Emerson da Cunha de.  
              Das Performatividades: eu, Antonio e as pornografias / Emerson da Cunha de Sousa. – 2014.  
              103 f., enc.: 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa  
de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2014.  
              Área de Concentração: Fotografia e audiovisual.  
              Orientação: Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior.
1. Silva, Antonio Da – Crítica e interpretação. 2. Vídeoarte. 3. Filmes pornográficos. 4.  
              Pornografia na Internet. I. Título.

EMERSON DA CUNHA DE SOUSA

DAS PERFORMATIVIDADES:  
EU, ANTONIO E AS PORNOGRAFIAS

Dissertação apresentada à Pós-Graduação de Comunicação da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Comunicação. Área de Concentração: Fotografia e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Jr.

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Jr.  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Thiago Soares  
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

---

Prof. Dra. Naira Ciotti  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

*Para Pedro.*

*Porque, com ele, não tenho medo.*

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe Maria de Fátima, sempre estimada, mesmo que a quilômetros de distância. Ao meu pai, Edirson Alves, cujo carinho eu encontrei e reencontrei à distância. Aos cuidados, à atenção e à companhia da minha irmã Karla de Fátima. À novidade que foi a presença de Pedro e a constante disponibilidade e atenção de meu cunhado, Fernando Vieira.

Ao meu querido, atento, sensato e paciente orientador Wellington Jr., principalmente pelo constante cuidado e a imensa sensibilidade que os últimos dias de finalização dessa pesquisa pediram, e que ele ofereceu com as maiores sutileza e segurança. Meu carinho e meu muito obrigado ao orientador, artista, companheiro, professor e amigo Tutunho.

Aos companheiros de mestrado, em especial a Lara Vasconcelos, a Érico Lima, a Mariana Fontenele, a Edmilson Jr. e a Bruno Xavier, com quem pude conversar e desconversar sobre as pesquisas e os nossos objetos; nós, que participamos de colóquios e seminários e uns das vidas dos outros tão intensamente nesses dois anos. Aos professores do programa, em especial às partilhas sempre frutíferas com Beatriz Furtado, Gabriela Reinaldo e Osmar Gonçalves. Ainda à sempre solícita Regina, da secretaria do Mestrado.

Agradeço aos parceiros de casa, às minhas especiais *roommates* Camila Chaves, Fernanda dos Reis e Ana Freire, por compartilhar histórias, músicas, lágrimas, angústias, partidas e chegadas, no apartamento que me recebeu em Fortaleza. Ainda, aos companheiros Cadu Amaral e Pedro Santos, que tiveram parte nessa história.

A Antonio Da Silva, sempre muito animado e solícito aos nossos encontros e entrevistas, e curioso pelo texto que estava sendo construído; muito obrigado por aceitar participar e dividir informações e poéticas para esta pesquisa.

A cidade de Fortaleza, e aos amigos e amigas que essa cidade proporcionou. Aos carinhos, amores e desamores, afetos e desafetos dessa terra linda, dura, cosmopolita e difícil. Aos vizinhos, aos colegas de cerveja, aos amigos de universidade, aos colegas de cama, aos amigos que se tornaram amores e aos amores que se tornaram amigos, aos professores, aos pesquisadores, todos eles fazem parte desse sincero texto que trago como parte desta pesquisa.

Aos amigos de João Pessoa, minha terra natal, pelo cuidado e pelo carinho, mesmo à distância; por fazerem questão de manter a proximidade e a amizade a despeito dos quilômetros que nos separavam, e por terem me recebido com tanto amor e dedicação nos

últimos dias de finalização da dissertação e do mestrado.

## RESUMO

A presente dissertação tem por interesse principal as pornografias contemporâneas, ou as novas pornografias, ou ainda: as pornografias realizadas recentemente e, em geral, divulgadas por meio da Internet e em festivais específicos. Para tal, ela toma, como objeto de análise, os primeiros trabalhos do português Antonio Da Silva – realizador radicado em Londres –, produzidos entre os anos de 2011 e 2013, e que se expressam em pornografia junto a demais linguagens fílmicas e discursivas. Esta análise toma singularmente os trabalhos de Antonio para pensar, de modo mais geral, como as atuais produções em pornografia se apropriam de outras formas de falar do sexo, da sexualidade e da própria pornografia. Ao mesmo tempo, encarando, como fundamental a presença do corpo do pesquisador como espectador de sua constituição. Nesse sentido, traz como metodologia a escrita performativa, que permite o uso em primeira pessoa, e a utilização de modos de escrever e de falar do tema além do escrever e do falar acadêmicos. Esta análise tem, por base teórica, a vinculação da imagem pornográfica à noção de performatividade, com base nos trabalhos de J. L. Austin (1990), Jacques Derrida (1991) e Judith Butler (1988, 1997). Sobre a pornografia que se discute, o trabalho toma autores como Feona Attwood (2007, 2011), Nuno César Abreu (1996), Linda Williams (1989, 1991, 2004, 2014) e Katrien Jacobs (2004), dentre outros. Juntam-se, ao texto acadêmico e dissertativo, confissões, memórias e poematos, que vão compondo a análise performativa dos trabalhos de Antonio, com base na escrita performativa, teorizada e apontada, aqui, por Alexandre Beigui (2011). Ao fim das contas, o principal interesse é interpretar o que é o pornográfico, tanto do ponto de vista da linguagem como do espectador, e, por isso, é trazida à tona a noção de performatividade, ajudando-nos, escritor e leitor, a pensar sobre uma possível performatividade pornográfica no lugar de uma pornografia como algo dado e identificado a princípio.

**Palavras-chave:** Pornografia. Pornográfico. Performatividade. Escrita Performativa. Performance.

## ABSTRACT

The present dissertation has, as its main interest, the contemporary pornography, or the new forms of pornography, or even: the pornography performed more recently and, in general, disseminated through the internet and specific festivals. For such, it takes as an object of analysis, the first works from the Portuguese Antonio Da Silva - accomplisher rooted in London -, produced between the years 2011 and 2013, and expressed in pornography along with other filmic and discursive languages. This analysis takes singularly the work of Antonio for thinking, generally, as how the more current productions in pornography appropriate themselves of other ways to talk about sex, sexuality and pornography itself. At the same time, facing, fundamentally the presence of the researcher's body as a spectator in its constitution. In this sense, it brings as methodology a performative writing, which allows the use of first person, and the use of forms of writing and speaking about the theme, that go beyond academic writing and speaking. This analysis has, as theoretical basis, a link from the pornographic image to the notion of performativity, based on the work of J. L. Austin (1990), Jacques Derrida (1991) and Judith Butler (1988, 1997). In relation to the pornography being discussed, the work takes authors such as Feona Attwood (2007, 2011), Nuno César Abreu (1996), Linda Williams (1989, 1991, 2004, 2014) and Katrien Jacobs (2004), among others. Joining the academic and dissertative texts, there are confessions, memories and poems that help to compose the performative analysis of Antonio's works, based on the performative writing, here theorised and pointed by Alexandre Beigui (2011). To this end, the main interest is to interpret what is pornographic, both from the point of view of language and of the spectator, and that is why it is brought up to the surface the notion of performativity, helping both writer and reader to think about a possible pornographic performativity in place of pornography as something given and identified initially.

**Keywords:** Pornography. Pornographic. Performativity. Performative writing. Performance.

## SUMÁRIO

<b>PRELÚDIO .....</b>	<b>10</b>
<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>2 DO CONCEITO DE PERFORMATIVIDADE .....</b>	<b>22</b>
<b>3 DA PERFORMATIVIDADE PORNOGRÁFICA.....</b>	<b>35</b>
<b>4 PERCURSO TEÓRICO-METODOLÓGICO .....</b>	<b>57</b>
<b>5 A PERFORMATIVIDADE DOS FILMES DE ANTONIO .....</b>	<b>63</b>
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>87</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>92</b>
<b>APÊNDICE A – PERGUNTAS ENVIADAS POR E-MAIL (PRIMEIRO CONTATO – 16 DE ABRIL DE 2013).....</b>	<b>95</b>
<b>APÊNDICE B – ENTREVISTAS REALIZADAS COM O REALIZADOR DE CINEMA ANTONIO DA SILVA DIA 22 DE MAIO DE 2013 .....</b>	<b>96</b>



## PRELÚDIO

Eu quero que essa dissertação seja um ajuntamento de poemas, de referências, de ideias, de conceitos, ajuntamento de paisagens, de redes, de pontos e de vírgulas, ajuntamento de esperança e de desespero, uma organização ou uma decisão de si dentre escritos, escritas, falas gravadas e guardadas no computador, cadernos, em *moleskine*, citações, referências de imagens e de livros, de conversas, de angústias, de anseios, de esperanças e desesperanças. Tomar do começo tudo o que me acompanhou ao longo desses dois anos.

Quero inventar um modo de escrever. Não sei como, mas que essa escrita se faça performativa: se faça e que se realize nessa ação simultânea da escrita e da leitura. Que ela atue no ato da leitura, no corpo desse leitor, na sua imaginação. Cujo contexto lhe dê imensas possibilidades de significação. “[O]s significantes”, nos diz Felipe Ribeiro (2011, p. 10),

são produções enredadas que variam dependendo do contexto. Essa variação é um desafio que se contrapõe à crença ontológica de que o conceito é algo já dado. Ser algo já dado pressupõe uma segurança ao significado como se ele fosse passível de caber, de ser contido, dentro de um determinado significante. Ora, se assumimos a significação como uma construção de interação com o contexto, é necessário justamente que ela não caiba “dentro” de nada, que ela não esteja resguardada, mas justo exposta ao contexto.

Se não for aqui, não sei mais onde experimentar esse modo de escrita. Uma escrita que seja dissertação, que seja poesia, ao mesmo tempo em que faz ciência. Da poesia –

essa paixão relutante –, tiro a leveza das palavras que deixam de significar ou que passam a significar doutras coisas. Minha vertigem é escrever. Aciono os riscos, e toda a náusea desse gesto que tomo. Como, escrevo e vomito. Nem quero mais comer de tanto escrever. Sequer vomito. Por que eu estaria aqui se não fosse para escrever?

Sempre volto aos escritos, para encontrar algo novo ou redescobrir algo importante. Escrevo, redijo, copio, digito e apago. Faço à mão, a uma só mão<sup>1</sup> ou ao computador. Queria mesmo era juntar esses trapos, costurá-los, dar-lhes emenda. Quero aprender a lidar com o fracasso, ser eu mesmo fracasso, aprendendo a lidar não mais com encontrar um método específico ou pertinente, ou mesmo ter que inventar um método, seja ele qual for. Um método que parta de minhas experiências com a imagem, seja ela pornográfica ou não.

É como se, eu, criado em meio e por intermédio de tantas imagens, lembranças, palavras e ansiedades, em meio a tantos corpos acessados na Internet e sentidos por meio da pele e com sêmen, por entre as palavras escritas, as poucas lidas, por entre os diversos livros e obras e poemas lidos, escritos e revistos, preferisse a desordem de caos em meio a essas coisas. No caos, é dada a potência de escolher os signos que me seguem e quais deles eu sigo, para compor deles e com eles

---

<sup>1</sup>Tomando empréstimo do título da obra de Jean-Marie Goulemot (1977), essa é uma pesquisa que se fez, em vários momentos, “com uma mão só”.

caminhos, escolhas e desejos, ou que eles me  
componham. Já não tenho mais tempo, e o que  
me sobra são minhas palavras.

## 1 INTRODUÇÃO

O maior interesse desse trabalho é o de se debruçar sobre a produção contemporânea de pornografia, em torno dos trabalhos que tem sido produzidos há cerca de vinte anos, no sentido de, deles, mapear mudanças, novas definições e novos arranjos. Desde o início da produção de pornografia em vídeo e da sua entrada na Internet, quantitativamente, ela tem aumentado e tem sido realizada por um sem número de fontes e produtores no campo comercial e caseiro (WILLIAMS, 2004, pp. 1-2). Os formatos também passam a se diversificar e a pornografia passa a ocupar outros espaços de visibilidade que não apenas as telas do cinema ou de televisão. Adentra as telas de computadores, e se organiza não apenas como fotografia, filme ou vídeo, mas também no formato de blogues, de diários ao vivo, juntando, em um mesmo espaço, narrativas visuais e textuais de sexo explícito (PATTERSON, 2004, pp. 104-126). Além das películas mais clássicas, como *Deep Throath* (1972) e *Devil in Miss Jones* (1972)<sup>2</sup>, ambas do diretor Gerard Damiano, ou de filmes mais recentes, como os do pornógrafo Bruce LaBruce, característicos da produção em vídeo, ou das fotografias de Robert Mapplethorpe, me vêm em mente os modos pelos quais a pornografia se comporta atualmente em distintos formatos, como, por exemplo, o formato do *tumblr* na Internet, tal qual o intitulado *Homo On-Line*<sup>3</sup>. Trata-se, aqui, de uma compilação geral de dados e informações (imagens, fotografias, vídeos, *gifs*, indicações e resenhas de livros, de séries e de filmes pornográficos, homoeróticos, homossexuais, explícitos; palavra e imagem) que tratam não apenas de sexo explícito voltado para um público específico – nesse caso, ao público masculino gay –, mas de uma rede de informações e de desejos sobre direitos, sexualidade, metapornografia (o pornô falando do pornô) e cultura homoafetiva. Tal proliferação implica a ligação da produção pornográfica com questões de gênero, estilísticas, artísticas, autorais, políticas e éticas.

Definições da pornografia, o mapeamentos de alguns de seus discursos, seus efeitos no mundo e a correlação com a noção de performatividade vinda da matriz linguística são questões urgentes e importantes para essa dissertação. Aproximo-me, aqui, dos trabalhos

---

<sup>2</sup>Traduzidos para o português, respectivamente, como *Garganta Profunda* e *O Diabo na Carne de Miss Jones* (ABREU, 1996, p. 65). Sobre o primeiro, Abreu (1996, p. 65), argumenta que “o filme marca o primeiro encontro do público com o *hard core* ‘fálico’, uma conjugação sem precedentes de estrutura narrativa de longa-metragem, sexo explícito. É notável o impacto da platéia diante de cenas que se tornariam um componente essencial do gênero que se anunciava: a ejaculação *para* a câmera (e, por consequência, *para* o público). A evidência visual do prazer masculino pelo espasmo ‘involuntário e incontrolável’ do clímax do orgasmo era como uma confissão da verdade do ato, confirmando o ‘realismo’ da impressão de realidade. *Garganta Profunda* ganhou o crédito de pela primeira vez ter utilizado ‘dramaturgicamente’ esse plano, conhecido no jargão da indústria como *come shot* ou *money shot*”.

<sup>3</sup> Disponível em <<http://homo-online.com/>>. Acesso em 03 de maio de 2014.

de John L. Austin (1990), Jacques Derrida (1991) e Judith Butler (1988; 1997). Há um interesse histórico e também linguístico, por entender que as vicissitudes da pornografia como performatividade ocorrem pela ação e pela realização de mecanismos e estratégias de incorporação de traços, códigos, regras, conselhos e leis de e em contextos distintos. Tal como acontece com a incorporação no fenômeno da performatividade de gênero, como explica Judith Butler (1988, p. 521-522).

To do, to dramatize, to reproduce, these seem to be some of the elementary structures of embodiment. This doing of gender is not merely a way in which embodied agents are exterior, surfaced, open to the perception of others. Embodiment clearly manifests a set of strategies or what Sartre would perhaps have called a style of being or Foucault, “a stylistics of existence.” This style is never fully self-styled, for living styles have a history, and that history conditions and limits possibilities. Consider gender, for instance, as a *corporeal style*, an “act,” as it were, which is both intentional and performative, where “performative” itself carries the double-meaning of “dramatic” and “non-referential”.<sup>4</sup>

De um modo geral, há preocupações filosóficas e epistemológicas presentes nessa escrita, tais como saber como a pornografia se dá no mundo, saber dos movimentos eróticos (BATAILLE, 1986) que lhe convém e que aplacam seus espectadores, as relações entre a imagem e os desejos vindouros, assim como quais os meios de acesso à imagem pornográfica e as suas provocações.

Abro um pequeno parêntese para explicitar que não me dedico, ao longo do trabalho, à diferenciação ou a um levantamento exaustivo entre as noções de *pornográfico* e de *erótico*. No entanto, a título de não deixar dúvidas sobre o que quero dizer ou afirmar quando me refiro a cada uma dessas palavras quando as utilizo, sinto-me no dever de explicitar uma e outra referência sobre os usos ao longo do texto.

A dicotomia “pornografia”/“erotismo” – ou “pornográfico”/“erótico” – não deixa de ser uma espécie de distinção realizada no seio comum do consumo e da circulação das produções e das representações de sexo explícito, ou que apresentam o sexo como elemento compositor de sua trama. Nesse seio comum, há as próprias produtoras de filmes, revistas e vídeos, entre outros produtos; a crítica fílmica; as discussões judiciais; e o senso comum. De um lado, argumentos consideram o erótico como um modo de representação em que o sexo se

---

<sup>4</sup> “Fazer, dramatizar, reproduzir, essas parecem ser algumas das estruturas elementares da incorporação. Esse fazer o gênero não é meramente um modo por meio do qual os agentes incorporados são exteriores, vêm à tona, se abrem para a percepção de outros. A incorporação manifesta claramente uma série de estratégias ou o que Sartre teria provavelmente chamado de um estilo de ser ou Foucault, ‘uma estilística da existência’. Esse estilo não é nunca totalmente autoestilizado, pois estilos vivos têm uma história, e essa história condiciona e limita possibilidades. Considerar o gênero, por exemplo, como um estilo corporal, um ‘ato’, por assim dizer, que é tanto intencional e performativo, no qual ‘performativo’ ele mesmo carrega o duplo sentido de ‘dramático’ e ‘não referencial’”. [A partir daqui, opto por colocar a citação original, na língua em que foi redigida, no corpo do texto, e oferecer uma possível tradução em notas de rodapé].

apresenta velado e, por isso, provoca e suscita a dúvida e o desejo; de outro lado, haveria o pornográfico, trabalhando de maneira explícita e vulgar em relação à representação dos atos sexuais, não raramente sendo um gênero mais “fácil” ou mais “baixo”<sup>5</sup> que aquele. Em relação ao pornográfico, minha tentativa, nesse trabalho, é o de tentar descobrir ou intuir aquilo que pode ser considerado como tal por meio de produções recentemente realizadas e publicizadas, sempre o entendendo – o pornográfico – como um campo aberto, capaz de contagiar e de ser contagiado por outras linguagens, expressões e produções artísticas, narrativas, imagéticas e midiáticas. Portanto, a pornografia, nesse trabalho, não se encaixa como algo dado de antemão, mas algo que se tenta constituir ao longo da pesquisa – e do texto –, ora me ancorando na análise das imagens que investigo, ora nas referências a estudiosos da área.

No que concerne à noção de erotismo, saliento que, sempre que esse termo for usado nessa pesquisa, ele o será assim realizado em referência ao que o filósofo Georges Bataille assume na obra *O Erotismo*, de 1987, uma bela argumentação em que o erótico aparece como uma provocação, uma característica que vem e ocorre da própria imagem pornográfica. Para Georges Bataille, o erotismo é uma experiência interior, causada pelo outro – um objeto, outro corpo, outro organismo, uma entidade divina (BATAILLE, 1987, p. 25). Trata-se de uma experiência cujo anseio característico é o desejo de continuidade, sendo esse anseio e a fuga da descontinuidade a que o corpo e a vida humana estão destinados desde o seu nascimento. Encontrar o outro, a ele se dar, encontrar-se com ele até se perder e não saber mais os limites entre corpos e os corpos dos objetos é característico do erotismo (BATAILLE, 1987, p. 21). Nesse sentido, o erótico é, a meu ver, menos um gênero e mais um movimento ligado ou provocado pela experiência com a própria pornografia e seus produtos. Ou ainda: aquilo que diz respeito à lascívia que o audiovisual pornográfico engendra no corpo do sujeito espectador; toda a moção, todo o desejo, todo o ímpeto sexual que se põe na relação entre sujeito espectador e a imagem pornográfica.

Uma das minhas preocupações é não operar o aprisionamento da noção de pornográfico, mas, ao contrário, abri-la, estendê-la e considerá-la a mais aberta e suscetível possível na relação com os corpos e, portanto, com o mundo. Ao decidir analisar as imagens pornográficas como provocação a essa pesquisa, meu intuito foi o de pensar a pornografia como um conjunto de atos, ou um conjunto insaturado e insaturável<sup>6</sup> de atos; ações que (se)

---

<sup>5</sup> Para mais definições, discussões e aplicações, ver ABREU (1996, pp. 15-19) e MAINGUENEAU (2010, pp. 25-30).

<sup>6</sup> As noções de saturável e insaturável em relação à noção mais ampla de performatividade serão desenvolvidas mais à frente, na primeira parte do trabalho. De antemão, trata-se de uma questão levantada por Jacques Derrida (1991) considera para os atos de fala performativos de J. L. Austin. Para aquele, os critérios que definem e convencionam um

performam e que se colocam no mundo, que fazem e que agem (principalmente no corpo do espectador). Quando um vídeo pornográfico é visto, quando uma publicação sobre pornografia é lançada, ou quando um *tumblr* é criado e alimentado com postagens de sexo explícito, uma convenção de signos é performada. Por outro lado, é por meio da performance ou da performatividade dessa convenção – seja por meio de sua ruptura, de sua disjunção, seja no ato de sua subversão – que se gera o poder e a potência da ação do pornográfico no mundo<sup>7</sup>. Cada um dos vídeos lançados guarda a potência de aplicar distinções e diferenças, de fazer diferente, de estar no mundo e pôr a pornografia no mundo de maneiras e formas diferentes, de ser performado distintamente, a cada contexto.

Trata-se de pensar a pornografia por meio dos *atos pornográficos*; uma espécie de nome dado, articulado e atribuído por determinadas instituições e dispositivos específicos e diversos (editores de revistas, críticos de cinema, curadores de mostras, jornais, processos judiciais, pesquisas acadêmicas, etc.) a um grupo de imagens e produções, nem sempre homogêneo. Por meio de suas ações e de seus discursos; a pornografia está enredada e é vítima da interlocução e da interpelação desses dispositivos e dessas instituições. E essa ação é sempre incorporada ou incorporadora. Para que o vídeo aceite ou para que lhe seja dado o nome de pornográfico, ele tem que ter inscrito na sua materialidade características que compreendam e possibilitem “o pornográfico”. Na imagem, nos planos, nos cortes, na montagem. Trata-se de um movimento que ora é externo aos próprios atos, ora também a eles interno, pois são incorporações: assim são postos e existem nas imagens. Não se depende, portanto, só dos próprios vídeos, dos próprios atos pornográficos, mas também dos discursos que formam e perfazem a pornografia.

Por esse momento, fez-se necessário um recorte que se ocupasse de questões iniciais, que focasse em um trabalho mais específico, por meio do qual se pudesse acessar e propor questões menos ousadas sobre o pornográfico. O pornográfico como uma série de características, de apelos da imagem, que se incorporam e se fazem viver por meio das imagens. O pornográfico, nesse trabalho, leva em consideração três ancoragens mais ou menos distintas: (1) a noção de que pornográfico é tudo aquilo que tem por intenção a excitação sexual do espectador (DYER, 1985); (2) a excitação que atinge meu corpo de pesquisador em relação aos filmes pesquisados; ou seja, em como esses filmes são “pornográficos” para o corpo desse pesquisador; e (3) a própria definição dada pelo realizador

---

ato de fala performativo não podem ser de todo definidos, são insaturáveis, é algo que excede qualquer tentativa de totalização desse ato.

<sup>7</sup> Convencionalidade, performatividade e diferença, entre outras noções, serão mais explicitadas ao longo da primeira parte do trabalho.

que investigo a seus próprios filmes, seja na apresentação deles no seu site, seja nas entrevistas realizadas ao longo da pesquisa.

Essa escolha foi realizada no sentido de investigar, na materialidade dos filmes, aquilo que compõe o pornográfico e o não-pornográfico, ou seja, como tais filmes se situam nesse limiar, investindo na materialidade dos filmes, seus planos, sua montagem, sua iluminação, seu ritmo, etc. Para tal investigação, pus em perspectiva alguns dos vídeos, ou melhor, os vídeos primeiros de um recente realizador de pornografia português que assina seus filmes como Antonio Da Silva. Radicado em Londres, Antonio produziu sete curtas metragens pornográficos, entre 2011 e 2014 (até o fechamento dessa publicação), focados, de um modo geral, nas interfaces entre o desejo homoerótico, os tipos corporais e a dança. São eles – em ordem cronológica – *Mates* (2011), *Julian* (2012), *Bankers* (2012), *Gingers* (2013), *Daddies* (2014), *Pix* (2014) e *Dancers* (2014). Essa pesquisa se debruça sobre os cinco primeiros filmes acima listados, uma vez que os dois últimos foram lançados pelo realizador após o término das análises. Sobre o realizador, deixo o mesmo se apresentar um pouco mais:

I am an award-winning Portuguese artist filmmaker based in London. With the objective of combining my interests in cinema, performance and visual arts, I undertook two master degrees in London, the first in Fine Arts at Central Saint Martins and the second in Dance for the Screen at The Place - London Contemporary Dance School. Experimenting is the core of my work, I am interested in exploring different artistic genres, both in terms of technique and content. My practice is driven by daily routines and personal experiences. I have always been fascinated by male sex and sexuality. I became increasingly frustrated with how moving image explored this and have begun to make it the subject of my films over the last three years. I do not consider myself a pornographer but a filmmaker who use my background to choreograph short films with explicit sex themes. My films are regularly screened at festivals worldwide and I am a contributor to Butt Magazine.<sup>89</sup>

Ao tomar as realizações de Antonio Da Silva, o interesse desse trabalho é tentar percebê-las, nessa produção que se mostra bastante recente e que tem participando de festivais de pornografia ao redor do mundo, como uma pequena amostra das pornografias atualmente produzidas, observando as aproximações, os distanciamentos e as diferenças que tais pornografias tecem em referência ao longa metragem pornográfico dos anos 1970 e 1980.

Por outro lado, como, nessa investigação e nessa análise, não correr o risco de

<sup>8</sup> Disponível em <http://www.antoniodasilvafilms.com/index.php?id=info>. Acesso em 18 de junho de 2014.

<sup>9</sup> “Eu sou um realizador português ganhador de prêmios e radicado em Londres. Com o objetivo de combinar meus interesses em cinema, performance e artes visuais, obtive dois master degrees em Londres, o primeiro em Fine Arts no Centro San Martin e o segundo no Dance for the Screen at The Place – London Contemporary Dance School. Experimentar é o núcleo do meu trabalho, eu sou interessado em explorar diferentes gêneros artísticos, ambos em termos de técnica e de conteúdo. Minha prática é direcionada por rotinas diárias e experiências pessoais. Eu sempre fui fascinado pelo sexo e sexualidade masculinos. Eu me tornei cada vez mais frustrado em como a imagem em movimento explorou isso e comecei a fazer disso o tema de meus filmes ao longo dos últimos três anos. Eu não me considero um pornógrafo, mas um realizador que usa seu repertório para coreografar pequenos filmes com temas de sexo explícito. Meus filmes são regularmente exibidos em festivais ao redor do mundo e sou colaborador da Butt Magazine”.

aprisionar o movimento em potência dos atos e das ações que perfazem o pornográfico no mundo? Como manter o pornográfico vivo por meio das palavras, por meio da produção analítica na investigação acadêmica a que esse texto se propõe? Como atenta Judith Butler (1997, p. 08), a vida da linguagem só existe quando a linguagem

refuses to “encapsulate” or “capture” the events and lives it describes. But when it seeks to effect that capture, language not only loses its vitality, but acquires its own violent force [...] The violence of language consists in its effort to capture the ineffable and, hence, to destroy it, to seize hold of that which must remain elusive for language to operate as a living thing.<sup>10</sup>

Dessa maneira tentou-se comportar a parte mais descritiva da análise. Para lidar com signos diversos, com esquemas de enunciação distintos, optei por uma escrita analítica mais ensaística, que leva em consideração o papel do corpo do espectador (do pesquisador espectador, vale lembrar), suas impressões, suas falhas e seus excessos. Foi preciso apelar, tantas vezes, para imagens, para metáforas, para as lembranças, as memórias e as confissões, mas sempre tendo em vista a materialidade da imagem, deixando, embora, fluir certa capacidade imaginativa do sujeito diante do pornográfico. Porque o pornográfico é também o corpo do espectador. Como defende Katrien Jacobs, a “pornografia significa [...] a gravação de um ato sexual implementada pela excitação de outros” (2004). Ou seja, sempre se faz presente a excitação do outro; e, nesse caso, a minha própria excitação faz parte desse trabalho. De algum modo, essa investigação também é sobre os modos pelos quais meu corpo acessa e produz a si mesmo nessas obras e na experiência com o pornográfico.

De alguma forma, sou também produtor de pornografia, seja na constituição dessa investigação, por meio da qual tento investir o pornográfico como “objeto” de pesquisa; mas, também, ao produzir pornografia nos pequenos textos que aqui insiro: produzo pornografia nos pequenos contos, nos diálogos das redes sociais, nas publicações em blogs. Esses textos, pequenos contos, poemas, escrita mais ou menos fluida e descompromissada, acompanham o levantamento teórico e descritivo da pesquisa e marcam algo como a presença do pesquisador (ou sua marca, o seu vestígio) ao longo do texto.

Inevitavelmente, confundo-me com o trabalho desses que se utilizam do erotismo (BATAILLE, 1986) para produzir. Confundo-me porque, assim como eles, sou um assíduo e um apaixonado pela produção pornográfica. Sou, assim, pertencente ao rol daqueles cujos

---

<sup>10</sup> “se nega a ‘encapsular’ ou ‘capturar’ os eventos e as vidas que ela descreve. Mas quando ela busca efetuar essa captura, a linguagem não apenas perde sua vitalidade, como também adquire sua própria força violenta [...] A violência da linguagem consiste no seu esforço de capturar o inefável e, dessa forma, de destruí-lo, de apoderar-se daquilo que deve permanecer elusivo para a linguagem operar como uma coisa viva”.

corpos se deixam acionar pela experiência erótica, pelos movimentos do erotismo; dessa vontade de continuidade, de idas e vindas, de aproximação da morte (BATAILLE, 1986). Esse texto, essa pesquisa é também uma obra que se coloca no mundo por causa do erotismo que me impregna – e que lhe impregna. Assim como se produz mais pornografia, que se junta a tantas outras pornografias nascentes, e a outras clichês, eu também produzo um texto que tenta ser pornográfico: destrinchando a própria pornografia, andando em planos. Apresentando os *tableaux*, tal como faziam os romances eróticos do século XVIII para atingir o realismo da ação sexual (GOULEMOT, 1977). Quem sabe, na intenção de seduzir o leitor dessas páginas, implico aqui um jogo de idas e vindas, de vai e volta:

É o que transparece no jogo mais banal da sedução: eu me esquivo, tu não me farás gozar, sou eu quem te fará jogar e quem te roubará o gozo. Jogo móvel, do qual é falso supor que seja apenas estratégia sexual. Muito mais uma estratégia de deslocamento (*se-ducere*: afastar, desviar de seu caminho), de desvio da verdade do sexo; jogar não é gozar. Existe aí uma espécie de soberania da sedução que é uma paixão e um jogo da ordem do signo, sendo ela quem prevalece a longo prazo, pois é uma ordem reversível e indeterminada (BAUDRILLARD, 1991, p. 28).

Em meio a isso, meus desejos afloram, como pesquisador e como espectador. Porque “[n]ós não deixamos de desejar: simplesmente sabemos porque desejamos. [...] Compreender os desejos e suas origens, eis a ação da alma” (CHAUÍ, 1990). A alma, aqui, como espírito conhecedor, esse sopro de vida que movimenta o corpo. O corpo do pesquisador não está dissociado do corpo do espectador, e menos ainda do meu gesto de escrita, e dos gestos de saber e de dizer. Por isso, fazem parte dessa pesquisa os diálogos e as impossibilidades desse corpo desejante que perscruta o científico – talvez sem alcançá-lo –, escrevendo ao ter o desejo como norte, seja o desejo erótico, aquele do corpo desejante, seja a razão desejante pelo saber. “O saber não exclui a imaginação”, diz Aduino Novaes (1990, p. 17) “mas dá a ela condições para o conhecimento de si”.

A presente dissertação, após finda essa introdução, é dividida em cinco partes, essas, mais ou menos distintas. Na primeira parte, a pesquisa debruça-se mais teoricamente em busca da teoria da performatividade de origem linguística, passando pelos autores J. L. Austin, Jacques Derrida e Judith Butler, para tentar entender o que aqueles colocam por esse termo. Isso para tentar aproximar o termo um pouco mais das produções pornográficas, a fim de propor e entender o que seria ou como se constituiria uma performatividade pornográfica. Na segunda parte, em continuidade, a pesquisa se debruça sobre que características compõem e constituem (ou que compuseram e constituíram) a performatividade das produções pornográficas, assim como que novos arranjos têm sido performados e incorporados pelas

novas pornografias e pelos novos pornógrafos em referência ou em fazendo o pornográfico. A pornografia aqui responde e constitui parte do dispositivo de sexualidade (FOUCAULT, 1988) e, portanto, está sendo sempre incitada, sempre atualizando seus discursos. Logo após, apresentamos a nossa opção metodológica de “análise” dos filmes de Antonio Da Silva – a investitura na escrita performativa – para podermos dar início à análise do material em si, ou seja, os próprios filmes. Ao longo do texto, mas, principalmente, nessa parte mais analítica, que compõe a quarta parte, misturamos confissões, lembranças e poematos que buscam outras formas de falar, entender e perceber a pornografia, e de dar a entender e senti-la, de outros modos, ao leitor. A tarefa segue uma das maneiras que a autora S. Paasonen (2014) sugere para uma investigação afetiva da pornografia:

[a] third methodological option, which connects explicitly to the feminist tradition of personal writing (for example, Gallop 1988; Miller 1991), brings the writing subject even more explicitly into the foreground as reflections of the author’s own sensations and experiences of being moved by the pornographic and of her own body moving from one state to another. Since we can only have first-hand experience of our own affectations, reflections thereof may facilitate more nuanced analyses of the visceral appeal of porn (PAASONEN, 2014, p. 139).<sup>11</sup>

Seguindo essa ideia, a opção pela escrita em primeira pessoa trata de pôr em vista a relação do sujeito com a imagem pornográfica, não apenas no apelo visceral no corpo, mas na constituição das memórias, das lembranças e dos sentimentos gerados e presentes por e nessa experiência do corpo com a pornografia. Por fim, o texto segue para as considerações finais, em que são tecidos alguns últimos pensamentos e argumentos sobre a produção de Antonio Da Silva e o dispositivo de sexualidade.

---

<sup>11</sup> “[U]ma terceira opção metodológica, que se conecta explicitamente à tradição feminista da escrita pessoal (por exemplo, Gallop 1988; Miller 1991), traz o tema da escrita ainda mais explicitamente para o primeiro plano como reflexões das próprias sensações e experiências do autor ao ser movido pelo pornográfico e de seu próprio corpo mudando de um estado a outro. Uma vez que nós apenas podemos ter a experiência em primeira mão de nossas próprias afetações, as reflexões daí podem facilitar análises mais matizadas do apelo visceral do pornô”.

*é domingo de carnaval, ano de 2014.*  
*estou em casa, sozinho. minha família está em uma*  
*praia de festejos carnavalescos, meus amigos, ou*  
*quase amigos, em terras pernambucanas ou*  
*cearenses. resta-me essa sala, esse ventilador na*  
*cara, essa mala por desfazer no chão. resta-me*  
*essa ressaca de quem foi pra olinda e voltou, no*  
*mesmo dia. resta-me a solidão, diria.*  
*reúno-me a três amigos aqui mesmo, nessa sala.*  
*ponho-me no chão, frente ao computador, quando*  
*eles começam a se beijar. são de poucas palavras,*  
*e se vestem com nada. um deles tem tatuagem, o*  
*outro, o cabelo descolorido; um consolo de duas*  
*cabeças, cus lambidos, boquete feito, começa a*  
*nossa reunião. eu, de olho, apenas observo – aqui,*  
*só me cabe essa postura de voyeur. de pau na mão,*  
*de sede na boca, vou-me ficando aqui, olhando.*  
*daqui a pouco, vou gozar, e espero pra gozar de*  
*novo, reparando novamente nessas imagens, que*  
*me provocam (de) tantas maneiras. nem os penso*  
*mais – a esses amigos – como performers, como*  
*gente frente a uma câmera e produtores.*  
*são minha companhia nesse domingo de carnaval.*

## 2 DO CONCEITO DE PERFORMATIVIDADE

O verbo *performar*, de origem inglesa (“*to perform*”) indica, de um modo geral, agir, fazer, atuar, com uma singela cadência na materialidade do corpo e em relação a um determinado roteiro de atividades a ser desempenhado. Nos atos de fala considerados por John L. Austin (1990), *performar* (ou *to perform*) é o verbo considerado para a criação de um neologismo: a noção de *performativo* (AUSTIN, 1990, p. 25). Seu interesse, com isso, é pôr em questão os atos de fala (atos de proferimento de uma determinada sentença ou frase) que não cumprem um papel descritivo, mas que, ao serem realizados (quando a sentença é proferida, quando a fala é dita), imediatamente ou logo posteriormente, realizam (*performam*) uma ação prática: um casamento, um contrato, uma promessa.

A consciência desse poder performativo da palavra é o poder de, num simples ato de nomear ou de dar um *sim* como resposta, retificar todo o sistema de poderes que o contextualiza. Dizer *sim* diante de um padre é dizer *sim* ao padre, à Igreja e a todo um sistema de crenças e promessas que a constitui (RIBEIRO, 2011, p. 11).

Algo que não necessariamente está escrito (descrito) no conteúdo da fala, mas que está inscrito na ação de falar. Ao lançar mão de proferimentos como “Eu Batizo”, “Eu Aceito” ou “Eu Aposto” como provocações para sua análise, Austin afirma que

proferir uma dessas sentenças (nas circunstâncias apropriadas, evidentemente) não é *descrever* o ato que estaria praticando ao dizer o que disse, nem declarar o que estou praticando, é fazê-lo. Nenhum dos proferimentos citados é verdadeiro ou falso [...]. Batizar um navio é dizer (nas circunstâncias apropriadas) as palavras “batizo, etc.” Quando digo diante do juiz ou no altar, etc. “aceito”, não estou relatando um casamento, estou me casando (AUSTIN, 1990, p. 25).

Ao se debruçar sobre os atos de fala que considera como performativos, Austin estabelece, de maneira não fechada nem dogmática, mas aberta e incerta, alguns critérios responsáveis por permitir que a ação aconteça de fato, que seja efetivada, que seja, portanto, realizada (*performada*). Trata-se de um conjunto de critérios intencionais e contextuais que permite a potência necessária para que o ato de fala performativo aja. Aqui, dois pontos são importantes: (1) a necessidade de um contexto dotado de determinadas particularidades, em que o ato de fala performativo pode se efetivar; e (2) a ideia de um sujeito falante intencional que profere o ato de fala performativo de acordo com suas intenções e seus desejos (PINTO, 2007). Sobre o primeiro ponto, o contexto, Austin chama a atenção para algumas “circunstâncias adequadas” necessárias para a fala *performar* uma ação: um “procedimento convencionalmente aceito, que apresente um determinado efeito convencional e que inclua o proferimento de certas palavras, por certas pessoas, e em certas circunstâncias”; pessoas e

circunstâncias “adequadas ao procedimento específico invocado”; que o procedimento seja executado de modo correto e completo e, por fim, que haja sujeitos com a intenção e o sentimento, de fato, de fazer aquilo a que se propõem a fazer naquele contexto, e que se conduzam posteriormente de acordo com o que foi realizado (AUSTIN, 1990, p. 31, *passim*).

Nessas circunstâncias, há a ideia de um sujeito intencional, um sujeito que profere os atos de fala e que tem a intenção de fazer tal coisa (performar na fala ou por meio do ato de fala). A felicidade, ou seja, a realização plena dos atos de fala performativos deve decorrer da correspondência a esses critérios – embora Austin previna serem esses critérios preliminares e sujeitos a mudanças – e na presença da intenção do sujeito que aposta, que promete ou que aceita se casar, por exemplo.

A oposição sucesso/fracasso, por exemplo, se sustenta pela intenção do falante, ou seja, pelo que o falante intenciona para o enunciado que ele produz, tratando, portanto, as convenções ritualizadas do enunciado como um contexto possível de ser saturado, de ser dado como totalmente determinável (PINTO, 2007, p. 06).

Tratando-se de convenções para a realização do ato de fala performativo, o contexto no qual ele se efetiva ocorre em forma de ritual, uma vez que ele precisa atender a determinadas convenções, que se repetem. Ao final das contas, o interesse de Austin é em como os atos de fala performativos são felizes, ou seja, como se realizam de forma plena e atingem o que estão dispostos a realizar no ato de seu proferimento.

Mais tarde, as conferências de Austin sofreriam a releitura crítica de Jacques Derrida (1991), que ratifica a importância de pensar a performatividade dos atos de fala, ao mesmo tempo problematizando algumas questões postas na teoria austiniana. Sobre os dois pontos acima citados – a presença de um sujeito intencional que profere a sentença e o contexto convencional que se repete em forma de ritual –, Jacques Derrida desconstrói os atos de fala antes definidos por Austin. O que o filósofo problematiza é até que ponto os contextos dos atos de fala performativos são definíveis e saturáveis e se a intencionalidade do falante é um critério, de fato, necessário para a sustentação de tais atos.

Frente a um contexto de circunstâncias altamente determinadas, no qual o ato de fala performativo poderia performar de forma feliz, e cujo autor conseguiria abarcar e saturar as possibilidades por meio da correspondência entre intencionalidade e o que é realizado, Jacques Derrida se pergunta pelos interstícios, pelas falhas, pela infelicidade a que os atos de fala estão sujeitos, e que podem provocar, por sua vez, o seu “fracasso”. Daí, ele questiona *se esse fracasso não pode ser elemento fundante e constituinte do ato de fala performativo*. Derrida percebe, então, que a exclusão de tais falhas, nas conferências realizadas por Austin

sobre a teoria dos atos de fala performativos, se dá porque, para ele, essas falhas se comportam como dados que diminuem ou impedem a intencionalidade total do sujeito que profere a sentença. Quando a infelicidade acontece, é porque a intencionalidade do sujeito foi perdida ou não obtida. Na proposta de Derrida, no entanto, “a categoria de intenção não desaparecerá, terá o seu lugar, mas, a partir deste lugar, não poderá já comandar toda a cena e todo sistema da enunciação” (DERRIDA, 1991, p. 369). Para Derrida, a intencionalidade não é mais, de fato, elemento fundante dos atos de fala performativos (DERRIDA, 1991, p. 365).

O que acontece é que os atos de fala (e aqui isso eles podem ser ampliados para “todas as ordens de ‘signos’ e para todas as linguagens em geral, mas também, para além da comunicação semio-linguística, para todo o campo do que a filosofia chamaria a experiência” (DERRIDA, 1991, p. 358)) são operados (ou operam), aos olhos de Derrida, em contextos não saturáveis, não determináveis e citacionais, ou seja, os elementos que possibilitam o ato de fala de exercer seu poder de ação, que possibilitam que ele possa performar, não são passíveis de ser elencados ou totalmente relacionados, com o pensou Austin. Há sempre algo que excede, temporal e espacialmente, qualquer tentativa de saturação desses elementos. Esses não são de todo capturáveis. Esses contextos são citacionais, por sua vez, em relação aos signos presentes e possíveis no contexto singular em que ocorre o ato de fala e que estão em referência a signos usados e presentes em contextos anteriores de atos de fala, referência que, convencionalmente e em citação, possibilitam a performatividade dos atos de fala. Qualquer tentativa de mapear esses signos é impossível, porque não são saturáveis e, portanto, não são determinados muito menos por aquele que profere a fala; ao contrário, estão dispersos, não podem ser fixados. E o autor da fala (se há um autor) permanece apenas como mais um desses signos, que pode ou não operar a favor de sua “felicidade”. Há uma convenção a que (e em) que os atos de fala se situam historicamente – para que possam agir, para que façam sentido – mas da qual – para afirmar suas particularidades e suas singularidades –, o próprio ato de fala vai diferir.

Por isso, o termo escolhido por Derrida ser o de *iterabilidade* para caracterizar uma das principais características presente nos atos de fala performativos:

É necessário que ela [a escrita] seja repetível – iterável – na ausência absoluta do destinatário ou do conjunto empiricamente determinável dos destinatários. Esta iterabilidade – (*iter*, de novo, viria de *itara*, outro em sânscrito, e tudo o que se segue pode ser lido como exploração desta lógica que liga repetição à alteridade) estrutura a própria marca da escrita, qualquer que seja aliás o tipo de escrita. (...) Uma escrita que não seja estruturalmente legível – iterável – para além da morte do destinatário não seria uma escrita (DERRIDA, 1991, p. 356).

Na citação acima, é preciso atentar para o deslocamento que Derrida faz em seu

procedimento analítico: dos atos de fala para o ato de escrita e a produção de um texto. Fundado no esquema do texto – do livro, do ensaio, desse corpo de palavras lançadas no mundo e que, nele, circulam –, seu deslocamento implica que suas considerações se ampliem dos atos de fala para uma grande variedade de produções (filmes, textos, livros, gravações, e a própria experiência).

Na relação com a escrita, parece haver um grau importante de descolamento entre autor e feito, mais do que no ato de fala analisado por Austin. Pois a vocalidade e a gestualidade inerentes ao autor também são elementos importantes e, possivelmente, necessários ao próprio proferimento da fala. Quando Derrida pensa no ato de escrita ou no texto, sua intenção é provocar sobre o papel e o lugar do autor – que parece mais distante e menos operativo quando o texto é pronto e lido. Embora seja possível ler um texto pensando “qual a mensagem do autor nesse texto?” ou “o que o autor quis passar nesse texto?”, e aí se aplique uma hermenêutica (muito bem histórica e metodologicamente construída, diga-se de passagem), o argumento de Derrida é o de ir contra esse pensamento, ao pensar na própria forma e no modo de se comportar dos textos. Ou ainda, lançando mão ou abrindo o nosso pensamento para que outros elementos – inclusive a leitura, a recepção e a interpretação desses textos – possam dizer desse texto, dar-lhe significado, força e sentido no mundo. Ou tantos elementos como: o processo de editoração, o espaço diagramado das páginas e o material do livro; as traduções; os locais e as bibliotecas que o texto ocupa; por quem vai ser lido e analisado ou defendido; o contexto histórico e moral onde é criado. Todos esses são elementos constitutivos do próprio livro, por meio dos quais os textos ganham vida e materialidade.

Assim, o texto, a escritura (os filmes, as obras de arte, etc.) é ritualizada e aplica sua potência e sua força por meio da citação de signos convencionalmente diversos. Mas também, em meio a todos esses signos, reside uma possibilidade de diferença. Colocando esse argumento sobre os atos de fala, Derrida propõe que, mesmo vocalizados, expressos e falados (proferidos), os atos não são saturáveis por seu locutor, ou seja, o locutor mesmo não tem total controle e responsabilidade pelo que diz, mas ele é mais um ponto, mais um signo em um contexto convencional de aplicação de signos, em que valem também a presença do interlocutor, o jogo discursivo, os tons de fala e o contexto histórico, entre outros (DERRIDA, 1991, pp. 368-373).

Derrida abre uma espécie de precedente importante para pensar e analisar a performatividade, não apenas dos atos de fala, como em Austin, mas também sobre a escrita e a de demais formas, meios e forças de comunicação (comunicação não como transporte de

sentidos ou expressão de uma consciência ou de um sentimento, mas comunicação como uma *força*, a disseminação de uma marca, de um sentido (DERRIDA, 1991, p. 349)).

Não se pode mais afirmar que a intenção do/da falante determina as forças do ato, mas ao contrário, o/a falante permanece como integrante das forças que operam. O *uptake* desfaz a possibilidade de “falante consciente da totalidade do ato” porque exige alteridade, descentraliza o falante, fragmenta assim os sentidos e os efeitos, deixando portanto escapar “restos” produzindo uma “polissemia irreduzível” (Derrida 1990: 39) própria à performatividade (PINTO, 2007, p. 08).

Se, antes, o performativo fora definido teleologicamente para ser considerado em sua felicidade, nesse deslocamento, o performativo passa a assumir o risco de não ocorrer. O performativo passa a ser, também, a possibilidade de não ser feliz, de não atingir um fim ou de atingir uma força outra ou um sentido outro que não o esperado pelo sujeito falante ou pela convenção citada, e até o risco de não se realizar. O importante dos atos performativos não é mais a felicidade final de seu acontecimento, mas a própria aplicação e performance dos signos, na sua materialidade e na sua mundaneidade. Desloca-se a importância da intencionalidade para a convenção ritualizada, e essa é baseada na iteração (repetição e alteridade), permitindo que se pense e se analise menos com base no poder intencional do falante e mais na materialidade das ações que compõem e permitem a própria performatividade do ato de fala e dos atos de linguagem em geral. Sempre lembrando a cadência para a falha, para o erro, no qual reside suas possibilidades e a potência de modificação e de acaso. Como coloca Pablo Costa,

[q]uando Austin diz que a elocução performativa refere-se a si mesma, o filósofo sugere que o “referente” da linguagem – o objeto, por assim dizer, que a fala representa – é criado no próprio ato de fala. É quando digo “eu prometo” que o corpo da promessa adquire substância na realidade. A força ilocutória do proferimento – a capacidade prática da fala em “fazer” a realidade – substitui a relação analítica de “significado” que anteriormente reinava sobre a teoria linguística, e que se encostou tão bem na ideia de ego. Se o referente da linguagem é produzido por ela mesma, como seu próprio efeito, Austin propõe que no ato de fala o “referente” da linguagem seja o próprio movimento de modificação ou modulação da realidade material, substituindo assim “significado referencial” por “força performativa”. Em Austin, o significado da fala é o seu excesso não semântico: a força, a correnteza, o batimento, a corrente elétrica, o orixá (COSTA, 2011, p. 30).

A filósofa Judith Butler, por sua vez, realiza a tarefa de deslocar o performativo da fala para o corpo, ao tomar como análise a (constituição da) identidade de gênero naquilo que os atos do corpo incorporam para gerar sentido e estarem no mundo. Esse sentido, para Judith Butler, está inerente à performatividade ou à realização de um gênero: trata-se de uma *performatividade de gênero*: “o gênero não é um substantivo, mas demonstra ser performativo, quer dizer, constituinte da identidade que pretende ser. Nesse sentido, o gênero

é sempre um fazer, embora não um fazer por um sujeito que se poderia dizer que preexiste ao feito” (BUTLER, 1990, p. 25 *apud* SALIH, 2012, p. 72). O falante, como em Derrida, ou melhor, o corpo não controla nem satura as possibilidades de constituição de gênero, já que esse é uma repetição convencionada de signos e gestos, esperados ou não pelo sujeito que os incorpora na materialidade do corpo. A identidade de gênero é encarada como performativa porque, por meio das leis, das falas, dos trejeitos e dos discursos que encena e que compõe, ela é reescrita e reencenada, reconstituída por esses gestos mesmos, à medida que eles são realizados e que são performados. “[A] identidade é performativamente constituída pelas próprias ‘expressões’ que supostamente são seus resultados” (BUTLER, 1990, p. 25 *apud* SALIH, 2012, p. 90).

A identidade de gênero também é performativa porque, para que se faça presente no mundo, deve responder e citar uma série de argumentos, signos, desempenhos e leis anteriormente aplicados – seja os reiterando, seja os refutando, seja os redefinindo –; ou seja, precisa se articular a uma historicidade e se constituir por meio de um processo de citacionalidade. “O gênero é a contínua estilização do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de um quadro regulatório altamente rígido e que se cristaliza ao longo do tempo para produzir a aparência de uma substância, a aparência de uma maneira natural de ser” (BUTLER, 1990, p. 33 *apud* SALIH, 2012, p. 89).

Em um artigo baseado no argumento de Simone de Beauvoir de que a mulher não nasce mulher, mas se torna mulher, Butler busca se apropriar de noções teatrais, fenomenológicas e antropológicas para definir o gênero como performativo, como esse “tornar-se algo”, “to show that what is called gender identity is a performative accomplishment compelled by social sanction and taboo” (1988, p. 520).<sup>12</sup>

[G]ender is in no way a stable identity or locus of agency from which various acts proceed; rather, it is an identity tenuously constituted in time – an identity instituted through a *stylized repetition of acts*. Further, gender is instituted through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and enactments of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self. This formulation moves the conception of gender off the ground of a substantial model of identity to one that requires a conception of a constituted *social temporality*. Significantly, if gender is instituted through acts which are internally discontinuous, then the *appearance of substance* is precisely that, a constructed identity, a performative accomplishment which the mundane social audience, including the actors themselves, come to believe and to perform in the mode of belief (BUTLER, 1988, pp. 519-520).<sup>13</sup>

<sup>12</sup> “para mostrar que o que é chamado de identidade de gênero é uma execução performativa compelida pela sanção social e pelo tabu”.

<sup>13</sup> “[O] gênero não é de maneira nenhuma uma identidade estável ou um locus de ação do qual vários atos procedem. Mais que isso, é uma identidade tenuamente constituída no tempo – uma identidade instituída por meio de uma repetição estilizada de fatos. [...] o gênero é instituído por meio da estilização do corpo e, portanto, deve ser entendido

A estilização de atos constituídos na temporalidade, atuantes dentro de um processo histórico constante de citacionalidades e de iterabilidades, é o que performa, materializa, inscreve e circunscreve o gênero no corpo daquele que sofre e/ou atua tal performatividade:

One is not simply a body, but, in some very key sense, one does one's body and, indeed, one does one's body differently from one's contemporaries and from one's embodied predecessors and successors as well. [...] As an intentionally organized materiality, the body is always an embodying of possibilities both conditioned and circumscribed by historical convention. In other words, the body is a historical situation, as Beauvoir has claimed, and is a manner of doing, dramatizing, and reproducing a historical situation (BUTLER, 1988, p. 521).<sup>14</sup>

A iterabilidade trata-se da repetição temporal de signos, de gestos, de discursos, de falas e de procedimentos diversos, mas havendo tal repetição apenas na diferença, na diferença temporal da citação, na decadência dos signos. Nessa diferença temporal, tal repetição é capaz de modificar e de intervir a diferença. Assim, no caso da performatividade, na qual a iterabilidade se faz presente, qualquer possibilidade de intervenção, de mudança ou de subversão de normas e de poderes ocorre por meio do acontecimento dos próprios atos de fala do/no corpo, na própria repetição de signos; nem fora, nem dentro; é fazendo e (re)agindo o corpo que tal diferença pode ocorrer.

If the ground of gender identity is the stylized repetition of acts through time, and not a seemingly seamless identity, then the possibilities of gender transformation are to be found in the arbitrary relation between such acts, in the possibility of a different sort of repeating, in the breaking or subversive repetition of that style (BUTLER, 1988, p. 520).<sup>15</sup>

A performatividade não é apenas repetição estrita: é também diferença. Para que, em um dado contexto, uma ação (ou uma identidade) seja performada, é necessário que esse contexto difira dos contextos anteriores, aqueles aos quais faz referência; assim como em relação a contextos futuros, aos quais, por sua vez, poderá servir de referência. Poderá, porque

---

*como um meio mundano em que os gestos, os movimentos e as encenações corporais de várias espécies constituem a ilusão de uma personalidade gerada de forma permanente. Essa formulação retira o conceito de gênero do terreno de um modelo substancial de identidade para um que requer um conceito de uma temporalidade social constituída. Significativamente, se o gênero é instituído por meio de atos que são internamente descontínuos, então a aparência da substância é precisamente aquilo, uma identidade construída, uma execução performativa que a audiência social mundana, incluindo os próprios atores/atuentes, vem a crer e a performar no modo de crença”.*

<sup>14</sup> “Não se é simplesmente um corpo, mas, em um sentido-chave importante, faz-se o corpo e, de fato, faz-se um corpo diferentemente de outros corpos contemporâneos, como também de outros predecessores e sucessores incorporados [...] Como uma materialidade intencionalmente organizada, o corpo é sempre uma incorporação de possibilidades tanto condicionadas quanto circunscritas por convenções históricas. Em outras palavras, o corpo é uma situação histórica, como Beauvoir reivindicou, e um modo de fazer, de dramatizar e de reproduzir uma situação histórica”.

<sup>15</sup> “Se o terreno da identidade de gênero é a repetição estilizada de atos ao longo do tempo e aparentemente não uma identidade sem emenda/sem costura, então as possibilidades de transformação de gênero devem ser encontradas na relação arbitrária entre tais atos, na possibilidade de um diferente tipo de repetição, na fraturante e subversiva repetição daquele estilo”.

está no campo da potência, do vir-a-ser: porque não é algo dado de antemão, mas dentro de um jogo de discursos e gestos que dará ou não continuidade a esses signos. Há, aí, uma importante defasagem, pela qual e na qual as mudanças acontecem e são possíveis de acontecer.

O interessante da abordagem realizada por Butler é exatamente a ancoragem dos atos de fala no corpo. É no corpo, por meio do corpo e através dele que a performatividade ganha sentido e se realiza. Mas esse não é um corpo de todo intencional, que define, por si só e por si mesmo, todas as possibilidades performativas de engendrar e de incorporar. Uma performatividade (seja de gênero, de raça, de sexo) não é composta exclusivamente da escolha dos próprios gestos, dos atos e das inscrições. A performatividade implica um grau de ausência desse sujeito, como também de sua irresponsabilidade e de seu descontrole frente aos atos que, porventura, intente performar. Os diversos dispositivos compõem esse sujeito por meio da inscrição de signos em seu corpo e por meio de constantes processos de subjetivação, de composição desse sujeito; por meio das interpelações dos discursos das instituições, como o Estado, as ciências, a família, as religiões e as mídias (SALIH, 2012, pp. 123-126; BUTLER, 1997, pp. 01-42).

Ao se falar em performance, é imprescindível não perder de mente a cadência semântica do verbo na sua origem inglesa. Performar é fazer, fazer agir, realizar; mas não é qualquer tipo de realização. Esse fazer é realizado no processo de uma enunciação, de um processo em curso; além disso, a apropriação da performance pelos estudos teatrais nos indica a corporalidade inerente a esse realizar, a esse fazer (FÉRAL, 2009). Se se performa, quem performa é um corpo, uma materialidade: um corpo humano, um corpo de obras, o corpo de um filme, um corpo de artistas, o corpo de um *performer*.

Ora, se um corpo performa, ele performa algo: ele realiza algo, provoca, faz agir algo, algo que está inerente ao gesto mesmo de performar. Mas, de acordo com a noção de performatividade, a performance, como um ato singular, para ter eficácia ou para fazer agir algo, precisa estar em uma cadeia citacional e histórica, cuja repetição assegura certa inteligibilidade (de sentido, de força, de comunicação). Quando Butler assume a ideia de performance na performatividade de gênero, sugere que, “[j]ust as a script may be enacted in various ways, and just as the play requires both text and interpretation, so the gendered body acts its part in a culturally restricted corporeal space and enacts interpretations within the confines of already existing directives” (BUTLER, 1988, p. 526).<sup>16</sup> Butler utiliza o argumento

---

<sup>16</sup> “Tanto quanto um roteiro pode ser encenado de várias maneiras, e tanto quanto a peça requer tanto texto e interpretação, o corpo generificado atua sua parte em um espaço corporal culturalmente restrito e encena

do antropólogo Victor Turner de que, no drama social ritual, “social action requires a performance which is repeated. This repetition is at once a reenactment and reexperiencing of a set of meanings already socially established; it is the mundane and ritualized form of their legitimation” (BUTLER, 1988, p. 526)<sup>17</sup>. Assim, a performance é um ato que depende de uma performatividade, a qual vai ser encenada, reavivada, relida ou mesmo refutada a cada um desses atos.

Para Conquergood (1998 *apud* BELL, 2007, p. 147), a performance pode ser teorizada em três diferentes formas de fazer: “*fingindo*”, “*fazendo*” e “*quebrando*”:

“Faking” was the centerpiece for Erving Goffman’s (1959) conception of performance — the deliberate roles constructed and embodied in the “presentation of self in everyday life.” [...] Victor Turner (1987) shifted the emphasis from faking to “making.” Individual and collective performances make cultures through the embodied and participatory enactment of structured forms — such as “Happy Birthday” and the Catholic Mass. Postmodern and postcolonial theorists emphasize performances that “break” conventional roles, events, and structures. Drag performances, for example, break the conventions of gender, demonstrating that the performative rules for masculine and feminine can be put on, or taken off, at will (BELL, 2007, p. 148).<sup>18</sup>

Duas dessas diferentes formas de fazer da performance acima colocados relacionam-se com a performatividade: quando a performance faz, ou age, ou faz agir (“*making*”), operando rituais, repetindo contextos e reencenando códigos coletivos e culturais; e também quando a performance atua em quebrar, fissurar, criar brechas (“*breaking*”) em diversos códigos estabelecidos. Performar, então, é fazer, tendo sempre a possibilidade e a corrente oportunidade de romper e fissurar as mesmas convenções que a fazem se dirigir a um sentido, a uma eficácia, a um resultado esperado e saturado. Repetição e diferença.

Se a performance pode ser vista como um ato que atualiza sempre de uma performatividade, cada um dos produtos considerados ou intitulados como pornográficos produzem, reproduzem e performam tal “pornográfico”. Cada vídeo pornográfico performa a pornografia (a pornografia como o resultado de discursos, de apontamentos e de *disposição* de determinados dispositivos, como as igrejas, as instituições jurídicas, a crítica fílmica, as distribuidoras, etc. E cada produto pornográfico encenando isso que dizem ser pornografia).

---

*interpretações nos confins de diretivas já existentes”.*

<sup>17</sup> “a ação social requer uma performance que é repetida. Essa repetição é imediatamente um reenactment e um reexperienciamento de uma série de sentidos já socialmente estabelecidos; é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação”

<sup>18</sup> “‘Fingir’ era a peça central para o conceito de performance de Erving Goffman (1959) – os papéis deliberados construídos e incorporados na ‘apresentação de si na vida cotidiana’[...] Victor Turner (1987) deslocou a ênfase do fingir para o ‘fazer’. Performance individuais e coletivas fazem cultura por meio da encenação participatória e incorporada de formas estruturadas – tais quais “Feliz Aniversário” e a Missa Católica. Teóricos pós-modernos e pós-coloniais enfatizam performances que ‘quebram’ papéis, eventos e estruturas convencionais. Performances drag, por exemplo, quebram as convenções de gênero, demonstrando que as regras performativas para masculino e feminino podem ser continuadas, ou deixadas de lado, à vontade”.

No processo de performatividade, cada um desses vídeos pornográficos, por meio do processo de iterabilidade, pode ser a mesma pornografia, repetida e asseverada, ao mesmo tempo em que pode ser *outra* pornografia, *breaking* aquilo que é atualizado na decadência temporal e contextual desses produtos.

Por outro lado, se esses produtos performam a própria pornografia (como linguagem, como performatividade), eles também performam algo mais, algo que lhe excede, ou que pode lhe exceder. A pornografia trata-se de um repertório textual a ser repetido ou refutado, mas que empreende univocamente uma marca no espectador e no fruidor; os signos são reconhecíveis, iteráveis. Cada produto pornográfico vai pôr em xeque, no entanto, essa marca, esse sentido, e, por meio da repetição, pode também gerar diferença, e fazer com que a pornografia performe outras marcas, que afete de outras maneiras.

Para abarcar a possibilidade de uma performatividade do pornográfico, preciso operar um pequeno deslocamento: deslocar da noção de performatividade aplicada a um corpo individual, a um sujeito, a um corpo orgânico, dito “corpo humano”, para o qual atenta Judith Butler, para o corpo de um objeto, nesse caso, de tudo aquilo que é produzido, chamado, é interpelado como *pornografia*. Deslocar do contexto do que constitui a performatividade do corpo humano, do corpo de um sujeito, para a performatividade do corpo de uma obra, de um filme, de um vídeo. Assim como aqueles corpos, as obras de pornografia produzem significados e performam o *pornográfico*. Ou seja, incorporam e fazem referência a aspectos diversos – definições do gênero, manuais de pornografia, repetição de cenas de vídeos da internet, de filmes acessados em locadoras e na rede de computadores – e cooptam gestos outros, para compor o que se convencionou chamar de *pornografia*.

Essa é uma noção-chave a ser aplicada para as considerações atuais sobre a pornografia, porque esse é o momento em que ela mais se destitui da ideia geral de uma convenção fixa, de signos próprios e saturáveis, de características próprias, indo em direção a se apresentar ou a evidenciar a si mesma como um acontecimento, uma manipulação de signos. Ela faz transparecer que se trata, nada mais nada menos, de um arranjo de critérios, de gestos e de imagens repetidos, reiterados, mas também questionados, abandonados, relidos ou refutados. Judith Butler atenta, no performativo, para os gestos de coerção que pretendem apagar o caráter performativo do gênero, tendendo a dissimulá-lo e a substancializá-lo (BUTLER, 1985, p. 520). Aqui, atualmente, parece acontecer o movimento oposto. Nesse sentido, as diferenças se fazem mais acentuadas do que a repetição no processo de citacionalidade e iterabilidade; e é isso o que ocorre atualmente ao pornográfico. É aqui também que a “pornografia”, como algo fechado, como um gênero, mostra sua fragilidade. E

gosto mesmo que ela mostre suas fragilidades, que não saiba mais de onde nem para quê veio, se ainda excita seus espectadores e que espectadores são esses; ou se ainda são espectadores.

Tombo, no meio dessas andanças, com o mesmo interesse da pesquisadora Minette Hillyer pelas “textual realities of porn” (2004. p. 70)<sup>19</sup>. Pois, se falo de uma performatividade, o meu interesse é provocar, no pensamento, a consciência de uma performatividade pornográfica: a performatividade das imagens pornográficas, das suas características em uma produção específica, das características dela como produção em rede. Trata-se de dar corpo e vida a essas imagens, pensar na forma como elas se comportam, como se arranjam no mundo e como, em geral, fazem sentido. Pensar que a pornografia é uma performatividade dá espaço para compreender as mudanças que atravessam a produção da pornografia. Textos podem ser performativos, pois inscrevem em si certa ordem de gestos e de ações em uma prática performativa: eles realizam uma performatividade: encenam aquilo que se dizem ser, ou aquilo que dizem que eles sejam; à medida que operam signos, trazem à tona discursos e se inscrevem no mundo.

No lugar de determinar o pornográfico por meio de um nome, tentando fixar suas características, seus signos, ou tentando gerir um modelo ou uma convenção, prefiro a tarefa de problematizar o lugar da “pornografia”, perguntando se esse é mesmo um lugar fixo e dado, sugerindo esse lugar como construído e desenvolvido por meio da citacionalidade e da iterabilidade de determinados signos que se repetem na diferença. Parte da potência dos novos produtos pornográficos (a produção de lésbicas e gays; a produção *queer*; a profissionalização da prática amadora; a comicidade de determinados filmes; a encenação do documentário, etc.) está em demonstrar que o pornográfico não passa de uma convenção que está em vias de se estender e abarcar outros signos. Dos 1970 a meados dos anos 1980, a pornografia se compôs de uma série de gestos e signos bastante específicos. A pornografia performou e munuiu-se de fazeres e estéticas, de forma reiterada e com diferença; criou, apresentou e constituiu uma performatividade, uma forma de ser, de se fazer e de se apresentar. O que vemos dos anos 1990 para cá são outros gestos e fazeres sendo absorvidos ou retomados pela produção pornográfica, tais como a expressão de si, o gesto de gravar vídeo, o gesto de produzir para a Internet, a inserção de outros modelos de montagem – ou de nenhuma montagem –, outros tempos de gravação; a presença e a intersecção de outros dispositivos que não apenas os dispositivos cinematográficos: a Internet, o vídeo, os *chats online*, as práticas artísticas, as galerias, os museus, os novos festivais. Tem-se, como resultado, o borramento do que era ou

---

<sup>19</sup> “realidades textuais do pornô”.

(ainda) é pornografia; o que lhe caracteriza, então, é uma performatividade de formas de fazer ver e mostrar, formas de dizer, de compor gestos, afetos e emoções, de fazer representação, e de se dizer pornografia. A pornografia faz-se presente como um corpo: um corpo inventivo, capaz de se apropriar e de inventar para si diversos modos de fazer arte, de inventar a si a cada ação, como um corpo afetivo e que também engendra afecções. A performatividade apenas ocorre quando os signos operam fazendo sentido, quando sua rede sígnica consegue operar sentido. E sentido aqui não necessariamente ou não apenas como referência a um objeto, a algum pensamento ou a algum significado, mas sentido também porque comunica uma força (DERRIDA, 1991, pp. 349-355, *passim*): quando se faz sentir, quando afeta, quando opera e aplica afetos a outros corpos. Pois essa força é força de agir, de fazer sentido, de dar sentido. Fazer sentido, nesse caso, é ter vida, é fazer vivo: pois é estar no mundo, criar e afetar. Um corpo que vive porque faz sentido e afeta. Uma obra, um filme, portanto, só assim pode ter vida. A vida dos gestos, a vida das imagens.

*M. me dizia sobre como conheceu a pornografia. Dizia que, antes do computador e da internet, o jeito era conhecer pelas revistas: fotos e imagens estáticas. Dizia que olhava, se seduzia, se deixava seduzir. Mas, por mais que se excitasse, e ainda que aquelas imagens exercessem sobre ele algo sem nome, uma sensação, um sentimento sem razão, não entendia a dinâmica, não entendia a mecânica daqueles corpos.*

*Foi só quando viu um vídeo pornô que entendeu que era aquilo que queria para ele. Só quando viu: um vídeo pornô.*

### 3 DA PERFORMATIVIDADE PORNOGRÁFICA

Nas primeiras linhas que dão começo às explicitações sobre a noção de *dispositivo da sexualidade*, o filósofo Michel Foucault, assevera o seguinte: “Dentre seus emblemas, nossa sociedade carrega o do sexo que fala. Do sexo que pode ser surpreendido e interrogado, e que, contraído e volúvel ao mesmo tempo, responde ininterruptamente” (FOUCAULT, 1988, p. 75). E continua no seguinte parágrafo curto:

[O sexo] [f]oi um dia capturado por um certo mecanismo, bastante feérico a ponto de se tornar invisível. E o que o faz dizer a verdade de si e dos outros num jogo em que o prazer se mistura ao involuntário e, o consentimento à inquisição. Vivemos todos, há muitos anos, no reino do príncipe Mangoggul<sup>20</sup>: presa de uma imensa curiosidade pelo sexo, obstinados em questioná-lo, insaciáveis a ouvi-lo e ouvir falar nele, prontos a inventar todos os anéis mágicos que possam forçar sua discrição. Como se fosse essencial tirar desse fragmento de nós mesmos, não apenas prazer, mas saber e todo um jogo sutil que passa de um para o outro: saber do prazer, prazer de saber o prazer, prazer-saber; e como se esse animal extravagante a que damos guarida, tivesse uma orelha bastante curiosa, olhos bastante atentos, uma língua e um espírito suficientemente bem feitos para saber demais e ser perfeitamente capaz de dizê-lo, desde que solicitado com um pouco de jeito (FOUCAULT, 1988, p. 75-76).

Nessa defesa, procuro assentar o que percebo hoje do que acontece com a pornografia, com o pornô ou com o pornográfico<sup>21</sup>, ou com o que quer que venha a atingir o gozo do espectador ou do fruidor na forma de narrativas, de estórias e de imagens. Longe de encará-la como um sistema escondido, um rol de produções feitas à sombra de um mercado *mainstream* e que leva a cabo os desejos mais secretos, calados e silenciosos de uma sociedade, não se pode deixar passar batida uma grande profusão de produções de pornografia em todo o mundo, desde finais do século XIX<sup>22</sup> e início do século XX. Ao contrário, a pornografia, assim como diversos discursos, narrativas e confissões do sexo, tomados de diversas formas pela história, é mais um entre os compositores do dispositivo da sexualidade, esse elemento constituinte e que nos faz confessar, a todo o tempo, nossas práticas sexuais e as dos outros, e do qual participamos com tanto prazer; essa “tarefa quase infinita, de dizer,

<sup>20</sup> Mais à frente, Foucault faz um pequeno resumo da fábula de Denis Diderot, *Jóias Indiscretas*, a que faz referência nesse trecho: “Na narração de Diderot, o gênio bom Cucufá descobre, no fundo de seu bolso, entre umas bagatelas – grãos bentos, imagenzinhas de chumbo e drágeas emboloradas – o minúsculo anel de prata, cujo engaste, revirado, faz falar os sexos que se encontram. Dá-o ao sultão curioso [o Mangoggul]”. Em relacionando com o tema de sua pesquisa, pronuncia, de forma um tanto metafórica: “Cabe-nos saber que anel maravilhoso nos concede tal poder, e no dedo de que mestre deve ser colocado; que manobras de poder permite ou supõe, e como cada um de nós pôde se tornar, com respeito ao próprio sexo e aos dos outros, uma espécie de sultão atento e imprudente. Esse anel mágico, essa jóia tão indiscreta quando se trata de fazer os outros falarem, mas tão pouco eloquente quanto a seu próprio mecanismo, convém torná-lo loquaz por uma vez; é dele que é preciso falar. É preciso fazer a história dessa vontade de verdade, dessa petição de saber que há tantos séculos faz brilhar o sexo: história de uma obstinação e de uma tenacidade” (FOUCAULT, 1988, p. 77).

<sup>21</sup> Sobre distinções políticas e acadêmicas entre os usos de *pornô* e *pornográfico*, ver Linda Williams (2014).

<sup>22</sup> Sobre isso, por exemplo, ver a pesquisa antológica realizada pelo artista e fotógrafo paraibano João Lobo e publicada em *O Essencial é Invisível* (2008), composta de fotografias pornográficas realizadas de meados do século XIX até os dias atuais.

de dizer a si mesmo e a dizer a outrem, o mais frequentemente possível, tudo o que possa se relacionar com o jogo dos prazeres, sensações e pensamentos inumeráveis que, através da alma e do corpo tenham alguma afinidade com o sexo” (FOUCAULT, 1988, p. 24).

Retomando a referência que Foucault faz na sua dissertação à fábula de Diderot sobre Mangogul e o anel que faz os sexos falarem, a americana Linda Williams (1989) associa a pornografia a mais um desses possíveis anéis:

In this quest of magic that will make sex speak, the most recent magic has surely been that of motion pictures (and later of video). With this new “magic ring”, the modern equivalents of Prince Mangogul seem to be able to satisfy their curiosity about sex directly, to locate themselves as invisible voyeurs positioned to view the sex “act” itself rather than only hearing about it, as Diderot's sultan must, in after-the-fact narration. With this magic it has become possible to satisfy – but also, Foucault reminds us, to further incite – the desire not only for pleasure but also for the “knowledge of pleasure”, the pleasure of knowing pleasure (Foucault, 1978, 177). [...] If we speak incessantly today about sex in all sorts of modes, including pornography, to Foucault this only means that a machinery of power has encroached further on bodies and their pleasures. Through the osmosis of a pleasure feeding into power and a power feeding into pleasure, an “implantation of perversions” takes place, with sexualities rigidifying into identities that are then further institutionalized by discourses of medicine, psychiatry, prostitution... and pornography (WILLIAMS, 1989, p. 03).<sup>23</sup>

Não obstante, nas pornografias de hoje em dia, assim como na prática cotidiana, banal ou mesmo acadêmica de falar de sexo, o prazer se tornou metaprazér: o prazer em falar do prazer. É o mais puro desenvolvimento tecnológico do que Foucault (1988, p. 44-45) colocou como o “prazer em saber do prazer”. Ainda participando do dispositivo de sexualidade, empunham-se as bandeiras da liberdade sexual, da diversidade sexual, do prazer (em) público; dos seios à mostra, da pornografia na Internet, das gravações íntimas e cotidianas, das imagens de pau mole. Se, de início, eram as práticas médicas e psiquiátricas que buscavam os pormenores da conduta dos sujeitos por meio de sua natureza e dos atos sexuais das sexualidades periféricas (FOUCAULT, 1988), hoje, somos nós mesmos que prescramos nossas vaginas, nossos paus duros, nossas cuecas e calcinhas molhadas, por meio de gravações e de fotos em nossas câmeras e celulares. Igualmente, para falar de nossos prazeres, como se nisso residisse nossas verdades mais puras e substanciais. Porque o gozo,

<sup>23</sup> “Nessa busca da mágica que fará falar o sexo, a mais recente mágica tem certamente sido a das imagens em movimento (e, mais tarde, a do vídeo). Com esse novo “anel mágico”, os equivalentes modernos do Príncipe Mangogul parecem ser capazes de satisfazer suas curiosidades sobre sexo diretamente, a localizar eles mesmos como voyeurs invisíveis posicionados para ver o ‘ato’ sexual, mais que apenas escutar sobre ele como o sultão de Diderot deveria, na narração de pós-ato. Com essa mágica, tornou-se possível satisfazer – mas também, como Foucault nos lembra, incitar ainda mais – o desejo não apenas por prazer, mas também pelo “saber do prazer”, o prazer em saber do prazer (Foucault, 1978, 177). [...] se nós falamos incessantemente sobre sexo nos dias de hoje em toda a sorte de modos, incluindo a pornografia, para Foucault isso apenas significa que uma maquinaria de poder invadiu ainda mais os corpos e seus prazeres. Por meio da osmose de um prazer alimentando o poder e de um poder alimentando o prazer, uma ‘implantação de perversões’ toma lugar como sexualidades se enrijecendo como identidades que são, então, ainda mais institucionalizadas pelos discursos da medicina, da psiquiatria, da prostituição... e da pornografia”.

Ah!, esse parece infinitamente fugidio e divino: a grande verdade, o grande contato, a grande transcendência! Aí reside, na nossa sociedade, na nossa pornografia, a nossa verdade.

Entre cada um e nosso sexo, o Ocidente lançou uma incessante demanda de verdade; cabe-nos extrair-lhe a sua, já que lhe escapa; e a ela cabe dizer-nos a nossa, já que a detém nas sombras. Escondido, o sexo? Escamoteado por novos pudores, mantido sob o alqueire pelas mornas exigências da sociedade burguesa? Incandescente, ao contrário. Foi colocado, já há várias centenas de anos, no centro de uma formidável *petição de saber*. Dupla petição, pois somos forçados a saber a quantas anda o sexo, enquanto que ele é suspeito de saber a quantas andamos nós (FOUCAULT, 1988, p. 76).

A pornografia participa desse dispositivo como uma espécie de nova confissão, e mesmo de certo processo de busca de si por meio dela como expressão, ou como que para falar da verdade do outro ou de um coletivo, de um grupo social, de uma minoria. E, não à toa, as minorias se organizam em torno das bandeiras sexuais, pois, em algum momento reverso, se apropriaram do julgamento médico e moral que lhes patologizou e lhes criminalizou as práticas sexuais para transformá-las em formas de ser, em conduta e ação, se agitando em torno de bandeiras para colocar e defender suas verdades (sexuais) em público.

Para a pornografia, não há manuais ou códigos, ou mesmo diretores decanos a quem possemos recuperar ou reverenciar; não há codificação ou legislação moral única, unitária e canônica. Portanto, é interessante pensar nos códigos, nas formas morais e jurídicas que podem, de algum modo, compor as pornografias como um modo de fazer e de dizer, de estar no mundo, e nos pormos a investigar as formas de subjetivação que esses possíveis códigos podem operar nos sujeitos e nas imagens que estão assujeitados a esse componente do dispositivo de sexualidade que é a pornografia. “A sexualidade”, insiste Foucault,

é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede de superfície em que a estimulação de corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder (FOUCAULT, 1988, p. 100).

Sempre se lembrando da faca de dois gumes em que consiste o termo sujeito: o de *sujeito* como indivíduo que se assujeita, assujeitado a uma moral, a uma ordem de códigos, direitos, deveres; e também *sujeito* que, tomando em mãos e incorporando tais códigos ou tal moral, é capaz de vivenciá-los e de deturpá-los; como sujeito, dá vida a eles e pode pô-los, ao mesmo tempo, em perigo. Talvez, por isso, a vigilância sexual, em falar de sexo, em falar de sexo como falar da verdade.

Assim como nos séculos analisados por Michel Foucault, XVIII e XIX – e adicionaria aqui o início do século XX –, as instituições e as (co)relações de poder, além de se

apropriarem e de se constituírem em distintas formas passaram por uma espécie de centrifugação no que tangia aos interesses anteriormente ligados à sexualidade. Se aquelas instituições de poder (a pastoral cristã, o direito canônico e o direito civil) estavam interessadas nas descrições, nos atos e nas transgressões que faziam parte e circundavam o casal legítimo (homem e mulher com filhos, de mesma classe, religiosos e confidentes à Igreja), a medicina, a psiquiatria e o campo judiciário, novos dispositivos modernos de poder, se interessariam aprimorar os conhecimentos sobre aquilo antes considerado periférico, “sodomia” ou “devassidão” (FOUCAULT, 1988, pp. 39-40):

O casal legítimo, com sua sexualidade regular, tem direito à maior discricção [discursiva], tende a funcionar como uma norma mais rigorosa talvez, porém mais silenciosa. Em compensação, o que se interroga é a sexualidade das crianças, dos loucos e dos criminosos; é o prazer dos que não amam o outro sexo; os devaneios, as obsessões, as pequenas manias ou as grandes raivas. Todas estas figuras, outrora apenas entrevistas, têm agora de avançar para tomar a palavra e fazer a difícil confissão daquilo que são. Sem dúvida não são menos condenadas. Mas são escutadas; e se novamente for interrogada, a sexualidade regular o será a partir dessas sexualidades periféricas, através de um movimento de refluxo (FOUCAULT, 1988, p. 39).

Intuo que, de alguma forma, utilizando dispositivos eletrônicos e digitais (celulares, *tablets*, *webcam*, Internet) e se ancorando em dispositivos de poder recentes, como os patrocínios financeiros estatais e privados para a produção fílmica, festivais e mostras ou os discursos manifestos de pensadores contemporâneos, a pornografia também passa a se centrifugar do esquema em que investia, tal seja, o casal de relações heterossexuais ou o casal de relações homossexuais (homem-homem, para o público masculino gay principalmente, e mulher-mulher como estímulo de excitação para o público masculino heterossexual), e começa a se interessar pelas sexualidades periféricas; a dos loucos, a das crianças, a dos criminosos. No caso da pornografia, seria o caso de investir-se na produção de pornografia pelos travestis, transexuais, lésbicas, *cross-dressers*; com o uso de objetos; e com outras formas de intercurso sexual, como, por exemplo, a relação bissexual ou a relação heterossexual que se volta ao desejo do público masculino gay. Desenvolve-se também, como parece ser o caso do trabalho de Antonio Da Silva, um interesse pelas comunidades sexuais outrora periféricas, como os *daddies*, os ruivos, ou o comportamento periférico (ou, pelo menos, periférico em relação aos temas dos filmes de pornografia), como as relações eróticas tecidas por meio das redes sociais ou o comportamento dos homens em banheiros públicos quando se voltam para “pegação”.

Essa não é necessariamente uma aproximação de caráter comparativo; não

proponho, aqui, que são apenas movimentos parecidos ou similares. Ao fazer essa comparação, faço-a para sugerir, no pensamento, que a pornografia, como discurso que se comporta no dispositivo de sexualidade, tem sido atravessada, influenciada e constituída, pelo menos nos últimos vinte ou trinta anos, por uma dispersão de dispositivos de poder e de formas que esses dispositivos assumem e a fazem assumir. Qual o interesse de tais dispositivos e mesmo dos sujeitos nesse dispositivo em ampliar ainda mais a pornografia, transformando-a em pornografias, no plural, já que se torna polimorfa? E quais esses dispositivos, quem deles participa e atua?

Vale a pena, ainda, por exemplo, a investigação (do cinema) sobre a sexualidade do louco, ou dos criminosos, ou dos vândalos, ou, por inverso, das celebridades? Parece, então, que o cinema pornográfico (ou o vídeo e a Internet), como dispositivo de poder, toma para si o projeto de mapear ou de visibilizar, de fazer dizer e de mostrar tais sexualidades, outrora consideradas, pelo mercado pornográfico, periféricas. Ou de capitalizar esse discurso. Há, por parte dos sujeitos que dele participam uma “vontade de saber” enorme, ainda muito grande, que parece não se concluir ou se finalizar, e que se parece com um segredo ou com segredos a serem desvendados, como os segredos que o sultão Mangoggul desvenda por meio de seu anel indiscreto. Será isso, ou somente isso? Pergunto-me, parafraseando Foucault (1988, p. 41), o que significa o surgimento de todas essas pornografias periféricas? Em resposta a mesma pergunta que faz em relação às “sexualidades periféricas”, ele asserta:

Em termos de repressão as coisas são ambíguas: teremos indulgência se pensarmos que a severidade dos códigos se atenuou consideravelmente, no século XIX, quanto aos delitos sexuais e que frequentemente a própria justiça cede em proveito da medicina; mas teremos um ardil suplementar da severidade, se pensarmos em todas as instâncias de controle e em todos os mecanismos de vigilância instalados pela pedagogia ou pela terapêutica. [...] O importante talvez não esteja no nível de indulgência ou de repressão, mas na forma de poder exercido. Quando se dá nome a toda essa vegetação de sexualidades sem propósito, como se fosse para alistá-las, trata-se de excluí-las do real? Parece, de fato, que a função do poder aí exercido não é a da interdição (FOUCAULT, 1988, p. 42).

### *Confissão nº 01*

*E há em mim também uma enorme vontade de saber. Pesquisar a pornografia, falar de sexo e das sexualidades e as maneiras como são performados é, ingênua e apressadamente, participar também do dispositivo de sexualidade. Pois é falar mais, é ter vontade de falar mais, de ver, de escrever mais sobre sexo e sobre pornografia.*

*Por outro lado, é igualmente uma performance acadêmica – e acho mesmo que poderia ter assumido isso há mais tempo e como proposta e procedimento de pesquisa: falar de pornografia na Academia é vontade de falar, de aparecer, de querer dizer: em suma, de ter*

*o poder de fala, de performance (nas palestras, nos seminários, na sala de aula, nos convites e na mesa de bar), assim como o poder para escrever e para ser lido. Assumo, na delícia de fazê-lo, o que Foucault identificou como benefício do locutor:*

*Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada. Quem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei; antecipa, por menos que seja, a liberdade futura. Daí essa solenidade com que se fala, hoje em dia, do sexo. Os primeiros demógrafos e os psiquiatras do século XIX, quando tinham que evocá-lo, acreditavam que deviam pedir desculpas por reter a atenção de seus leitores em assuntos tão baixos e tão fúteis. Há dezenas de ano que nós só falamos de sexo fazendo pose: consciência de desafiar a ordem estabelecida, tom de voz que demonstra saber que se é subversivo, ardor em conjurar o presente e aclamar um futuro para cujo apressamento se pensa contribuir. Alguma coisa da ordem da revolta, da liberdade prometida, da proximidade da época de uma nova lei, passa facilmente nesse discurso sobre a opressão do sexo. Certas funções da profecia nele se encontram reativadas. Para amanhã, o bom sexo (FOUCAULT, 1988, p. 12).*

*Ao final das contas, falar aqui é atender, responder, criar e exercer certo tipo de poder. Como pesquisador, como escritor, posso aqui (ou não) definir o que é e o que não pornografia: posso ser autorizado e legitimado a falar de pornografia, mesmo que todo esse texto seja uma mentira ou uma farsa.*

*Publico no Currículo Lattes que pesquiso pornografia, e isso me dá algum poder de fala entre os discursos sobre sexo. Da mesma forma, posso seduzir alguém com isso. Ou várias pessoas, ao mesmo tempo. Posso inventar histórias, ficções. Porque, no exercício do poder sobre o prazer, o prazer também se faz presente:*

*Prazer em exercer um poder que questiona, fiscaliza, espreita, espia, investiga, apalpa, revela; e, por outro lado, prazer que se abrasa por ter que escapar a esse poder, fugir-lhe, enganá-lo ou travesti-lo. Poder que se deixa invadir pelo prazer que persegue e, diante dele, poder que se afirma no prazer de mostrar-se, de escandalizar ou de resistir. Captação e sedução; confronto e reforço recíprocos; pais e filhos, adulto e adolescente, educador e alunos, médico e doente, e o psiquiatra com sua histórica e seus perversos não cessaram de desempenhar esse papel desde o século XIX. Tais apelos, esquivas, incitações circulares não organizaram, em torno dos sexos e dos corpos, fronteiras a não serem ultrapassadas, e, sim, as perpétuas espirais de poder e prazer (FOUCAULT, 1988, p. 45).*

*Não haveria, aqui mesmo, nesse discurso que se faz científico, uma aproximação entre a scientia sexualis e a ars erotica, ou seja, de uma ciência que faz da sua busca pela verdade um verdadeiro e pleno prazer? Como anima Foucault,*

*Essa produção de verdade, mesmo intimidada pelo poder científico, talvez tenha multiplicado, intensificado e até criado seus prazeres intrínsecos. Diz-se, frequentemente, que não fomos capazes de imaginar novos prazeres. Pelo menos, inventamos um outro prazer: o prazer da verdade do saber, prazer de sabê-la, exibi-la, descobri-la, de fascinar-se ao vê-la, dizê-la, cativar e capturar os outros através dela, de confiá-la secretamente, desalojá-la por meio da astúcia; prazer específico do*

*discurso verdadeiro sobre o prazer. [...] Os livros científicos, escritos e lidos, as consultas e os exames, a angústia de responder às questões e as delícias de se sentir interpretado, tantas narrativas feitas a si mesmo e aos outros, tanta curiosidade, confidências tão numerosas e cujo escândalo é sustentado (não sem algum tremor) por seu dever de verdade, a irrupção de fantasias secretas, cujo direito de murmurar para quem sabe ouvi-las se paga tão caro, em suma o formidável “prazer na análise” (no sentido mais amplo deste último termo) que o Ocidente desde há vários séculos fomentou sabiamente, tudo isso forma como que fragmentos errantes de uma arte erótica, veiculados em surdina pela confissão e a ciência do sexo (FOUCAULT, 1988, pp. 69-70).*

O pornográfico constitui uma performatividade. Uma forma de ser, de agir, de se comportar no mundo. Algo inerente à pornografia como obra, como corpo, como corpo que provoca desejo. Sim, sua materialidade domina a questão desse trabalho. Mas o gesto poético também é signo e pode se inscrever e escrever (n)a pornografia, na sua materialidade. Performar é *agir em*; é escrever, inscrever, fazer-se presente, marcar. O pornográfico como uma maneira de se comportar das imagens, como um ajuntamento não apenas de imagens que são ou não editadas, mas como um ajuntamento de sentidos, de afetos, de desejos, de signos diversos e distintos, que se inscrevem nas formas de ser do pornográfico. As imagens pornográficas, de acordo com o que acabei de pôr anteriormente, portanto, têm vida e exercem uma vida. Fazem sentido, comunicam uma força. E que força seria essa que ela aplica – ou que é convencionalizada a aplicar? Qual o sentido das imagens pornográficas: a que elas respondem, porque vêm à tona: por que se fazem e se colocam no mundo? Para que existam e tenham vida, as imagens pornográficas comportam uma espécie de eficiência, um desempenho: há que se performar uma performatividade: performance é desempenho, e também chegar a um fim, atingir algo. Mesmo que esse desempenho, ou que a felicidade desse desempenho não seja atingida, e que possa sofrer falhas, interstícios, correr riscos. Esse tópico traz algumas considerações a respeito de como esse desempenho e essa eficiência se dão no pornográfico. Como diz Hillyer (2004, p. 70),

If I am to argue that this particular example of pornography is performative, I must account for the fact that its performance is one that occurs in and of the image. In so doing, I am again following [Judith] Butler when she writes that a performative speech act's success, or authority, remains inseparable from the conventions of the practice in and by which it occurs.<sup>24</sup>

A eficiência da pornografia é provisória, parcial, arbitrária; e pode perder ou não essa característica e seu fim. O que anima a pornografia e o que a pornografia anima? Ou o que não anima mais a pornografia? A que convenções ela responde, a que convenções ela dá

<sup>24</sup> “Se eu estou a argumentar que esse particular exemplo de pornografia é performativo, eu devo ter em conta que sua performance é algo que ocorre na e da imagem. Assim o fazendo, eu estou novamente seguindo [Judith] Butler quando ela escreve que o sucesso, ou autoridade, de um ato de fala performativo permanece inseparável das convenções da prática [desse ato] nos quais e pelos quais ele ocorre”.

corpo e performa? O que é a performatividade pornográfica, ou em que consiste a performatividade pornográfica?

É característico entre as imagens pornográficas – não apenas às imagens, mas aos escritos e a toda iconografia pornográfica – que elas atraíam sexualmente seus leitores e espectadores, ou seja, que elas excitem seu fruidor. Esse parece ser o efeito principal do pornô. É nesse apelo que a pornografia reivindica sua eficiência. Algumas produções pornográficas também atuais pretendem identificar, constituir e produzir outros modos – outras formas, outras representações, outras performatividades – de apelar sexualmente ao corpo do espectador e fruidor.

Katrien Jacobs, ao escrever sobre os novos pornógrafos, toma de antemão que “pornography simply means a recording of a sexual act implemented for the excitement of others” (2004)<sup>25</sup>, o que constitui, entre esses novos produtores uma outra forma de lidar com o pornô. Um modo em que a audiência, a presença e a interação com o (desejo do) outro (e de si) são elementos amalgamados e indistinguíveis. Richard Dyer, por sua vez, considera como filme pornográfico “any film that has as its aim sexual arousal in the spectator” (1985, grifo do autor)<sup>26</sup>. Assim como outros gêneros considerados como de baixo valor (a comédia, o melodramas, o terror), o pornográfico pode ser considerado pela capacidade de (se) registrar no corpo do espectador (DYER, 1985): é aqui que reside seu poder, não apenas no sentido de recepção, mas também no sentido de provocar outras formas de conhecer o corpo e de conhecer pelo corpo.

A defense of porn as a genre (which, I repeat, is not at all the same thing as defending most of what porn currently consists of) would be based on the idea that an art rooted in bodily effect can give us a knowledge of the body that other art cannot (...) [P]orn can be a site for “re-educating desire”, and in a way that constructs desire in the body, not merely theoretically in relation to, and often against, it (DYER, 1985).<sup>27</sup>

Além disso, a pornografia pode ser capaz de provocar e intervir na própria constituição idealista de valoração de um conhecimento intelectual ou espiritual em detrimento a um conhecimento adquirido e dado pelo corpo experimental e experiencial. “The appeal of the pornographic image is importantly corporeal, and images become effective as porn to the extent that they elicit certain bodily sensations, almost involuntary”, diz Zabet

<sup>25</sup> “pornografia significa simplesmente a gravação de um ato sexual implementada pela excitação de outros”.

<sup>26</sup> “qualquer filme que tem como principal objetivo a excitação sexual do espectador”.

<sup>27</sup> “A defesa do pornô como um gênero (que, eu repito, não é de todo a mesma coisa que defender o que a maior parte do pornô consiste em ser) estaria baseada na ideia de que uma arte enraizada em efeitos corporais pode nos dar um conhecimento do corpo que nenhuma outra arte pode. [...] [O] pornô pode ser um local para ‘reeducar o desejo’, e de uma forma que ele construa o desejo no corpo, não meramente de forma teórica em relação a ele e, frequentemente, e contra ele”.

Patterson (2004, p. 334)<sup>28</sup>, sobre a relação da incorporação que a ciberpornografia põe em cena. Se se é característico à pornografia que ela lance o sujeito espectador em uma rede de sensações com fins e em meio à excitação sexual, há, aqui, uma relação importante entre o corpo da pornografia (as imagens, a tela do computador, os gestos do acesso e demais dispositivos) e o corpo do espectador.

Os signos que compreendem a performatividade do pornográfico, além de responder a um anseio, a um desejo incorporado no e pelo espectador/fruidor, organizam-se de tal maneira a empreender a resposta a um projeto bastante específico – projeto por meio do qual ou no qual a pornografia realiza a eficiência da excitação sexual. Se as novas pornografias (HARDY, 2008) ou as novas formas de pornografia (ATTWOOD, 2008) são justamente novas por atenderem a outras demandas sexuais e a outras propostas poéticas e estéticas, outras que não aquelas empregadas pela pornografia comercial canônica, uma coisa elas (ainda) guardam em comum com a pornografia anterior, cinematográfica: assim como ela, essas pornografias continuam a investir no *projeto de representação legítima da realidade do sexo* e da(s) sexualidade(s). Simon Hardy (2008) defende que as novas pornografias, tais quais a pornografia amadora, a ciberpornografia e a pornografia gonzo, continuam a apostar em dizer a “verdade” sobre o sexo (HARDY, 2008, p. 61), no intuito de “produce an involuntary arousal in the body of the reader or viewer” (HARDY, 2008, p. 61)<sup>29</sup>.

Na sua argumentação, Hardy nos lembra dos artifícios de que antigos textos pornográficos se utilizaram para “convince the audience that the pornographic text reveals the ‘truth’ about sexuality”. No caso da pornografia na literatura, “the use of first-person narration, as if giving testimony to personal experience”. E, no caso do cinema e das mídias audiovisuais, “realism has been most effectively obtained through the direct recording of sexual acts”. “Thus, at both the point of production and consumption, pornographic representation has always sought to directly invoke elements of real sexual experience” (2008, p. 61, passim)<sup>30</sup>.

Lynn Hunt nos remete aos gêneros textuais aos quais a pornografia colou e reivindicou para si durante entre os séculos XVI e XIX, tais como o diálogo e a novela, no sentido de desenvolver, por meio das investidas estilísticas de cada um desses gêneros, a

<sup>28</sup> “O apelo da imagem pornográfica é importantemente corporal, e as imagens se tornam efetivamente pornográficas à medida que trazem à tona certas sensações corporais, quase que involuntariamente”.

<sup>29</sup> “produzir uma excitação sexual involuntária no corpo do leitor ou do espectador”.

<sup>30</sup> “convencer a audiência de que o texto pornográfico revela a ‘verdade’ sobre a sexualidade [...] a narração em primeira pessoa, dando testemunho para experiências sexuais [...] o realismo tem sido realizado efetivamente por meio da gravação direta dos atos sexuais [...] Em ambos os pontos de produção e consumo, a representação pornográfica tem sempre buscado invocar diretamente elementos da experiência sexual real”.

perspectiva realista para o conto pornográfico.

Jean Marie Goulemot mostrou que a pornografia engajou os mesmos paradoxos de imaginação e realidade como a novela, e as novelas eram também regularmente condenadas por sua capacidade de incitar desejo. Alguma pornografia, portanto, é simplesmente uma versão especializada da novela; ela joga com a imaginação do leitor para criar o efeito de atividade sexual real, durante todo o tempo, claro, sendo puramente imaginária [...] Novelistas pornógrafos exploraram técnicas realistas de escrita que se tornaram cada vez mais importantes no século XVIII (HUNT, 1996, pp. 36-37, trad. minha).

A apropriação do vídeo pela pornografia nos anos 1980 modifica os apelos pelos quais a pornografia investia no discurso do realismo, pois, agora, foca nas imagens como instrumento de provocação de desejo e excitação. Dá origem a duas práticas aproximadas, e que divergem, de algum modo, da prática pornográfica comercial: o pornô gonzo e o pornô amador. “In gonzo there is little or no acting required and no complex narrative structure other than the naturalistic one of an everyday sexual conquest”, explica Hardy (2008, p. 61). E continua: “gonzo brings the representation of sex closer to the experience of a lived sexual interaction not only in terms of the sexual action itself but also in terms of its context or framing” (HARDY, 2008, p. 61)<sup>31</sup>. E sobre a produção amadora:

The advent of video also made possible the rise of amateur pornography, beginning with private networks of couples exchanging videos of themselves having sex. In fact, video may be said to have initiated an on-going process that could be termed the democratization of pornography. (HARDY, 2008, p. 61).<sup>32</sup>

A pornografia amadora também investe nesse projeto. Há, de todo modo, um anseio de realidade, em ver o outro *realmente*, ou com marcar o real do outro. Os contextos de gravação são necessariamente estúdios, mas ambientações caseiras e espaços públicos abertos; há ausência de maquiagem ou segundas iluminações; busca-se a espontaneidade da fala, dos gestos, e as “falhas”, como quando há a presença de objetos outros que não aqueles ligados necessária ou normativamente à excitação sexual. Entre outras, essas características são apontadas pelo italiano Sergio Messina (2009), naquilo que ele intitula como *realcore*, trazendo à tona e enfatizando a característica da marca do projeto de real no pornô. Nesse sentido, “Internet amateur pornography instead seems to be much more concerned with reality: pictures of real people with real desires, having real sex in real places. This is why I

<sup>31</sup> “No gonzo, há pouca ou nenhuma atuação requerida e nenhuma estrutura narrativa complexa que não a naturalista da conquista sexual cotidiana [...] o gonzo traz a representação do sexo mais próxima da interação sexual vivida não apenas em termos da ação sexual em si, mas também em termos do seu contexto ou de sua composição”.

<sup>32</sup> “O advento do vídeo também tornou possível a ascensão da pornografia amadora, começando com as redes privadas de casais trocando vídeos deles mesmos fazendo sexo. De fato, pode-se dizer que o vídeo iniciou um contínuo processo que poderia ser colocado como a democratização da pornografia”.

call it Realcore” (2009)<sup>33</sup>.

O trabalho de Nuno César Abreu, de 1996, intitulado *O Olhar Pornô*, avisa no seu subtítulo – *A representação do obsceno* – sua defesa: a tese de que a pornografia é capaz de representar o obsceno, ou seja, assim como outros caminhos, é parte do esquema de representações que põem em cena aquilo que deveria ficar privado, escondido:

Cometer uma obscenidade é colocar em cena algo que deveria estar fora dela. É transgredir. Nessa ambiguidade (ou ambivalência?) – fora de cena/dentro de cena – se funda o conceito de obsceno. [...] [Sendo a pornografia] Transgressiva por definição, sua força mobilizadora, no universo das representações, é a revelação. Operando na ambiguidade fora de cena/dentro de cena, a pornografia talvez possa ser entendida como um discurso veiculador do obsceno: exhibe o que deveria estar oculto. Espaço do proibido, do interdito, daquilo que não deveria ser exposto. A sexualidade fora de lugar (ABREU, 1996, pp. 18-19).

Embora a pornografia possa ser capaz de representar aquilo que deveria estar fora de cena – a penetração sexual, as sexualidades *queer*, as relações diversas, ou ainda, fantasias baseadas em intenso intercâmbio sexual –, a pornografia é obscenidade em si mesma. Ou seja, obscenidade não é só o que ela “representa” na tela, mas o resultado, a ação vinculada ao próprio gesto de pôr em cena, a seu modo, tais ações e delírios sexuais – e de fazê-los agir como imagem, como vídeo, no mundo. Esse gesto do pornográfico, de encontrar modos, sistemas, formas, ou ainda, de se constituir como gênero próprio do cinema ou da literatura que veicula o sexo e as ações sexuais de maneira explícita, ao provocar o corpo do espectador, trata-se da própria obscenidade em si: dramatizada, encarnada, exposta, agente. Diria que há, aqui, menos a representação do obsceno e mais uma *performatividade do obsceno*: um obsceno que se faz e se realiza à medida em que se apresenta.

Talvez essa performatividade do obsceno, ou seja, essa chave metodológica que insiste em ver menos representação e mais produção de obsceno, seja interessante para articular aqui que Linda Williams propõe mais recentemente como em/cenidade (*on/scenity*), em contraposição ao termo obscenidade (*ob/scene* ou *off/scene*) (WILLIAMS, 1989; 2004). Se eu sugiro falar na performance do obsceno é porque, de algum modo, o obsceno está o tempo todo sendo positivo, produzindo e sendo produzido. Na edição mais recente do livro *Hard Core* (no ano de 1999) e na organização da coletânea *Porn Studies* (2004), Williams percebe que não cabe mais à pornografia o lugar de obsceno/fora de cena. Com os discursos sexuais sendo cada vez mais de interessados e incorporados na mídia (televisão, jornais, internet, mídia escrita etc.), em um terreno político em que as demandas sexuais de grupos

<sup>33</sup> “[a] pornografia amadora da Internet [...] parece ser muito mais preocupada com a realidade: imagens de pessoas reais com desejos reais, fazendo sexo real em lugares reais. Isso é o que chamo de Realcore”.

minoritários vêm cada vez mais à tona e são defendidas na esfera macropolítica; e ao se tornar um terreno de produção cada vez mais amplo; a teórica aposta que a pornografia, agora, faz parte do espaço público e está, portanto, *em cena*.

On/scene is a way of signaling not just that pornography are proliferating but that once off (*ob*) scene sexual scenarios have been brought onto public sphere. On/scenity marks both the controversy and scandal of the increasingly public representations of diverse forms of sexuality *and* the fact that they have become increasing available to the public at large (WILLIAMS, 2004, p. 03)<sup>34</sup>.

Essa não é, de forma alguma, uma tentativa de simplificar a situação, ao inferir que a pornografia investe atualmente em estar na cena pública. Ao contrário, essa noção deve ser também metodológica, ou seja, seu uso deve servir como disparador de problematizações na atualidade da pornografia, ao perceber de que modo essas pornografias passam a se fazer em cena, a ocupar o espaço público, que papéis vestem e travestem, e o que permanece como tabu:

If *obscenity* is the term given to those sexually explicit acts that once seemed unspeakable, and we thus permanently kept off-scene, *on/scenity* is the more conflicted term with which we can mark the tension between the speakable and the unspeakable that animates so many of our contemporary discourses of sexuality. [...] On/scenity is thus an ongoing negotiation that produces increased awareness of those once-obscene matters that once peek out at us from under every burst (WILLIAMS, 2004, p. 05).<sup>35</sup>

Nesse gesto pornográfico, está em jogo aquilo que é colocado na cena pública e que constitui o que Linda Williams coloca como *em/cenidade*. Trata-se de um jogo de códigos, de comportamentos, de sistemas visuais e de gestos que produzem sobre sexualidade e que estão em disputa, em jogo, sendo usados, refutados ou readquiridos micro e macropoliticamente, principalmente se pensarmos a política das imagens, ou ainda, das imagens pornográficas. A performatividade, a encenação do obsceno e características da imagem pornográfica outrora dão lugar a uma performatividade (do) em/cena: a pornografia se apresenta mais publicamente, e, aqui, está em jogo o arranjo de novos signos que a fazem encenar tal publicidade.

Nessa política das imagens pornográficas, um dos gestos do pornográfico é o de performar também excesso. É essa a ancoragem de Linda Williams no texto *Film Bodies*:

<sup>34</sup> “*Em/cena é uma forma de sinalizar não apenas que as pornografias estão proliferando, mas que logo os cenários sexuais fora de (obs) cena têm sido trazidos para a esfera pública. A em/cenidade marca tanto a controvérsia quanto o escândalo das representações cada vez mais públicas de diversas formas de sexualidade e o fato de que elas se tornaram cada vez mais disponíveis para o público em geral*”.

<sup>35</sup> “*Se a obscenidade é o termo dado para esses atos sexualmente explícitos que outrora pareciam não pronunciáveis, e que eram, então, mantidos fora de cena, a em-cenidade é o termo mais conflitante com o qual nós podemos marcar a tensão entre o dizível e o não dizível que anima tantos dos nossos discursos contemporâneos de sexualidade [...] A em/cenidade é, portanto, uma negociação contínua que produz uma consciência ampliada daqueles assuntos outrora obscenos que nos espreitavam por debaixo de cada arbusto*”.

*Gender, Genre and Excess*, (1991). Pensando os gêneros fílmicos que se mostram sensacionais, e que tem por interesse mexer com os corpos e as emoções – aqui, ela analisa o melodrama, o horror e a pornografia como gêneros –, a americana sugere que tais filmes operam o excesso. Não obstante, o excesso do prazer sexual – aqui ligado à fruição das imagens e narrativas pornográficas – é um tema que, embora se faça presente nas narrativas modernas e contemporâneas pornográficas, é problematizado desde a Antiguidade. O filósofo Michel Foucault lembra que, entre os gregos, o desejo e os prazeres sexuais deveriam ser velados e moderados não devido a um mal que lhes fosse adjacente ou que fosse adjacente aos próprios atos sexuais (como o faria, mais tarde, a moral cristã), mas porque, pela sua natureza, eram capazes de induzir o indivíduo ao excesso, colocando os prazeres e o ato sexual antes mesmo de outras necessidades vitais:

[A]ssim, se o próprio Aristipo queria que, sem deixar de “servir-se” dos prazeres, se velasse a não deixar levar por eles, a razão não é que a atividade sexual seja um mal; também não é porque ela arriscaria desviar-se em relação a um modelo canônico; mas sim porque ela depende de uma força, de uma *energeia* que é por si mesma levada ao excesso. Na doutrina cristã da carne, a força excessiva do prazer encontra seu princípio na queda e na falta que marca desde então a natureza humana. Para o pensamento grego clássico essa força é por natureza virtualmente excessiva e a questão moral consistirá em saber de que maneira enfrentar essa força, de que maneira dominá-la e garantir a economia conveniente dessa mesma força (FOUCAULT, 1984, p. 48).

O excesso, na pornografia, é performado pela disposição dos sentimentos dos personagens na tela e na narrativa, assim como nas ações desses personagens dentro do filme; tais sentimentos são, em geral, o medo e o susto no horror; o sexo e o orgasmo na pornografia; as lágrimas e a tristeza, no melodrama.

What are the pertinent features of bodily excess shared by these three “gross” genres? First, there is the spectacle of a body caught in the grip of intense sensation or emotion. [...] The body spectacle is featured most sensationally in pornography's portrayal of orgasm, in horror's portrayal of violence and terror, and in melodrama's portrayal of weeping (WILLIAMS, 1991, p. 04).<sup>36</sup>

Sobre a visualidade desses filmes,

each of these ecstatic excesses could be said to share a quality of uncontrollable convulsion or spasm – of the body “beside itself” with sexual pleasure, fear and terror, or overpowering to sadness. Aurally, excess is marked by recourse not to the coded articulations of language but to inarticulate cries of pleasures in porn, screams of fear in horror, sobs of anguish in melodrama (WILLIAMS, 1991, p. 04).<sup>37</sup>

<sup>36</sup> “Quais os aspectos pertinentes dos excessos do corpo partilhados por esses três gêneros ‘baixos’? Primeiro, há o espetáculo de um corpo pego em plena sensação ou emoção intensa [...] O espetáculo do corpo é caracterizado mais sensacionalmente no retrato do orgasmo da pornografia, no retrato de violência e terror no horror e no retrato do choro no melodrama”.

<sup>37</sup> “poderíamos dizer que cada qual desses excessos de êxtase partilha uma qualidade do espasmo ou da convulsão incontrolável – do corpo “para além de si mesmo” pelo prazer sexual, medo ou terror; ou pela tristeza esmagadora.

O excesso é também performado nas formas pelas quais os corpos são decupados na imagem do filme. No caso da pornografia, há o excesso das genitálias na imagem, da copulação e do gozo masculino, sempre mostrado em planos muito próximos, quase tocando a visão/tato do sujeito espectador. Ou seja, o excesso não está apenas nas emoções exacerbadas no gesto do choro ou do gozo, mas em como esses corpos ocupam o espaço da imagem no filme, no espaço em que ocupam na tela do cinema, da TV, ou dos computadores e *smartphones*.

Além disso, o *close* se tornou uma das grandes marcas. Quanto mais próximo, mais verossímil, melhor. É por meio de *close* que se fazem presentes os planos dos *meat* e *money shots* (respectivamente, os planos em *close* das genitálias copulando e os planos do gozo masculino) (WILLIAMS, 1999, pp. 72-73).

*Confissão nº 03 (e que se mistura às questões acadêmicas e científicas e pode ser lida como continuação do próprio texto dissertativo, caso se queira)*

O que se passa com a pornografia no contemporâneo? Essa é uma pergunta que me faço, talvez, desde que me entendo por sujeito desejante de pornografia. É mesmo a questão que me movimenta para constituir essa pesquisa e redigir esse texto. Pois acesso um sem número de tipos de pornografia há alguns anos. Pelo menos, desde que me entendo como sujeito desejante.

*Confissão nº 03 (e que se mistura às questões acadêmicas e científicas e pode ser lida como continuação do próprio texto dissertativo, caso se queira)*

*Antes de mesmo de conhecer o sexo ou de fazer sexo, conheci a pornografia; o primeiro pênis que vi teso em minha vida foi em uma galeria de imagens disponíveis na Internet. Sem cheiro, sem tato, sem toque: só imagem, pura imagem. E as primeiras excitações levadas a cabo ao gozo não eram feitas sem o auxílio de revistas pornográficas encontradas em algum lugar escondido: lembro-me das primeiras imagens de dupla penetração, das fantasias com pedreiros e encanadores e coisas do tipo. Aí me esfregava, até gozar. Talvez não percebessem, talvez percebessem. Desde então, tenho acessado um sem número de discursos pornográficos. Porque meu corpo está aqui e sente as próprias mudanças dessas produções. Umas excitam mais, outras menos; outras me levam mais a*

---

*Sonoramente, o excesso é marcado pelo recurso não às articulações codificadas da linguagem, mas às crises inarticuladas de prazer no pornô, os gritos de medo no horror e nos soluços angustiados do melodrama”.*

*pensar que a me masturbar; outras me excitam tanto ao sexo quanto ao pensamento.*

A produção de pornografia tem (se) contaminado (a) uma série de outros fazeres e dizeres: à produção caseira, aos caminhos e descaminhos da Internet, à poética dos artistas contemporâneos, a gêneros fílmicos, à animação, à performance. A importância dessas recentes produções é a de que elas, hoje em dia, se tratam menos sobre a representação de algum referente à qual a imagem cola e mais da apresentação e da constituição de si por meio de imagens e de gestos. Um conjunto particular tem se voltado menos para a representação do que para a expressão de si, inscrevendo uma marca de autoralidade na obra pornográfica. Com tons confessionais, a pornografia aparece, então, como autoapresentação (ATTWOOD, 2007). Uma virada teórica recente em torno das discussões sobre pornografia é parte desse cenário, definindo o que é ou não é pornografia, mapeando seus fazeres, provocando questões sobre os processos de subjetividade, indicando caminhos e espaços para a consideração de temas outrora considerados, academicamente, tão mundanos (ver ATTWOOD, 2001). Os próprios realizadores e artistas da pornografia passam a ser influenciados pelas publicações e pelos estudos acadêmicos, assim também quando “estudados” e “analisados” por esses mesmos trabalhos.

Por um lado, um dos principais disparadores de mudanças no fazer pornográfico foi o crescente uso do vídeo desde os anos 1980 (HARDY, 2008), que aconteceu paralelamente à criação das redes de contato e de comunicação na Internet e de comunidades produzindo e fazendo circular imagens sexuais de si mesmos e entre si (MESSINA, 2004). O vídeo, pela mobilidade e pela possibilidade das marcas de presença do sujeito que grava, tornou-se um dispositivo amplamente usado para gravar o sexo cotidiano, e também o sexo praticado dentro e entre comunidades sexuais, facilitando também o compartilhamento dessas imagens por meio de suportes como as fitas VHS (MESSINA, 2004). O eixo de produção de pornografia logo se alarga gradualmente das produtoras comerciais de cinema pornô para aglutinar o fazer sexual de pessoas comuns, gravando suas relações sexuais cotidianas, sem necessários fins comerciais ou lucrativos – um entre os gestos pertinentes naquilo que Nuno César Abreu (1996, p. 138) intitula como *pornovídeo*. O autor nos chama atenção para

a câmera e o *cameraman*, [que,] integrados, funcionam ao mesmo tempo como um instrumento de investigação documental daquela realidade e como um ator vivendo um personagem que se identifica como sendo o olhar de uma câmera. Com isso, os pornovídeos ganham uma narração autoral, na primeira pessoa. Esse personagem-câmera atua, comentando (em diálogos e monólogos) a ação dramática (ABREU, 1996, p. 169).

Esse momento, circunscrito aos anos 1980 e 1990, também diz respeito ao aumento de demandas sexuais e de expressões de sexualidades que se tornam públicas e mais visíveis no seio social. As demandas dos grupos LGBT (lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais) ganham espaço e força nas discussões públicas, incluindo discussões sobre pornografia em revistas especializadas (ver Richard Dyer (1985)) e chamando atenção para demandas sexuais e de sexualidade que a pornografia comercial então demonstrava não conseguir suprir. Grupos civis minoritários reivindicam o direito por uma pornografia que lhes satisfizesse os próprios desejos. Novas produções, então, – de novas comunidades formadas, de produtoras nascentes e de realizadores individuais e/ou de ativistas – se fazem presentes. Essa postura e esse fazer apenas se farão possíveis por meio do engajamento e do investimento desses grupos no uso de novas mídias e, posteriormente, pela produção digital de imagens<sup>38</sup>. Por exemplo, a jornalista Tina Vasquez (2012) mostra como, nos 1990, mulheres lésbicas e feministas se organizam, em torno de produtoras ou individualmente, para produzir o que ficou conhecido como “*dyke porn*” (“*pornô sapatão*”, em uma rápida tradução), no intuito de atingir e responder às próprias demandas sexuais e pornográficas.

A americana Feona Attwood (2007) atenta, por outro lado, para o borramento entre os papéis desempenhados anteriormente por produtores e consumidores de pornografia e vê, aí, um vetor de mudanças. A autora toma por base o trabalho de Henry Jenkins sobre a era da convergência, quando ele afirma que “we might now see them as participants who interact with each other according to a new set of rules that none of us fully understands” (JENKINS, 2006, p. 442 *apud* ATTWOOD, 2007, p. 442)<sup>39</sup>. Aqui, “commercial and amateur media production increasingly sit side by side” e se endereçam a um aspecto comum: o de “take hold of media technologies to construct communities in ways that have not been possible in the past” (ATTWOOD, 2007, p. 442, *passim*)<sup>40</sup>. Na sua pesquisa, Attwood identifica a criação de sites pornográficos baseados em trocas de informações e de imagens sexuais e que investem potencialmente na constituição de comunidades, compostas por pessoas com interesses (sexuais) comuns, que se encontram na Internet, mostram a si, exibem fotos de sexo explícito, mas também conversam sobre música, livros e estilo.

O borramento entre papéis de produtores e consumidores pode servir para pensar também o borramento de outros dois papéis antes estabelecidos na produção de pornografia:

<sup>38</sup> Sobre a importância da instrução em novas tecnologias midiáticas e a atual apresentação de pornografia, ver o texto de Katrien Jacobs (2004).

<sup>39</sup> “devemos agora vê-los [produtores e consumidores] como participantes que interagem uns com os outros de acordo com um conjunto de regras que nenhum de nós entende completamente”.

<sup>40</sup> “a produção midiática amadora e a comercial estão situadas cada vez mais lado a lado [...] tomar de conta de tecnologias midiáticas para construir comunidades de formas não possíveis no passado”.

os pornógrafos são, antes de qualquer coisa, ativos espectadores de pornografia, e ativos espectadores de pornografia acabam se tornando, também, por diversão, prazer e vontade, ou mesmo por aposta financeira, produtores de (sua própria) pornografia. A produção dos artistas e realizadores dessa pornografia é implicada pela experiência do sujeito espectador e fruidor de pornografias. Está em jogo um investimento ético – um investimento no *ethos*, na forma de ser – na produção do que Attwood chama de “new forms of alternative pornography” (2007, p. 443)<sup>41</sup>.

In the process, a system of aesthetics is evoked as a form of ethics. Indeed, a number of alternative online producers have explicitly linked porn and political activism. [...] Some altporn practitioners are also concerned with developing an ethical framework for new forms of sexual representation (2007, p. 450)<sup>42</sup>.

Os produtos amadores, aqui, aparecem como que com uma potência em especial. Sites como XTube<sup>43</sup>, XVideos<sup>44</sup> ou SoloBoys<sup>45</sup> configuram-se como grandes plataformas de acesso e exibição de material pornográfico, disponibilizando acesso um sem número de vídeos amadores postados por seus membros e por seus administradores. Katrien Jacobs (2004) chama a atenção para dois aspectos especiais da pornografia amadora: o primeiro é que se trata de realizações de pessoas em geral conhecedoras das tecnologias de produção e dos processos de circulação de vídeos e de imagens. Assim, os novos pornógrafos amadores realizam seu material por amor ao que fazem – como quer dizer mesmo o nome *amador* –, pois realizam aquilo que lhes dá prazer e que lhes suscita desejo.

Amateur pornographers are sexual beings who record their affairs and adventures for the pleasure of others. They use low-budget cameras to capture moments, screening scenes privately or in small groups, or uploading them on the global web through webcams, live journals and weblogs (2004).<sup>46</sup>

Ao mesmo tempo, esse *amor* só pode ser materializado na imagem pornográfica por meio da instrução técnica e tecnológica apre(e)ndida caseiramente.

The schooling of amateur pornographers is an important aspect of their pleasure, as they engage in collaborative work practices, learn how to plot a course in public sexual representation and consumer desire, electronic networking and communication

<sup>41</sup> “novas formas de pornografia alternativa”.

<sup>42</sup> “No processo, um sistema estético é invocado como uma forma de ética. De fato, uma quantidade de produtores [de pornografia] online alternativos relacionam explicitamente ativismo pornô e político. (...) Alguns praticantes de altporn [alternative porn: pornô alternativo] estão também preocupados em desenvolver uma postura ética para novas formas de representação sexual”.

<sup>43</sup> Disponível em <http://www.xtube.com/>. Acesso em 30 de abril de 2014.

<sup>44</sup> Disponível em <http://xvideos.com/>. Acesso em 30 de abril de 2014.

<sup>45</sup> Disponível em <http://soloboys.tv/>. Acesso em 30 de abril de 2014.

<sup>46</sup> “Os pornógrafos amadores são seres sexuais que gravam seus encontros e aventuras para o prazer de outros. Eles usam câmeras de baixo custo para captar momentos, gravar cenas de forma privada ou em pequenos grupos, ou fazendo upload delas na web por meio de webcams, diários ao vivo e weblogs”.

strategies (2004).<sup>47</sup>

O segundo aspecto é que esses novos pornógrafos adquirem novas facetas e arranjam novos modos de fazer pornografia, como os modos artísticos, por exemplo. Citando a mostra anual de filmes pornôis amadores *You Oughta Be in Pictures*, na cidade de Boston, realizada por Kim Airs e o teatro de arte Coolidge Corner Cinema, Jacobs levanta algumas das características desse pornô que vampiriza e que contamina os espaços de arte, ou ainda, das exibições consideradas de filmes de arte.

The producers are university students, art-oriented or queer producers of porn, while the spectators are arthouse consumers, gay/lesbian activists, and the good old voyeurs. The appeal of the event lies exactly in the odd mixture of makers and viewers, the untrained screen-performers and filmmakers, whose movies cause exhilarating responses in the audience. Audiences in this screening are large and loud, at times shouting out their reactions or laughing hysterically at how the filmmakers conceive of sexual positions and camera angles (JACOBS, 2004).<sup>48</sup>

Tal deslocamento não é apenas espacial ou mesmo simbólico, mas diz respeito também às formas como (não) operam no corpo do espectador que se dirige a esses espaços. “Amateur porn does not always cater to physical arousal or masturbation, but can trigger fulfilling reactions in audiences. Therefore, the screening give amateur pornographers an opportunity to interact with audiences and get immersed in changing feedback loops” (JACOBS, 2004)<sup>49</sup>.

Para Sergio Messina (2009), a imagem amadora pornográfica carrega aspectos especiais e distintos na materialização de novas produções, aplicando novos signos às redes performativas pornográficas: ensaiam e põem no mundo outros arranjos. Ele chama atenção para a pornografia que é produzida entre pares ou para pares, em redes de acesso de ponta-a-ponta, em que as pessoas dividem e fazem circular entre si cenas de sexo gravadas no cotidiano. Por conta desse dado, “imagens de pessoas reais com desejos reais, fazendo sexo real em lugares reais”, o autor intitula tal pornografia, como comentamos anteriormente, de *realcore*<sup>50</sup>. Messina observa algumas “regras” que surgem na constituição da imagem

<sup>47</sup> “O aprendizado dos pornógrafos amadores é um importante aspecto de seu prazer, uma vez que eles se engajam em práticas de trabalho colaborativo ou aprendem como gravar uma ação em uma representação sexual pública, e também de desejo de consumo, redes eletrônicas e estratégias de comunicação”.

<sup>48</sup> “Os produtores são estudantes universitários, artistas ou produtores queers de pornô, enquanto os espectadores são consumidores de arte, ativistas gays e lésbicas, e os velhos e bons voyeurs. O apelo do evento direciona-se exatamente na mistura ímpar de produtores e espectadores, dos realizadores e dos atores inexperientes cujos filmes causam reações hilariantes no público. As audiências nessas exibições são extensas e barulhentas, por vezes gritando suas reações ou rindo histericamente em reação a como os realizadores concebem as posições sexuais e os ângulos das câmeras”.

<sup>49</sup> “O pornô amador nem sempre atende à excitação física ou masturbação, mas pode disparar reações satisfatórias nas audiências. Ademais, a exibição dá aos pornógrafos amadores uma oportunidade de interagir com as audiências e de se fazer imersos em trocar laços de feedback.”

<sup>50</sup> “The word Realcore comes from the two general expressions used to classify pornography. Softcore is fully simulated sex; in Hardcore porno, actors perform sex for a photoshoot or a movie, using all the props of movie productions: lights, backdrops, make up, editing, special effects, etc. Internet amateur pornography instead seems to be much more

realcore:

wide angle (to catch a whole situation and not just detail), long unedited segments, non-fiction quality of the narrative. The camera is often inside the action, and talked to; it films real people, not actors. There's no make up or extra light: a low-fi style that makes the medium much warmer, forcing viewers to integrate what they see with their imagination. (MESSINA, 2009).<sup>51</sup>

Em uma discussão mais ampla, é preciso atentar que esses novos signos são ainda uma espécie ou reformulação de índices que elaboram (ainda) o projeto de realidade a que o pornô se destina em seu fazer. Ou seja, se o realcore apresenta e traz novos signos, esses novos signos reiteram uma prática necessária ou aparentemente necessária à pornografia: falar a verdade, de algum modo, do sexo e das ações sexuais, e das práticas cotidianas.

Um dos aspectos importantes da pornografia produzida nos últimos vinte anos é que a maior parte dessa produção é visualizada (assistida, acessada) por meio da Internet. Ou seja, estamos falando aqui da *ciberpornografia*. Talvez tão importante quanto os aspectos da imagem pornográfica que é acessada na internet, suas características e suas vicissitudes, há que se salientar a característica do acesso a essas imagens e como esse acesso opera a excitação e o tesão do espectador/acessador dessas imagens. Zabet Patterson (2004) lança mão da teoria de que a materialidade dos gestos de acesso à imagem pornográfica incorporam ou dão corpo à principal ancoragem da pornografia, tal seja, “direct visceral appeal to the body” (PATTERSON, 2004, p. 106)<sup>52</sup>.

Though seemingly obvious, a crucial and often unstated aspect of any technology is its material specificity – the way one cannot engage with the Internet except through the computer as a specific kind of material object or instrument with which the user has to interact in certain habitual ways. In the course of this interaction, repetitive practices concretize into a particular citational chain, one which becomes embedded both within a particular personal and more general social history. (PATTERSON, 2004, p. 107, trad. minha).<sup>53</sup>

No caso da ciberpornografia, “in its engagement with the technological site of the Internet and the material interface of the computer, [it] presents a range of novel issues and

---

*concerned with reality: pictures of real people with real desires, having real sex in real places. This is why I call it Realcore. imagens de pessoas reais com desejos reais, fazendo sexo real em lugares reais. Isso é o que chamo de Realcore”* (MESSINA, 2009)

<sup>51</sup> “ângulo aberto (para captar uma situação inteira e não apenas detalhe), longos segmentos sem edição, qualidade de narrativa de não ficção. A câmera está frequentemente dentro da ação, e em comunicação com ela; ela filma pessoas reais, não atores. Não há nenhuma maquiagem ou luz extra: um estilo de baixa definição que faz o meio muito mais tépido, forçando os espectadores a integrar o que eles veem com sua imaginação”.

<sup>52</sup> “o apelo visceral direto ao corpo”.

<sup>53</sup> “Apesar de aparentemente óbvio, um aspecto crucial e frequentemente não declarado de qualquer tecnologia é sua especificidade material – o modo como não se pode se relacionar com a Internet senão por meio do computador como um tipo específico de objeto material ou instrumento com o qual o usuário tem que interagir de determinadas maneiras. No curso dessa interação, práticas repetitivas concretizam-se em uma cadeia citacional, que se torna cravada tanto dentro de uma história particular da pessoa como uma mais geral social”.

problems for our investigation of this corporeal dimension” (PATTERSON, 2004, p. 106)<sup>54</sup>. De que modo, então, a ciberpornografia, tomada em conta nos seus aspectos materiais no engajamento corporal, intermedia, constitui e performa o apelo sexual do espectador? Patterson propõe que o principal aspecto é o movimento de frustração, espera, procura e alcance.

Information on the World Wide Web does not simply appear – it must be found. This process of searching can help us to clarify significant aspects of the interface, and the particular logic and habitus such searching provokes. [...] Thus, from the perspective of the average viewer, a primary experience of looking for, and eventually at, cyberporn is one of immediate gratification, yet the technological systems of the Internet, as well as the interfaces of cyberporn sites, necessitate delay: the delay of logging on, the delay of finding a site, the delay of “signing through” the initial contract, the delay of having the thumbnails load, and then, finally, the delay of waiting for the selected image, sequence of images, or video segment to appear. [...] The technologic of the computer forces these sequential acts of waiting and looking and waiting to become habit, and in so doing, it inscribes repetition and delay as pleasures of a different order (PATTERSON, 2004, pp. 108-109).<sup>55</sup>

Uma crise, mudanças, deslocamentos afetivos, poéticos, linguísticos e estéticos dão-se dentro das produções pornográficas. A pornografia dá a ver, e dá a mostrar o quanto ela mesma não passa de uma espécie de convenção que está em processo de expansão, de mudanças e, por isso mesmo, de crise. O caminho de suas produções tem apostado na diferença, no desenvolvimento ou na participação em diferentes contextos, distintos modos de fazer e de modos de representar. Tem investido em diferentes processos de apresentação e abraçado diferentes suportes, outras mídias e outros modos de circulação. Essas produções se comportam de maneira aberta e mais expandida, quase no limite do que não é pornográfico.

Aliás, pergunto: quais são os atuais gestos do pornográfico? Como a pornografia tem passado por um processo de constantes mudanças e transformações no que tange aos suportes incorporados, às telas em que é apresentada? Ela passa a ter vida em outros contextos, em demais lugares e espaços que não o espaço do cinema comercial ou da produção em vídeo caseira, indo para além desses. Ou seja, mudam-se os critérios e os contextos pelos quais e para os quais uma produção é realizada, exibida e consumida como

<sup>54</sup> “no seu engajamento com o lugar tecnológico da Internet e a interface material do computador, [ela] apresenta um leque de novos problemas para nossa investigação nessa dimensão corporal”.

<sup>55</sup> “A informação na rede mundial de computadores não aparece simplesmente – ela precisa ser achada. Esse processo de busca pode nos ajudar a clarificar significantes aspectos da interface, e a lógica e o hábito particulares que tal busca provoca [...]. Logo, da perspectiva do espectador médio, uma experiência primeira de procurar por, e eventualmente no, ciberpornô é precisamente a de frustração e espera. A promessa do ciberpornô é o de imensa gratificação, mas o sistema tecnológico da internet, assim como as interfaces dos sites de ciberpornô, precisa de um delay: o delay do logging in, o delay de encontrar um site, o delay de ‘acessar’ o contrato inicial, o delay de ter os thumbnails subidos, e, então, o delay de esperar a imagem selecionada, o conjunto de imagens ou o segmento do vídeo selecionado aparecer. [...] O tecnológico do computador força esses atos sequenciais de esperar, de olhar e de esperar a se tornarem hábito, e, ao fazer isso, inscreve repetição e delay como prazeres de diferentes ordens”.

pornográfica, atiçando o desejo e a libido dos seus espectadores. Aliás, não há mais apenas espectadores, mas também usuários, interatores e fruidores. A pornografia incorpora e passa a ter corpo em diferentes contextos, onde opera suas mudanças. Isso nos chama atenção para pensar a pornografia como algo incorporado e performado, que depende materialmente dos lugares e dos contextos em que participa, para que possa atingir o desejo do outro.

*tava pensando sobre aquilo que você tava falando  
sobre voltar às gravações do teu filme*

*hm*

*tipo, tu falando dos intervalos  
das gravações antes das gravações mesmo*

*do gravado*

*daquilo dito sem dramaturgia*

*mas que a câmera captou*

*tava vendo um pornô amador aqui  
sem estar editado  
fiquei lembrando dessa brecha, desse interstício*

*hmm*

*desse espaço em que não rola sexo/dramaturgia  
mas rola interação, cotidiano  
só não sei o que isso diz na imagem, ou da imagem  
ou o que isso gera*

*que tipo de experiência*

*mas lembrei de ti*

*uhmrum*

#### 4 PERCURSO TEÓRICO-METODOLÓGICO

Ensaio, cá, um projeto de prática performativa.

Ensaio, cá, nessa pesquisa, uma metodologia que leva em consideração a *análise performativa* das imagens. Ou seja, analiso, nas imagens, na materialidade das imagens, aquilo que elas encarnam, aquilo que elas *incorporam* como sendo pornográfico. Aquilo que elas performam, como constituem, que signos elaboram; como se fazem (ou não) pornográficas. E que doutras performances encarnam, para além do pornográfico, junto ao pornográfico ou contra o pornográfico. Tomando, como objeto, filmes do português Antonio Da Silva, me pus a observar, a ver, a assistir, entre pausas, *plays* e *replays*, entre idas e vindas, entre *downloads* e acessos à Internet, a operação desses signos. E a presentificar a performance do pornográfico que elas põem no mundo e põem a ver no mundo. Considero, portanto, nos vídeos de Antonio, nos planos, no corpo da imagem, nos corpos que compõem as imagens, nos cortes, nas montagens, nos “temas” e nas provocações, as presentificações e as incorporações. Não parto de uma lista geral e primeiramente elaborada de signos que me concedesse o acesso aos filmes de Antonio, mas deixo que os próprios filmes me digam d'algo, me digam deles mesmos, que performem em si mesmos e em mim, em meu corpo, a pornografia.

Elaboro, portanto, essa análise ou elaboro, portanto, uma metodologia na qual apresento meu corpo (minha visão, meu acesso às imagens, minha excitação sexual) como um instrumento de pesquisa. Ainda que essa não seja uma pesquisa de si, ou uma pesquisa sobre o espectador ou o usuário de pornografia; ainda que eu esteja falando mesmo do corpo da imagem, e esteja falando também da sua constituição no mundo, ou da constituição da pornografia no mundo, tenho ciência de que essa constituição no mundo passa pelo meu corpo. É assim que acesso a performance dos atos pornográficos de Antonio.

Mas como lidar com esse evento que é a audiência, ou ainda, a recepção e a provocação do movimento erótico, empenhado pela imagem pornográfica no espectador? Como lidar com esse evento que é uma performance – a performance da imagem pornográfica, do correr do vídeo, do empenho da montagem – no sentido do espectador, do fruidor ou do usuário? Trata-se de fazer uma descrição, ou de outro modo de colocar isso no mundo, no sentido em que não se recupere (não se pode recuperar) esse evento, mas que o transforme em outra coisa, tão performativa ou performática? Será esse texto uma performance outra, distinta dessa performance pornográfica que investigo? Será esse texto uma performance?

Ao contrário de uma perspectiva de pesquisa que se apoia em procedimentos metodológicos de representação, como a descrição de uma entrevista (embora ela também conste aqui, mas mais como documento do que como procedimento de análise), essa pesquisa tem se apoiado em um processo que se assemelha a uma pesquisa intervenção, por meio do que se tem colocado sob influência da “*performative turn*” (virada performativa) no campo de pesquisa das ciências sociais. Segundo essa influência, as ciências sociais devem atentar para as complexidades dos fenômenos sociais, antropológicos e sociológicos, e propor métodos que possam dar conta dessa complexidade; utilizar técnicas de arte ou de performance pode dar-nos uma pista (DIRKSMEIER, 2008).

The dictum of precision/security in the generation of representations of social reality, we argue, should be replaced by a moment of contingency (NASSEHI & SAAKE, 2002), i.e., through acknowledging the complexity of the social world, which is multi-layered and cannot be illustrated by representations precisely and through the use of art-informed approaches (DIRKSMEIER, 2008, p. 09).<sup>56</sup>

Uma das maneiras apontadas por Dirksmeier é a consideração da teoria não representacional, com base nos trabalhos de Nigel Thrift, e as possibilidades abertas por seus processos metodológicos.

Non-representational theory is a theory of practices and focuses on repetitive ways of physical expression like gestures or other styles as transmissions of information and learned transfers of knowledge. [...] It is, thereby, a theory of practice(s). [...] Nonrepresentational theory focuses on ways in which the subjects "know" something of the world in the form of intuitive understanding, without "knowing" it in the scientific sense of the term. [...] Non-representational theory sensitises us to processes which operate previous to consciousness and can be expressed in habitual actions (DIRKSMEIER, 2008, pp. 14-15, passim).<sup>57</sup>

Sobre suas possibilidades metodológicas, “[a] qualitative social research based on a methodology of non-representational theory, using performance as method, avoids this problem of overemphasis due to the fact that it permits new formulations of the nature of knowledge” (DIRKSMEIER, 2008, p. 16)<sup>58</sup>.

Cabe uma questão, ou melhor, paira aqui uma questão – que não reconheço se será

<sup>56</sup> “A máxima de precisão/segurança na geração de representações da realidade social, nós argumentamos, deve ser substituída por um momento de contingência (NASSEHI & SAAKE, 2002), i.e., por meio do reconhecimento da complexidade do mundo social, que tem multicamadas e não pode ser ilustrado por representações precisamente e por meio do uso de abordagens do campo da arte”.

<sup>57</sup> “A teoria não representacional é uma teoria de práticas e foca nas formas repetitivas de expressão física como os gestos ou outros estilos como transmissão de informações e transferências aprendidas de conhecimento. [...] É, assim, uma teoria de prática(s). [...] A teoria não representacional foca em modos pelos quais os sujeitos ‘conhecem’ algo do mundo na forma de entendimento intuitivo, sem ‘conhecê’-lo no sentido científico do termo. [...] A teoria não representacional sensibiliza-nos a processos que operam previamente à consciência e que podem ser expressos em ações habituais”.

<sup>58</sup> “[uma] pesquisa social qualitativa baseada em uma metodologia da teoria não representacional, usando a performance como método, evita esse problema de sobre-ênfase devido ao fato de que permite novas formulações da natureza do conhecimento”.

respondida: essa pesquisa trata da materialidade das imagens pornográficas, de sua performatividade, de suas vicissitudes; ou trata da performance dessas imagens, e em como o corpo do espectador acessa tais imagens? Parece-me que não há um sem o outro. Posso estar colocando ênfase e voga na materialidade da imagem, mas não acesso essa materialidade senão por meio do que essa materialidade provoca em mim, em meu corpo, no que ela performa em meu corpo e no que meu corpo performa junto a ela. Então, uso a performance como método, e a minha performance é uma tríade de performances: a performance do espectador; a performance do investigador pesquisador; e a performance do escritor. Não são necessariamente performances distintas. O que quero dizer é que o corpo está aqui presente, na sua materialidade, corpo a corpo com a imagem.

Mas se isso é uma performance, e, ao fim das contas, é sobre performances essa pesquisa (da imagem, do corpo da imagem, do meu corpo, etc.), há uma questão: a performance é sempre evento que se escapa. É evento que permanece em si, e que só pode reexistir junto a outras performances. Por isso, a escolha de uma performance também textual. As análises que faço do trabalho de Antonio não são apenas descrições ou levantamento de dados; até posso ou me dou o espaço de me utilizar disso. Mas invisto numa escrita mais performativa, mais daquilo que a imagem me provoca e me diz.

Opto, nessa parte mais analítica da pesquisa e na construção desse texto analítico, uma forma de fazer e de escrever que me permita acessar o vídeo pornográfico e a performatividade pornográfica por meio da experiência mesma de espectador das obras de Antonio e das experiências que acumulo como espectador de tantas outras pornografias. Uma escrita que permite o ensaio do corpo e da memória nesse campo, que permita o acesso a níveis de conhecimento pelo sentido, pela intuição, mas também pelo desejo e pelo tesão. Escolho o texto como performance; escolho a performance do texto nessa pesquisa. “Escrever, talvez, tenha sido o primeiro ato performático consciente desde os tempos em que os homens lançavam seus desenhos nas cavernas, até o encontro com as formas idiomáticas e discursivas de representação” (BEIGUI, 2011, p. 29). Desse modo, opto pela *escrita performativa* do texto, uma escrita que permita algum rigor acadêmico, mas que possa se abrir e provocar a outras hermenêuticas e poéticas. Trata-se de uma escolha que tenta dialogar ou borrar os caminhos mais ortodoxos da pesquisa acadêmica com uma proposta de escrita que possa levantar outras performatividades da palavra, assim como, no caso dessa pesquisa, do pornográfico. Como diz Beigui (2011, p. 31),

A abertura na universidade para artistas que investigam seus próprios processos de escrita, estudos acerca de temas que extrapolam o universo literário, uso de aportes

para além do que pede o objeto, confronto com uma tradição de leituras obrigatórias, resistência à definição *a priori* da pesquisa, busca das marcas biográficas e autoficcionais do artista na obra, imersão de temas propositivos no conjunto da obra, diálogo entre diferentes mídias, são algumas das características da crítica performativa do texto.

Aqui, o narrador é capaz de ocupar outros espaços e de vestir distintas e borradas máscaras por meio da palavra.

Se a performance é *mise-en-scène*, a literatura é *mise-en-écrit*, sua configuração na contemporaneidade contesta a sequencialidade e a separação escritor-narrador, artista-personagem, texto ficcional-texto-biográfico [...] Nesse sentido, não só a poesia teria direito à licença poética, mas a crítica através dos saltos que dá sobre a história, as obras, os autores, todos filtrados pela experiência-repertório do leitor. O que se percebe é a liberdade de criar atalhos e manobras em caminhos conhecidos [...] “Escrever” como verbo performativo, laboratório, a partir do qual o desejo de alguém se faz carne, chama para si uma escuta, torna presentes personagens – simulacros – figuras – *personas*, enfim, revela e oculta um projeto existencial (BEIGUI, pp. 31-33, passim).

Carreguei comigo, ao longo desses meses, também, pequeno diários de anotações de caráter íntimo, pessoal e afetivo que ia compondo todo esse processo de pesquisa: as relações com a pornografia, pequenos textos ou ensaios, pequenas ficções sobre essa relação – e que constituem e performam essa relação; referências visuais, fotográficas, artísticas e afetivas desse caminho. Falei, também, das minhas relações, dos meus afetos, capazes de instaurar uma série de relações em função ou não do pornográfico. Alguns desses textos provocam, compõem e (ir)rompem (n)esse texto, e fazem parte da pesquisa em si.

*Ontem fiz um vídeoarte. Pornô.  
Não foi bem ontem, faz alguns dias, ou  
semanas, ou poucos meses.  
Mas fiz. Corpos nus, desnudados, pênis, afeto.  
Ainda que fizesse parte de uma etopoética,  
sinto que o afeto de ambos os personagens do*

*vídeo não foi o ponto mais evidente da estória, ou do trabalho, como havia pensado que seria.*

*Achava que esse afeto deixaria nossas genitálias logo eretas, sem saber o que fazer ou aonde apontar, com medo e tensão, mas desejo.*

*Mas, incrivelmente, a câmera falou mais alto.*

*A presença da câmera ali apontou o desenvolvimento do vídeo. O uso/espaco/local/presença da câmera foi o que nos afetou. A lente à nossa frente, ou à frente de nossos sexos, como se queira, esconde ou espia um olhar voyeur, um olhar de outrem, um espectador que verá e terá acesso a esse material. Alguém para quem, diretamente, mostraríamos nossos sexos, eretos ou não, mesmo que em um espaço-tempo distinto daquele. Nada mais parecia afetar, nem a luz da tarde de sol fria, o lençol na janela, os quartos e os DVDs, as marcas na parede, a cama na qual nos sustentávamos, e onde, outrora, havíamos nos deitado e deixado registrado o nosso cheiro, ou mesmos nossos corpos, um ao lado do outro, quase se tocando. Nada disso nos afetou.*

*Mas a câmera ali, sim, nos afetava. Havia ali, através do visor da câmera, o olhar sobre nós mesmos, nossos corpos, pêlos e sexos, assim como para o corpo do outro. Observávamos, analisamos, mais do que deixávamos espaço para qualquer desejo.*

*Ou uma preocupação de provocarmo-nos ansiava por uma ereção que teimava em não vir, ou que nem se preocupava em vir. Além disso, aquilo seria registro; e que peso ter aquela imagem ali, aparentemente espontânea, transformada em registro histórico, cultural, artístico e afetivo.*

*Que peso nossos corpos e sexos receberiam apenas no fato de estarmos ali, sendo filmados e gravados, de que peso pessoal aquele momento se constituiria, como lembrança ou ressuscitador de lembranças mais tarde. Lembranças artísticas, afetivas e pessoais.*

## 5 A PERFORMATIVIDADE DOS FILMES DE ANTONIO

De primeira mão, os filmes de Antonio, entre eles mesmos, se aproximam e se diferenciam. Não sigo necessariamente uma ordem cronológica; mas, partindo da minha experiência com os filmes, ora como espectador de pornografia, ora como seu pesquisador, eu penso ser possível partir dela para contornar os aspectos que se repetem e aqueles que se diferem dentro de sua própria obra como um todo. Assim, ajunto para essa análise os filmes intitulados *Bankers* (2012) e *Mates* (2011), de um lado, *Gingers* (2013) e *Daddies* (2014), de outro, e a singularidade de um filme que parece único, que é *Julian* (2012).

Uma multidão. Uma multidão de homens. De mãos, de sexo e de cheiro. De piroca. (riqueza de detalhes, coloquialidade, de outros ângulos). De algum modo, é isso que Antonio Da Silva faz em *Bankers* (2012). Por meio dos cortes, do ritmo de montagem e das trucagens, ele monta um esquema, um mapeamento afetivo da multidão que eles, homens, são e produzem por meio dos gestos eróticos engendrados nesse banheiro situado na zona bancária da cidade de Londres, Inglaterra. Ou, ainda, é o que ele realiza em *Mates* (2011): um mapeamento sobre como os sujeitos adentram e ocupam sexualmente os espaços caseiros e privados, dos quartos, dos colchões, da intimidade do outro. Uma multidão não tem rosto, não tem tipo, é engajamento no corpo e pelo corpo, é “potência de vida da multidão, no seu misto de inteligência coletiva, de afetação recíproca, de produção de laço, de capacidade de invenção de novos desejos e novas crenças, de novas associações e novas formas de cooperação” (PELBART, 2003). *Uma cooperação erótica*.

Antonio cria personagens, personagens sem rosto. Por meio da trucagem, por meio do corte e do encadeamento das imagens, parece acompanhar passo a passo alguns desses homens, desde quando abrem a porta principal do ambiente (do banheiro, do apartamento, do quarto, etc.), até quando saem, ou quando gozam e saem. Parece constituir, aí, um sistema de gestos, de passos, uma organização de signos em torno de um corpo ou de vários corpos. Não há como saber se Antonio grava tudo apenas com uma câmera, com a mão, com uma câmera escondida, ou com mais câmeras. Isso também não interessa porque tais filmes não interessam por ser metafilmes, ou seja, por descobrir, inventar e questionar esse fazer fílmico. Interessam mesmo, a trucagem do movimento das imagens e a constituição de um corpo único que ajunta todos os corpos a um só. Tudo isso possível por meio de uma

montagem aguçada e que atenta aos movimentos desses corpos.

Fico pensando como seria uma câmera ali, gravando todo o dia de movimentos nesse banheiro, ou pelo menos o tempo do almoço, cerca de duas horas, posteriormente se compilando tudo em uma edição de um ou dois minutos. Porque é durante o almoço que as imagens são tomadas, é durante o intervalo do almoço que esses homens se ajuntam. Gostaria de ver os passos, os caminhos, as indas e vindas desses corpos habitualmente masculinos, que compartilham o sexo e a excitação de suas genitálias e de seus prazeres. Idas e vindas despersonalizadas: apenas o caminho, o seguir nervoso e frenético de uma massa de camisas, calças e sapatos formais, de braços, pernas e genitálias.

A ausência dos rostos parece ser uma forma de dar mais ênfase ao genital, às genitálias. Nesse caso, ênfase aos homens, a seus sexos e a seus movimentos, e à ação ao longo dos filmes. Não seria aqui o caso de que o genital toma o lugar do rosto? Na máquina abstrata de rostidade, como afirma Deleuze, tudo se rostifica:

É o mesmo que dizer que a cabeça, que todos os elementos volume-cavidade da cabeça devem ser rostificados. Eles o serão pela tela esburacada, pelo muro branco-buraco negro, a máquina abstrata que irá produzir rosto. Mas a operação não pára aí: a cabeça e seus elementos não serão rostificados sem que o corpo inteiro não o possa ser, não seja levado a sê-lo, em um processo inevitável. A boca e o nariz, e antes de tudo os olhos, não se tornam uma superfície esburacada sem convocar todos os outros volumes e todas as outras cavidades do corpo. Operação digna do Dr. Moreau: horrível e esplêndida. A mão, o seio, o ventre, o pênis e a vagina, a coxa, a perna e o pé serão rostificados. O fetichismo, a erotomania, etc, são inseparáveis desses processos de rostificação (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 32)

Não seria o caso de pensar que aqui, na pornografia, e, principalmente, na pornografia de Antonio, tudo se *genitaliza*, tudo acaba se ocupando e fazendo referência, se “sobre-codificando” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 30) à genitália? Uma máquina abstrata de genitalidade? *Genitalidade*.

*Sempre que converso com Antonio, ele nunca mostra o rosto. Eu converso com ele no Skype e ele não abre o vídeo para mim. Fico ali eu, me exibindo, fingindo uma seriedade acadêmica, mesmo que me enbanane pelas perguntas que faço a ele. E, assim, ele parece mesmo me conquistar. Procurei por ele no Facebook, nada. O que é o rosto, que rosto é esse? Na sua performance na nossa entrevista, Antonio se mostra mas não mostra o rosto. E fico curioso. Nos seus filmes, ele também não mostra o rosto, também não fala. Estou curioso. Será que ele é feio, que se envergonha pela sua feiúra? Será que ele tem o rosto cheio de*

*espinhas, ou algo do tipo? Será que sou mais bonito que ele? E mais: será que eu o conquistaria, será que eu faço o seu tipo? Será que ele faria um filme comigo? Como seria isso? Tudo isso, tudo isso por conta de um rosto que não se faz, só se desfaz. E me seduz. Ele se torna mito. “Para a sedução”, diz Jean Baudrillard, “o desejo é um mito. Se o desejo é vontade de potência e de posse, a sedução assume diante dele uma vontade de potência igual por simulacro, e é pela rede das aparências que ela suscita essa hipotética potência do desejo e a exorciza” (1991, p. 99).*

*É também segredo, segredo que me seduz:*

*O segredo. Qualidade sedutora, iniciática, daquilo que não pode ser dito porque não tem sentido, daquilo que não é dito e que, apesar disso, circula. Assim, eu sei o segredo do outro, mas não digo, e ele sabe que eu sei, mas não levanta o véu; a intensidade dos dois nada mais é que o segredo do segredo. (...) Tudo o que pode ser revelado passa ao lado do segredo. Pois ele não é um significado oculto, não é a chave de alguma coisa; circula e passa através de tudo o que pode ser dito, assim como a sedução corre sob a obscenidade da fala – é o inverso da comunicação e, todavia, reparte-se. Só mantém seu poder ao preço de não ser dito, assim como a sedução opera como o fato de nunca ser dita, nunca desejada (BAUDRILLARD, 1991, p. 90).*

Não há respostas específicas nem momentos descritivos em seus filmes, e isso também provoca o pensamento. Provoca, pois nos faz pensar, ou melhor, nos faz indagar sobre qual a posição de seu corpo ali, se o próprio corpo dele aparece ou não, se há atores, se há gozo mesmo – cria-se uma ânsia de aproximação com o próprio corpo de Antonio: quem é ele ou qual o corpo é Antonio? A constituição das imagens em *Bankers* não permite respostas para isso. Nem as requer. Porque essa falta de respostas, de indícios, de certezas é quase premente para o engajamento sensório-afetivo do sujeito espectador – esse que sou eu, que assisto a pornografias. Engajamento esse que coloca o pornográfico no rol de narrativas que atuam no “convite às sensações” (BALTAR, 2011, p. 476). É nesse ritmo quase frenético de imagens que as respostas não aparecem; é nesse regime de imagens que o desejo e a excitação se criam, se fazem presentes e ocupam esse espaço da falta. Aí o gozo, a pequena morte (*petite-mort*), a angústia de se ver novamente como ser descontínuo, e a reconstituição de si.

Quanto ao som: os gemidos são calados, silenciados e contidos. Mas Antonio opera a hipersensibilidade do som nos seus filmes. Os passos, o abrir dos zíperes, o roçar das mãos no pênis durante a masturbação de si e do outro: tudo pode ser escutado aos detalhes, nas minúcias. Recurso da pornografia em fazer o espectador tomar lugar no banheiro, entrar nesse banheiro, esse espaço diegeticamente sexualizado, e sentir de perto esses homens e seus sexos, seja mijando, olhando ou se masturbando.

A câmera de tão próxima, embaça, não mostra mais. A câmera deixa de se colocar

como um dispositivo de apresentação da imagem (ou de representação da imagem) para atuar como dispositivo de presença, de toque, de aproximação. A imagem borrada, fruto da aproximação extrema a uma superfície – a um objeto, a um corpo ou a uma genitália –, longe de ser um risco para a queda da excitação sexual do espectador, funciona atizando ainda mais essa excitação, porque prova e comprova (dispõe) uma aproximação íntima e brusca. Uma realidade, ou melhor, uma composição de realidade, que, para que tenha vida, precisa da vida do sexo de quem assiste. E provoca o espectador ao colocá-lo ali, mais perto, ainda mais perto, próximo demais para ser impossível ver qualquer coisa; sobra-lhe a sensação e o movimento erótico, provocado e imaginado. “E foi aí que eu comecei a avançar um pouco mais no meu processo, em que, escondendo a câmera embaixo do meu casaco, eu queria me aproximar, queria captar a câmera muito mais próxima”, nos diz Antonio<sup>59</sup>. Parafrazeando Giorgio Agamben (2005, p. 13, *passim*) essa imagem é um dispositivo erótico, porque tem de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes no sentido do erotismo, do envolvimento dos corpos sexuais com o fim de continuidade e gozo. O que surge daí, dessa relação, é o que Agamben convoca como sujeitos, “Chamo sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo-a-corpo entre os viventes e os dispositivos” (AGAMBEN, 2005, p. 13). E também, se convocarmos, a essa discussão, Michel Foucault, a câmera de Antonio Da Silva ganha um papel importante de poder: o poder de quem grava, de quem escolhe o que e quando gravar, que edita, que permite ou não que a intimidade do outro se apresente e seja publicizada. A câmera de Antonio é, também, dispositivo de poder, de poder sobre o outro, sobre a imagem do outro, sobre a imagem da pica do outro, do seu gozo, do balançado e da limpeza após o gozo. Porque o poder também é sensual, é sensualizado (FOUCAULT, 1988, p. 45). “O poder que, assim, toma a seu cargo a sexualidade, assume como um dever roçar os corpos; acariciá-los com os olhos; intensifica regiões; eletriza superfícies; dramatiza momentos conturbados. Açambarca o corpo sexual” (FOUCAULT, 1988, pp. 40-41).

Uma coreografia. Os filmes *Bankers* e *Mates* parecem ensaiar ou apresentar os atos e os encontros sexuais como coreografia(s), como códigos corporais e gestuais encenados, corporificados, incorporados e engendrados. Se os espaços aqui – o banheiro de um distrito bancário na cidade de Londres ou quaisquer apartamentos na mesma cidade – são

---

<sup>59</sup> Em entrevista no dia 22 de maio de 2013. Ver Anexos.

ressignificados, eles o são feitos assim justo pela incorporação e performatividade de outro código, de outra articulação de gestos, de trejeitos e de sinais, mais ou menos inteligíveis entre os homens ali presentes. Em *Bankers*, não é mais a dança dos corpos dos bancários sérios, casados, comprometidos e engajados – hétero ou homoafetivamente –, que usam o espaço para suas necessidades fisiológicas. Mas entra em cena e é, temporariamente, permitida e autorizada a dança dos sujeitos contagiados pelo homoerotismo, essa dança em torno dos urinóis e dos sexos, fruto de um desejo que se partilha e que também contamina e contagia o próprio lugar. O palco é o mesmo, assim como os dançarinos: mas se muda o contexto e as contingências. Tal coreografia não acontece apenas em torno dos urinóis, mas também em torno dos próprios sexos eretos. Os corpos: são eles que se fazem presentes, na fragmentação que a pornografia há tanto tempo se acostumou a operar. Fragmentação do corpo, mas fragmentação performativa das identidades de gênero ali inscritas.

Uma coreografia que se encena, que se ensaia, que se repete.

Isso é quase um argumento desses filmes. Se não o é – porque ora não foi concebido como tal, porque ora não houve exatamente um argumento, porque ora não o foi escrito –, isso é mesmo o que o filme produz e, particularmente, o que defende na sua materialidade: *o sexo como coreografia*. O que não é um gesto ou um argumento de todo raro ou incomum aos atos pornográficos. A pornografia calca-se na repetição: na repetição da ação sexual, de um roteiro de posições e do concatenamento de atos sexuais, de expressões faciais e sonoras, decodificantes e decodificadas, também na repetição das imagens e das formas de visibilidade da ação sexual – os planos, os ângulos, os cortes –, que foram e ainda tem sido repetidas e reiteradas. Steven Ziplow (1977, pp. 31-33 *apud* ABREU, 1996, pp. 96-99), a seu modo, por exemplo, mapeou uma série de ângulos e de planos que compõem um guia para o bom pornógrafo, entre eles as cenas de masturbação, lesbianismo sexo roal, orgias, *ménage à trois*, entre outros. O que Antonio faz aqui é dar visibilidade, por meio da repetição dos corpos, aos seus gestos e às suas ações em torno do urinol; realizando uma defesa do sexo como coreografia ou como um ritual: uma forma específica e codificada de ser e de fazer.

Trata-se, cá, então, de um *tipo de coreografia*. Uma coreografia como ritual, encenada, preparada, levada a cabo para o fim que é o gozo; um encontro sexual marcado, decodificado. Mas não é uma coreografia única: há coreografias diversas, ou, ainda, há a variação de um roteiro – ou de um roteiro de ações pode ser visto como um tipo ideal ou mediano do conjunto dessas coreografias todas. Há falhas, há aqueles que não vão ali para se masturbar ou se excitar, e cuja coreografia performa o “normal” (da norma) para um banheiro: se chega, se abre as calças, se tira a piroca, se mija. Se mija até o final, até a saciedade, se

encena um leve balançar. No entanto, há aqueles que mijam, que ensaiam um leve balançar, e daí a dança conjuga um gesto mais repetido da piroca, que vai ficando mais repetido, mais demorado e mais longo, até que o pau apareça mesmo ereto, pronto. Há os que guardam seus paus, mas há também os que continuam pela masturbação de si até o gozo, enquanto outra dança requer a participação de um colaborador ou de colaboradores. Juntos, em ritmo bastante semelhante, passam a se masturbar entre si, de forma quase uníssona, até que gozem. Ou se chupam, metem a boca na piroca e a piroca na boca, e assim vai. Sem muitos sons: tudo é muito quieto, silencioso, sem muitos ruídos, sons acidentais ou provocadores, talvez mesmo necessários para a erotização da ação.

Mas tem mais: há aqueles coreógrafos que passam para um segundo ato, uma segunda cena em um novo cenário: a cabine. Ali, plenamente a dois ou a três, a portas trancadas, a permissão da penetração, da felação, da consumação do ato e a seus fins. Há também aqueles limítrofes, que passeiam entre a cabine e o urinol, muitas vezes ficando nas portas das cabines, sem saber se entram ou se saem, quase um sorriso de Monalisa. Os homens entram, saem, se deixam ou se incomodam – se constroem – com a entrada de outros, capazes de estranhar esses gestos, ou capazes de serem, igualmente, contaminados. Seus gestos sexuais são potentes, performam o espaço de outros modos, ao mesmo tempo em que são frágeis e podem deixar de ser gestos sexuais – pornográficos – a qualquer instante. Enfim o gozo e os elementos acessórios ao fim da dança: o papel higiênico, a água da pia, o som do fechar as calças e do secar as mãos. O recolhimento da piroca. O recolhimento de si, e, provavelmente, a volta ao trabalho – no qual outros gestos serão igualmente encenados, talvez não com a mesma excitação que a do ritual anterior.

Do mijo como desculpa para a masturbação. Estar, permanecer no lugar, ocupar o espaço. Como se ocupa o banheiro, ou melhor, como se ocupa o urinol, como se delimita aquele espaço como próprio, mesmo que ligeira e rapidamente. Depois, desse espaço ocupado, apropriado pelo seu mijo, pelo seu próprio pênis, é hora de convertê-lo noutra lugar. Do mijo para a masturbação: a separação, aí – ou a aproximação – é de apenas um gesto, a encenação de um gesto, no próprio pênis. Do balançar a piroca para excitá-la, deixá-la tesa, e se masturbar. Masturbação de si. Um novo gesto, ou o engendramento de um novo gesto, mas também um sinal. Um sinal de quê? Um sinal do outro, no outro e para o outro. Pelos gestos, a gente ocupa o mundo.

O erotismo contagia, assim como o riso ou o bocejo, diz Bataille (1986, p. 100). Portanto, nenhuma dificuldade em tornar, em transformar signos tantos e diversos em

pornografia. Penso, por exemplo, como um site de encontros avulsos como o *ChatRoulette*<sup>60</sup>, que, sem qualquer insinuação sexual, se transforma em um local para encontros sexuais, para coreografias eróticas e para atos sexuais. Em apenas uma tela com a imagem de si mesmo e uma outra com a imagem do outro (lado), rodeado pelo resto de uma tela em branco, uma série de insinuações e de ações sexuais, ao lado de relações amicais, de gente se conhecendo, de apresentações visuais artísticas *live* fazendo-se presentes. Não é mais a pornografia sozinha, mas ela inscrita em contextos e gestos cotidianos, contagiando e provocando o dia a dia. Tal contágio é ainda mais visível em Antonio, cujos gestos de direção, edição e montagem estão (ou deveriam estar, eu suponho) imiscuídos pela experiência erótica com esses corpos e também com o próprio corpo das imagens. “Em que consiste sua técnica?”, eu pergunto para Antonio, que me responde:

É como eu falei para você... é transformar o ordinário em extraordinário, *from ordinary to extraordinary, what means?* O que isso quer dizer? Se você está numa cozinha, cozinhando, é a coisa mais vulgar do mundo, então, a minha missão, há uns anos atrás (*sic*), era: como é que eu posso transformar estas ações em uma coisa especial. Então, você põe tudo num ritmo sonoro e audiovisual que vai fazer com que aquela coisa se torne algo especial, entende? Eu gosto muito das artes do espetáculo, da dança, da coreografia e tudo mais. Então, é um pouco disso, eu queria trabalhar com isso, mas em cinema.

Eu gosto das coisas naturais. Quando eu estava fazendo dança para filme, eu nunca trabalhei com bailarino profissional; eu preferia trabalhar com uma pessoa que nunca tinha dançado na vida dela, mas que tinha muita vontade de se mexer, de aparecer na câmera, e essa coisa toda; e eu transformava essa pessoa em um bailarino; é o que eu estou fazendo agora com pornografia, entende? E não trabalho com atores: são pessoas muito banais, com corpos muito banais: é a mesma coisa. É uma coisa que eu vinha usando antes, com a dança, mas nunca usei bailarino, eu estou fazendo agora com pornografia, é a mesma coisa. Para mim, eu quero produzir muita coisa, é muito claro: eu estou repetindo um ciclo que eu já fiz antes na minha vida, só que o tema agora é diferente, e é um tema que chama muito a atenção às pessoas. Eu quero produzir ainda mais, porque é muito claro para mim o que eu quero fazer, o que eu pretendo (15 de julho de 2013).

Outro dado, e esse pode até se sobrepor a toda a descrição feita acima, é a de que tais filmes de Antonio, em que seu corpo está muito presente no processo de criação das imagens, performam mesmo a coreografia de Antonio, principalmente no filme *Mates*. As imagens de *Mates* mostram sempre um casal: sempre se performa um casal. Dois. Duo. *Couple*. É sempre um encontro entre um corpo (o de Antonio) e corpo de um *mate*, um encontro que é encenado e ritualizado no filme desde pelo menos os primeiros contatos e a dança de imagens enviadas por aplicativo de encontros sexuais, as primeiras palavras trocadas, os encontros marcados. As imagens do filme podem dizer de um modo de o próprio corpo de Antonio – esse corpo que se repete nas imagens, não necessariamente na mesma

<sup>60</sup> Disponível em <http://www.chatroulette.com/>. Acesso em 30 de abril de 2014.

posição – de se comportar, de se criar e de se ocupar um espaço; de se conquistar, de se ocupar o corpo do outro e de deixar o outro ocupar seu corpo. Se a marca do nosso olhar cai para a marca do corpo de Antonio, o que se repete, o que se vive ali pode ser condicionado a seu corpo: a seus gestos, a suas ações. Por isso, talvez, a importância de se assinar tais filmes. É uma forma de dizer: “*sim, estou aqui, cá estou, revelando algo dos outros e de mim mesmo para vocês; sou eu quem faço esses filmes; mas eu não tenho rosto, eu não me mostro: é assim, nos filmes, que eu me mostro*” – por isso tão difícil distinguir Antonio e seus filmes, se seus filmes não seriam apenas um modo de performar o próprio Antonio, de se mostrar, de criar de si, um imaginário erótico-sexual ou da assinatura que marca os filmes.

### *Confissão nº 02*

*E também meu corpo performa e coreografa junto aos trabalhos de Antonio. Aliás, junto aos trabalhos, e obras e imagens pornográficas, meu corpo está coreografando, segue quase um ritual. Mas cansa às vezes. Não há como não cansar. Não dá mais desejo, não chama mais atenção. Aproveito quando estou sozinho. Abaixo as calças, ou tiro as calças e a cueca, ou, ainda, ponho só o pau pra fora, quando não me masturbo com a mão dentro da cueca, assim quando é necessário mais que tudo ser discreto, com o pau ali, entro e acesso o site, escolho o vídeo que me interessa e dou play, por vezes, já teso, por vezes, aposto no vídeo e na imagem para que isso aconteça, pode ou não dar certo. Daí, clico o play, adianto ou volto, troco o vídeo, dou F5 quando demora ou abro mais outros vídeos, masturbo-me, e vou me masturbando, uma mão no computador, outro no sexo, e vou seguindo, toco outras partes, toco o cu, toco os ovos, me lambuzo de saliva e cuspe, posso usar ou não dildos, pode ser rápido, pode ser demorado, mas sempre ao gozo. Masturbo-me até o gozo, dentro da calça, da cueca, no chão, papel higiênico ou toalha ou camisa usada em cima da cam, ou no colchão, me limpo ou deito e durmo gozado, nada muda.*

Tais filmes, por outro lado, operam igualmente uma *coreografia de tipos*. Antonio, nisso que eu considero quase um argumento, mas que parece mais um tipo de intuição fílmica, ao construir ou reconstituir ou defender uma coreografia dos encontros sexuais nos banheiros ou em um contexto específico e singular, ou ainda, quando compõe uma coreografia dos encontros sexuais caseiros, constrói também *tipos*. Tipos porque, de um modo geral, os corpos que se apresentam no seu filme se assemelham. Aqui não é possível dizer ou intuir se esses corpos são tão parecidos ou semelhantes – um metacorpo? – nas interações naquele espaço,

ou se são resultado de um processo de escolha de Antonio sobre os corpos que compõem a imagem de seus filmes. Trata-se de tipos de corpos que se revezam e se apresentam por meio dos corpos que frequentam a imagem: é a construção de um corpo, de um tipo, talvez de um metacorpo; é, portanto, a performatividade de um corpo, pois se trata de um arranjo de signos que são o tempo todo reiterados e reavivados, que são literalmente incorporados.

**Tipo:** substantivo masculino

*1 objeto ou coisa que serve ou se usa para produzir outro igual ou semelhante; modelo; 2 coisa ou indivíduo que possui em grau elevado os caracteres distintivos de uma classe, um grupo etc.; símbolo; 3 classe, categoria de seres, agrupados segundo alguma(s) característica(s); espécie, 4 conjunto de traços característicos de uma raça, de uma família, das pessoas de determinada região etc [...] 7 infm. indivíduo, sujeito,*<sup>61</sup>

Tal qual a performatividade de um gênero, aqui se trata, de modo específico, de duas performatividades: a dos bancários e a dos *mates*. Tipos como tipos corporais, que desenvolvem sua estética e seus gestos por meio das imagens montadas por Antonio, que toma, como ponto de partida, um tipo mais ou menos definido. Tipo esse definido pela contingência do desejo, ou pela contingência do próprio terreno da sexualidade ou da pornografia, mas uma contingência também de espaços e de papéis socialmente construídos e constituídos. É um tipo dado, visto, reiterado e conhecido: o trabalho de Antonio está em constituir, quase testemunhalmente, como é e como se porta um bancário (o corpo de um bancário) que habita e ocupa um banheiro para “pegação” ou como se portam os *mates* que ocupam ou habitam a própria casa ou a casa dos outros para a satisfação de seus desejos sexuais. Assistir a tais filmes, quando se tem o desejo atizado e a genitália excitada, é adentrar e tentar compor, com o próprio pensamento e mesmo a imaginação, que corpos são esses, e também que espaços são esses ocupados. A pornografia, assim como o erotismo, é sempre ocupar o espaço do outro, até que se torne, também, virtual ou imagetivamente, também espaço próprio.

Os filmes de Antonio são sempre elaborados na montagem: talvez aqui resida a sua potência. A pornografia, nesse sentido, pode constituir, então, uma metáfora do encontro sexual de dois ou mais corpos, na medida em que é capaz de tangir a um anseio de completude de sensações. A pornografia de Antonio parece encenar uma completude de

<sup>61</sup> Disponível em <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=tipo>. Acesso em 04 de maio de 2014.

sensações por meio da imagem, por meio de um caleidoscópio de imagens de *closes*, de planos abertos, de planos médios, por cima, por baixo, por trás e à frente, parece querer mapear todo esse espaço, e todos esses corpos que ocupam e contaminam tal espaço sexualmente. Nos vídeos de pornografia amadora, acontece outro mecanismo: não há praticamente montagem, trata-se geralmente de um plano sequência ou de um único e demorado *travelling* entre os corpos. A completude, cá, não é o do mapeamento espacial da montagem, mas uma completude temporal: como se se acompanhasse o ato sexual do começo ao fim, como se se acompanhasse um ato ao vivo, necessariamente nesse papel de *voyeur*, menos descomprometido.

These appointments, or events, showcase the particular temporality of Internet pornography, as well as how it is framed and articulated by the specific mechanisms and limitations of the Internet. Importantly, the temporality [...] is one of routine: it draws on the staging of amateur Webcams, where live, twenty-four-hours-a-day access means that the viewer can constantly check in on the performer's life or keep the performer's image in constant sight on the computer desktop (PATTERSON, 2004, p. 112).<sup>62</sup>

Por outro lado, a completude temporal dos vídeos amadores pode ser correspondida pelo espectador quando ele acessa um sem número de imagens, de vídeos e de fotografias de forma contínua e constante durante um mesmo acesso, ou durante um dia ou em um período específico de tempo. Cada vídeo coreografa um aspecto, um ângulo distinto ou aproximado dos corpos, das posições e das relações, que, juntos, formam uma espécie de conjunto do mesmo, como se fossem, cada qual, um ângulo e um plano de um grande metafilme pornográfico, uma grande narrativa pornográfica, montada e narrativizada pelo espectador na internet – isso tudo junto compondo e habitando esse lugar, essa espécie de pornotopia (MARCUS, 1977).

Os filmes de Antonio, particularmente, respondem de que maneira a esses dois anseios de completude? Em relação à estética do pornô comercial, os planos e a montagem de Antonio operam o gesto caleidoscópico de ver e de espiar por vários ângulos e perspectivas os corpos dos bancários e dos *mates* na sua gestualidade e genitalidade, embora não sejam ângulos de uma mesma cena – embora sua montagem apresente uma *mise-en-scène* bastante completa e continuada. Os filmes de Antonio são compostos de *closes*, de aproximações, de planos vindos do chão, como também de cima, de lado. Parecem querer ocupar o espaço

---

<sup>62</sup> “Esses apontamentos, ou eventos, apresentam a particular temporalidade da pornografia da Internet, bem como o modo por meio do qual ela é enquadrada e articulada pelos mecanismos e limitações específicas da Internet. De forma importante, a temporalidade (...) é a da rotina: ela atrai para encenação das Webcams amadoras, onde vivem, e o acesso 24 horas significa que o espectador pode constantemente adentrar a vida da performer ou deixar a imagem da performer em constante visão no seu desktop”.

inteiro dos quartos, dos banheiros, das camas, dos colchões e dos urinóis. Sua montagem também, articulando sempre um plano a outro de maneira quase fechada, com poucos ou nenhum ruído, cria a temporalidade de algo que parece acontecer continuamente, como no pornô amador.

Chamo mais um de seus filmes para compor esse argumento, essa descrição, esse mapeamento. Ponho à discussão o filme *Julian*, e esse se trata de um filme singular na obra de Antonio. Digo singular porque, a princípio, estética e etopoiéticamente, não faz ou não encontra referências, em sua materialidade, com os outros dos filmes de Antonio. Aqui, lanço mão do que se apresenta na sinopse disponível no site de Antonio. Segundo ela, *Julian* é

uma peça biográfica experimental sobre dois homens – Julian e Antonio – que se desconectaram da cidade ansiosa, e permitiram que seus espíritos fossem tomados pela natureza. É uma carta de amor voyeurista sobre e para Julian – o homem suíço que o narrador encontrou em Londres brevemente e, pouco tempo depois, convidou para uma viagem de estrada em Portugal.<sup>63</sup>

Portanto, *Julian* trata-se, antes de qualquer coisa, ou de um modo geral, de uma carta de amor (“*love letter*”) de Antonio para aquele que intitula o filme.

[Eu] decidi fazer uma estória, uma homenagem, uma dedicação minha ao Julian, que agora é um amigo. Eu me apaixonei um pouco pelo Julian, mas nós nos tornamos amigos. Aquele momento foi muito especial, e, para mim, foi muito bom para sair do processo que estava outramente, então decidi fazer essa dedicatória ao Julian (22 de maio de 2013).

Portanto, é um filme carta, ou seja, um filme que performa uma carta. E em que consistiria isso? “No filme-carta encontramos imagens que são constituídas de experiências do personagem-narrador, formadoras de uma memória que se mistura em imagens afetivas de caráter amadora e pessoal. Portanto, na escala de tempo, passado - presente - futuro tornam-se visíveis na construção dos filmes-carta” (MEDEIROS, 2012, p. 58). *Julian*, como diz a sinopse, é um filme feito sobre e para Julian; ao mesmo tempo em que o filme fala e constrói quem é Julian, por meio da visão de desejo e das imagens do próprio Antonio; é uma carta que performa um envio, um endereçamento, um dizer-algo em que não se diz uma palavra. Mas performa também o ajuntamento de encontros entre imagens, o gesto de feitura, Antonio e Julian. Embora no corpo do filme, Antonio não apareça, e, aparentemente, não se faça menção ou sugestão da presença do corpo de Antonio (a não ser pela câmera subjetiva e pela voz em *off*), é um filme que também performa o próprio Antonio. A referência de um corpo desejado na imagem de Julian diz dos desejos de Antonio (que, mais tarde, serão incorporados e

<sup>63</sup> Disponível em <http://www.antoniodasilvafilms.com/index.php?id=julian>. Acesso em 11 de março de 2014.

encarnados em aspectos dos filmes *Gingers* e *Daddies*; afinal, Julian é um *daddy ginger*, por assim dizer); diz de seus caminhos, de suas preferências; diz de suas decisões, de uma viagem, de um encontro; diz de sua sexualidade.

*Gostaria de escrever cartas, cartas assinadas, em punho, caneta e papel, gostaria de escrevê-las simples, com papel caneta assinada.*

*Um desejo, um carinho e um acalento seriam seus temas, meus desejos, seus carinhos, nossos acalentos estariam nelas. Carta é meio e carta é também mensagem.*

*Nós estaríamos nela, assim como nossos sentimentos, como meio e como mensagem*

Mas, para além de pensar o filme apenas como a performatividade de um Antonio que esteve ali presente, ele é a performance de um Antonio como diretor, realizador ou cineasta. Pois há, em Julian, embora esse seja o segundo filme na obra do realizador (foi lançado em 2012, após *Mates*), um desejo latente de fazer pornografia. Nenhum dos planos do filme apresenta sexo explícito, intercurso sexual, mas alguns planos são dedicados ao corpo nu de Julian, seu sexo ereto, sua piroca tesa; uma câmera que, se não mostra o sexo explícito, insinua esse sexo, a acontecer ou em potência de acontecer; e somos imbuídos, como espectadores, por esse desejo, que deixa de ser apenas de Antonio para Julian, para ser de todos nós. Portanto, outra característica da pornografia que esse filme performa é a provocação do desejo e a excitação do espectador que o assiste. Aqui também se pode falar de desejo ou de vontade de pornografia: uma vontade que é só insinuação, só potência da pornografia. Pornografia-em-devir.

Esse é um envolvimento que não se faz apenas na sucessão dos planos de contemplação do corpo do outro e do seu sexo, mas na condução afetiva dessas imagens. Filme feito com arquivos de viagem – como aqueles arquivos familiares porque da família ou familiares porque próximos, reconhecidos – e que denotam um apreço especial pelas próprias imagens: é um filme que nos aproxima do outro. Ao contrário de *Mates* ou *Bankers*, que investem na repetição, na ausência do rosto e na fragmentação das genitálias e dos (seus) gestos, *Julian* investe na contemplação da imagem: na contemplação do corpo, na contemplação da paisagem, do corpo como paisagem; na contemplação e no envolvimento de uma relação, de uma afetividade, e também de uma homoafetividade; como também de certo traço de masculinidade, de improviso, de sorrisos. Tal filme é singular porque, se se repete esse sujeito, é para mostrar a sua diferença: as suas personas, as suas características. É esse

envolvimento que é erótico, que nos faz ir ao encontro de Julian, a participar da viagem – de alguma forma, estamos participando ao contemplar essas imagens –, de querer também ser Julian para receber uma tão bela carta, ou de enviar também uma carta de amor.

À primeira vez em que vi *Julian*, perguntei-me se aquilo era mentira ou verdade: simples assim. Perguntei sobre a “veracidade” dessas imagens: seriam elas imagens de arquivos de outros, gravadas em algum momento no passado, retomadas por esse cineasta? São arquivos próprios? Esse que parece ser Julian não seria, na verdade, um ator performando um personagem, com um roteiro produzido? Será mesmo Julian um cara que Antonio conheceu e essa viagem fora de verdade, ou tratava-se de imagens captadas em alguma viagem qualquer, sobre as quais Antonio construíra uma pequena estória fictícia de amor? Embora, depois, por meio das entrevistas como o realizador, eu acabasse por descobrir que se tratava, “de fato”, de uma estória que “aconteceu”, que as gravações haviam sido, “de fato”, realizadas com uma câmera 8 mm em uma viagem ao lado de um amigo chamado Julian, de Londres para Portugal, e que Antonio e Julian haviam tido um caso e daí a ideia da videocarta, percebera, depois, que essas “verdades” não eram importantes para e no filme. A junção desses signos, tais como a imagem em 8 mm, a narrativa em *off*, as imagens cortadas e aproximadas e a defesa de um filme como “carta de amor”, isso tudo serve para aplicar e explicar um desejo, sexual e afetivo, no espectador.

Por fim, aproximo-me de outros dois filmes seus. *Gingers* e *Daddies* operam suas narrativas por meio da própria fala verbal. Outros elementos imagéticos, assim como os elementos sonoros outros, como a aplicação de música, são fundamentalmente importantes para a constituição desses filmes. No entanto, o que parece constituir, dar enredo e costurar o filme são as falas verbais, que constituem os testemunhos de seus interlocutores. Se em *Mates* e *Bankers*, os sujeitos falam pelo corpo, por meio do corpo, ou seja, se, em *Mates* e *Bankers*, Antonio produz sua investigação por meio da fala do corpo, pelo discurso do corpo, pelo que o corpo fala, em *Gingers* e *Daddies*, a construção de tipos que Antonio faz tem por elemento fundante a fala dos sujeitos. Claro que isso provoca ou pede outra montagem. Parece mesmo que, em *Gingers* e *Daddies*, há uma espécie de gesto de maturação do estilo pornográfico de Antonio. *Mates* e *Bankers* são filmes feitos de arquivo: de seus próprios arquivos. As imagens desses filmes não são realizadas de antemão como que para um filme – embora pudessem dar nisso, como realmente aconteceu. Mas, se o filme é a montagem de uma série de imagens, é porque partem de um banco de imagens (penso naquilo que excede o filme, nas imagens de *backup* que constituem ainda os restos dos e nos arquivos de Antonio, nas possíveis

transformações pelas quais os filmes podem perpassar, ou seja, aquilo que constitui e excede o próprio filme) feitas da gravação de caminhos dos seus encontros e desencontros, e daqueles que foram ao encontro de seu corpo. E a coreografia de tipos e os tipos de coreografia que esses filmes operam são constituições e resultados dessa própria andança, mas também ao se deparar com as imagens depois, ao chegar em casa ou meses após sua gravação.

*Gingers* e *Daddies*, por sua vez, partem do argumento de um tipo sexual já dado. Há, sim, também, investigação de tipos, mas a constituição desses tipos não está apenas na imagem, por meio do acompanhamento e registro de gestos, posições, encontros; por meio da fragmentação dos corpos, dos detalhes, dos atos e das características das genitálias desses tipos, ou seja, eles não são constituídos pela própria materialidade das imagens. Nos filmes que cito no início do parágrafo, Antonio amadurece seu desejo e toma por argumento dois tipos sexuais definidos, inclusive definidos comumente como palavras-chave nas buscas por pornografia na Internet. É como se operasse o amadurecimento do próprio desejo: ir atrás de *daddies* e de *gingers* para saber sobre os detalhes sexuais de suas vidas e de que modo são agenciados pelo próprio corpo, pela idade ou pela aparência. E os filmes acabam se relacionando entre si. Sobre as relações entre seus filmes, Antonio nos conta:

*Gingers* tem a ver com os filmes todos. *Gingers* tem a ver com o *Mates* porque é uma mistura de personagens e de encontros não-sexuais, porque eu não marquei encontros, eu não fiz o *casting* de *Gingers* para ter sexo com eles; eu queria saber mais. O *Gingers* também tem a ver com uma coisa que eu descobri enquanto estava fazendo o *Mates*: eu percebi que tinha uma atração especial por homens ruivos, coisa que eu nunca tinha pensado antes, e, enquanto estava fazendo o *Mates*, me apercebi que eu tinha muita tendência de me aproximar dos ruivos. E, para você ver, depois do *Mates*, eu conheci o Julian, e o Julian é ruivo também, é *ginger*. E, então, eu percebi que tinha um fetiche, no fundo: um fetiche por ruivos. [Foi] Por isso: o *Bankers* é um filme feito sobre fetiche, fetiche de quem tem por homens de fato [terno] e gravata, e de encontros no banheiro. Também o *Gingers* tem a ver com ruivos por causa do Julian, o Julian também é ruivo. No filme [*Julian*], é só uma pessoa; no *Gingers*, são várias; e também tem a ver com o *Mates*, por conta dessa coisa do encontro, só que [no *Mates*] decidi fazer uma estória a partir de várias pessoas (22 de maio de 2013).

A pornografia de Antonio foca na compilação de atos sexuais entre homens. Um gesto aparentemente muito simples que investe nos pequenos encontros, nas pequenas narrativas corporais e afetivas. Uma das características naquilo que Sergio Messina intitula de *realcore* (2009) é que, ao contrário dos longa metragem pornô, não há, nessas produções, investimento em narrativas complexas. Em Antonio, o que acontece é que as narrativas são compostas pelos próprios atos sexuais, aos montes, e não apenas em uma cena só, como geralmente acontece na produção amadora. Assim como outras produções, seus filmes borram o que podemos ou não chamar hoje de pornográfico. Messina lembra-nos que “[I]n Fetish

Realcore (an immense galaxy of sub-genres) the people portrayed are often fully dressed, and sometimes they aren't visible at all, challenging the definition of pornography itself; very often here, porn is in the eye of the beholder” (2009).<sup>64</sup>

A gravação em película 8 mm é um dos recursos utilizados por Antonio em alguns de seus filmes – *Julian*, primeiramente, e, mais tarde, em *Daddies*. Não consigo não remeter, como espectador, à citação que essa imagem, granulada e de tons e sombras menos definidas, faz ao cinema pornográfico produzido, outrora, em película. Essa imagem, que tem sido reproduzida em formato digital<sup>65</sup>, vem recebendo a certa valoração: a do antigo reapropriado para usos contemporâneos recentes. O bigode de Julian, a contemplação desse corpo faz lembrar os corpos um tanto quanto *daddies* que se ensaiam nessas antigas películas. O que vai ser mais bem remontado e trabalhado em *Daddies*, quando Antonio se ocupa de tratar da vida e do sexo de homens que se colocam ou se veem como tal.

A entrada que Antonio faz na pornografia, ou a ocupação que ele faz no campo da pornografia vem necessariamente de sua experiência com a produção de vídeos autorais e artísticos. E a pornografia nasce menos como um projeto profissional e mais como o borramento de marcas de autoralidade, de profissionalidade, como também de aspectos pessoais, eróticos e íntimos de sua vida, que são ocupados e encarnados nas próprias imagens e no fazer de tais imagens. A partir daí, do momento em que tem essas imagens em mãos, de quando aplica, nessas imagens, sua montagem, surge sua pornografia. E mesmo com os vídeos mais recentes, *Gingers* e *Daddies*, Antonio continua com o processo poético-ético: é nas suas andanças, entre os amigos da cidade em que vive, nos encontros de suas viagens e nas apresentações de seus filmes que ele encontra os sujeitos, com eles grava e dá origem ao material que depois será editado e dará em filme. Em pornografia.

O que quero dizer é que o trabalho de Antonio não é necessariamente profissional como são profissionalmente considerados os trabalhos de produtoras com a BelAmi<sup>66</sup> ou a NakedSword<sup>67</sup>. Por outro lado, ele traz, para seu trabalho, aspectos e matizes operatórios da produção de vídeo autoral, com formação específica. Ele aplica, na sua pornografia, um estilo, um modo de fazer cinema. E, se amador é aquilo que se faz por amor, o trabalho de Antonio vai além de ser amador, ao aplicar aqui, no amor de fazer, seus conhecimentos técnicos

<sup>64</sup> “[N]o fetiche *Realcore* (uma imensa galáxia de subgêneros), as pessoas retratadas estão frequentemente totalmente vestidas, e, algumas vezes, elas não estão visíveis de todo, desafiando a definição de pornografia ela mesma; muito frequentemente, aqui, o pornô é o olho do observador”.

<sup>65</sup> Ver, por exemplo, a coleção Bijou Classics, da produtora TLA Entertainment, que investe na reprodução digital que filmes de pornografia gay outrora produzidos em película. Disponível em <http://www.tlavideo.com/gay-bijou-classics/studio-157-3>. Acesso em 02 de julho de 2014.

<sup>66</sup> Disponível em <http://belamionline.com/>. Acesso em 27 de março de 2014.

<sup>67</sup> Disponível em <http://nakedsword.com/>. Acesso em 27 de março de 2014.

específicos de estudante de cinema e de quem pratica cotidianamente esses conhecimentos. Além disso, sua pornografia guarda traços da pornografia amadora. Menos traços estéticos da materialidade da própria imagem, e mais um gesto poético, de fazer imagens. Mesmo como pornógrafo, como realizador de pornografia, Antonio Da Silva repete o gesto daqueles que fazem pornô caseiro ao criar relatos audiovisuais de suas experiências sexuais; ao que a câmera participa de seus encontros e investimentos eróticos e sexuais, que excita, que cria ambientações específicas e que, ao fim das contas, grava também imagens que possam ser exibidas na Internet ou entre pares de amigos. Nesse caso, os pares de amigos com quem Antonio articula sua produção são ora espectadores interessados em pornografia de intercursos homoeróticos e homossexuais masculinos, ora doutros realizadores de novas pornografias, que circulam pelos mesmos festivais e exposições por onde seus filmes frequentam. Há esse gesto curioso, de saber de si, de saber do outro, de relatar para demais os seus desejos e suas ações sexuais.

Por isso, Antonio parece vinculado a certa vertente de pós-amador: trata-se de uma produção que não é necessariamente profissional nem necessariamente comercial – Antonio (ainda) não vive dessas produções financeiramente – mas que conservam uma certa curiosidade, uma certa engenhosidade da prática amadora em percorrer, descobrir, engendrar e gravar seus gestos sexuais e os espaços cotidianamente erotizados. Talvez aconteça, aqui, uma profissionalização do pornô amador. Uma profissionalização porque implica a aplicação de conhecimentos técnicos, profissionais e autorais, ao mesmo tempo em que a poética do fazer de suas imagens é compartilhada por gestos da prática amadora.

Antonio também responde ao desejo de real da pornografia, ou melhor, também lhe interessa se ocupar do projeto de real encampado pelo pornô:

Tem alguns princípios: me interessa que seja real, que a coisa seja o mais real possível, que seja espontâneo, que não seja uma coisa que eu esteja forçando ou que a pessoa com quem eu esteja trabalhando esteja forçada: tem que ser uma coisa natural, e que a gente esteja gozando. Gozando em [português] brasileiro tem outra intenção... mas que esteja se divertindo com o que faz, tem que haver um lado muito honesto e prazer. E, para mim, é importante, no processo, que eu aprenda algo de novo, algo que me interesse, algo de que eu gostaria de saber um pouco mais a fundo sobre o quê que é esta coisa, quem são essas pessoas, o que é este espaço (15 de julho de 2013).

Há também um aspecto curioso: uma espécie de vontade de ser e de fazer uma pesquisa (quase) antropológica. Os filmes de que falo insistem em buscar por, em identificar, em constituir certos personagens, certas formas de ser e de se comportar no mundo, e na cidade, sexualmente. São filmes que ensaiam sobre esses tipos e comportamentos, mas também são uma espécie de ensaios sobre o desejo e o desejo do próprio realizador. Como

lembra Jacobs, “the new pornographer mixes the overlapping discourses of knowledge and sexual representation as a social-intellectual awareness” (2004)<sup>68</sup>. Uma consciência que consiste também em assumir, por meio da pornografia, posições metodológicas de pesquisa, muitas vezes explorando um desejo antropológico ou sociológico do outro sexualmente, ao mesmo tempo em que encarna uma consciência de si, dos próprios desejos, da própria sexualidade. “In this way, s/he learns how to write the performative movements of sexual education and practice in par with other individuals” (JACOBS, 2004).

### *Confissão nº 02*

*Conheci Antonio por meio de seus vídeos. Naquela noite, me pus a caçar. Caçar algo que me interessasse, que me afetasse nesse campo tão vasto da(s) pornografia(s). Que não apenas provocasse sexualmente meu corpo, mas que me fizesse também sentir prazer em questionar, perguntar, em não saber. Daí, encontrei Antonio. Fui aos poucos me aproximando. Por meio de seus filmes, cheguei a ele. Porque poderia ter parado ali, me tranquilizado com a análise fílmica de seus filmes, com sua proposta pornográfica. Mas não, insisti porque não eram seus filmes o que eu esperava para conduzir minha pesquisa. Interessou-me também o que era anterior aos filmes: do fazer os filmes. Em dois sentidos: pensando essa prática como modo de fazer e de operar a arte no mundo – portanto, de fazer poética – e de como o corpo se implicava nesse fazer. Um fazer que se remetesse, por meio de seus filmes, a uma rede formada pelos atos sexuais presentes no ordinário de seus passeios, de seus caminhos. Talvez caminhos esses que eu desejasse percorrer e que me eram satisfeitos quando assistia a seus filmes.*

Nos últimos dois volumes de *História da Sexualidade – O Uso dos Prazeres* (1984) e *Cuidado de Si* (1984) –, Michel Foucault observa, a partir das práticas morais e éticas Antigas, o funcionamento de uma ascética do sujeito, um conjunto de exercícios a serem empreendidos pelo indivíduo para consigo mesmo no sentido de ser um sujeito livre, não escravo. Na ética Antiga, isso diz respeito às *tecnologias de si*, de não se tornar escravo dos desejos para poder exercer livremente seu papel político, e que não são empreendidas na solidão, mas ocorrendo junto com a cidade, com os amigos e junto aos mestres, ao viver as próprias fragilidades para se tornar mais forte. Trata-se de uma volta a si mesmo por meio de si na experiência com a cidade. “A aplicação consigo”, diz Foucault (1984, p. 69), “comporta

---

<sup>68</sup> “o novo pornógrafo mistura os discursos de conhecimento e representação sexual há muito repetidos com uma consciência sócio-intelectual”.

não somente a necessidade de conhecer (de conhecer o que se ignora, de conhecer que se é ignorante, de conhecer o que se é), como também a necessidade de se aplicar efetivamente a si e de exercer e se transformar”. Esse conjunto de práticas que visam a liberdade de si constitui a *askesis*, os exercícios de si.

A *askesis* moral faz parte da *paideia* do homem livre que tem um papel a desempenhar na cidade e com relação aos outros; ela não tem que utilizar procedimentos diferentes; a ginástica e as provas de resistência, a música e a aprendizagem dos ritmos viris e vigorosos, a prática da caça e das armas, o cuidado em se apresentar bem em público, a aquisição do *aidos* que faz com que se respeite a si mesmo através do respeito que se tem para com o outro – tudo isso é, ao mesmo tempo, formação do homem que será útil para a cidade, e exercício moral daquele que quer dominar a si mesmo (FOUCAULT, 1984, p. 71).

A discussão gira em torno de como a ética ou de como uma prática, uma espécie de pragmática do sujeito, pode dar a esse o poder de constituir, em sua vida, novas subjetividades, novas formas de criação, por meio de uma *etopoética* de si. A *askesis* compreende uma série de exercícios espirituais, mas também corporais, que pretendem a avaliação de si, dos próprios gestos, no fortalecimento da alma e na busca por uma ética da liberdade. Trata-se de produzir-se como sujeito, um sujeito sempre em mutação e transformação,

de uma relação consigo que culmina na constituição de um *sujeito-forma* e não de um *sujeito-substância*; uma atividade desprovida de identidade, a qual representa, em última instância, um modo de *intensidade*, uma “dobra da relação de forças”. [...] o sujeito-forma é um sujeito apontando para o processo de sua constituição, ou seja, um sujeito com atividade, em devir, o qual substitui seu *status* de sujeito pela “plenitude da relação consigo” (ORTEGA, 1999, p. 63).

Sobre a relação entre as tecnologias de si e a produção de subjetividades, de tão imbricadas que essas noções estão, há quase que a sobreposição de uma para com a outra: as tecnologias de si são, em última instância, formas de subjetivação ética (ORTEGA, 1999, p. 32), ou seja, as formas, os gestos e a conduta, as apropriações dos exercícios morais de que o sujeito tem consciência em fazer, subjetivam o indivíduo nessa conduta, nessa ética de si, no *ethos*.

Os filmes de Antonio, ou melhor, a captura das imagens para seus filmes é uma forma de subjetivação de si e faz parte das tecnologias de si, a seu modo, uma vez que Antonio sempre reporta que suas gravações estão, de algum modo, atreladas a algum “processo” de sua vida. Seu primeiro filme, *Mates*, é sobre a realização de encontros sexuais marcados por meio do aplicativo *Grindr*, disponível para *download* em celulares e *smartphones*. O cineasta, ainda sem saber se aquilo pode ou não virar filme, grava tais encontros, e vê, neles (tanto nos encontros como na gravação deles), a passagem por um

processo. A produção dessas imagens é menos para a finalização em um filme pornográfico do que para registrar, nesse mesmo gesto de gravar, uma transformação de si, em certo exame daquilo que fez, faz e fará. Do comportamento de si. A pornografia por ele produzida é apenas um elemento a mais nessa produção e nesse arranjo de imagens de si.

O início foi um pouco assim, eu estava num processo da minha vida, e eu sentia que tinha que registrar, e eu tinha que registrar porque eu estava constantemente mudando, e mudava de casa pra dormir, de quarto para sofá, muitas vezes na mesma semana. Então, eu queria registrar isso, porque era uma coisa que estava me acontecendo, eu sabia que estava perdido, então eu precisava de capturar (*sic*) um pouco de fragmentos, para, um dia, mais tarde, entender um pouco esse percurso que eu fiz, numa fase minha que eu estava muito perdido. Então, foi por isso que eu comecei a registrar, com foto e um pouco de vídeo (15 de julho de 2013).

Um dos exercícios colocados por algumas das tradições antigas consistia na escrita, ou melhor, naquilo que Michel Foucault chamou de *escritas de si*: escritos de compilações diversas daquilo que se leu, se escutou e se pensou, cujo arranjo é necessário à constituição do sujeito. Ou cartas, por meio das quais o sujeito fala de suas práticas, de suas condutas, ora como uma espécie de observação de si mesmo, ora, para um destinatário, como forma de aconselhamento sobre exercícios diversos. Esses escritos

não constituem uma “narrativa de si mesmo” [...] O movimento que eles procuram realizar é o inverso daquele: trata-se não de buscar o indizível, não de revelar o oculto, não de dizer o não-dito, mas de captar, pelo contrário, o já dito: reunir o que se pôde ouvir ou ler, e isso com uma finalidade que nada mais é que a constituição de si (FOUCAULT; MOTTA, 2004, p. 149).

“Como elemento de treinamento de si, a escrita tem, para utilizar uma expressão que se encontra em Plutarco, uma função *etopoiética*: ela é operadora de transformação da verdade em *êthos*” (FOUCAULT; MOTTA, 2004, p. 147). “O papel desses textos”, diz Foucault (1984, p. 16), “era o de serem operadores que permitiam aos indivíduos interrogar-se sobre sua própria conduta, velar por ela, formá-la e conformar-se, eles próprios, como sujeitos éticos: em suma, eles participam de uma função ‘etopoiética’, para transpor uma expressão que se encontra em Plutarco”.

Esses escritos servem a si como compilação e acesso aos pensamentos e, também, na medida em que são revistos, de avaliação de conduta: “trabalho de pensamento, trabalho pela escrita, trabalho na realidade” (FOUCAULT; MOTTA, 2004, p. 147). É uma escrita que, como os demais exercícios, cria e constitui subjetividades, ou seja, constitui esse sujeito-forma que está o tempo todo em transformação. Escritos esses que constituem um corpo, que é preciso compreender

não como um corpo de doutrina, mas sim [...] como o próprio corpo daquele que,

transcrevendo suas leituras, delas se apropriou e fez sua a verdade delas: a escrita transforma a coisa vista e ouvida “em forças e em sangue” (*in vires, in sanguinem*). Ela se torna no próprio escritor um princípio de ação racional (FOUCAULT & MOTTA, 2004, p. 152).

A operação de fazer imagens antes de fazer filmes: esse é o interesse do realizador e parece ser mesmo uma forma de ter consciência do que faz e das transformações por que passa:

Eu não tenho nada definido no início, simplesmente há alguma coisa que me diz, algo potencial que me diz que há algo pra fazer, como no caso de *Mates*, a partir do arquivo de encontros casuais [...] [Sobre o filme *Bankers*,] não sabia o que é que aconteceria com o filme, o que poderia acontecer, mas, após uma análise de todo material recolhido deu hoje no que é o filme, o filme que você viu (22 de maio de 2013).

Estar com os outros, experimentar ter relações sexuais, encontrar e gravar o seu corpo e os outros corpos, e, ao final, fazer pornografia, são ações e gestos dentro de uma conduta mais geral para pensar sobre si, seus desejos, seus fetiches, mas também de realizar uma espécie de catarse da própria vida, de aplicar-se, mediante a feitura dessas imagens, à elaboração de si: “para mim, é importante, no processo, que eu aprenda algo de novo, algo que me interesse, algo de que eu gostaria de saber um pouco mais a fundo sobre o quê que é esta coisa, quem são essas pessoas, o que é este espaço” (22 de maio de 2013).

No entanto, aqui, no cuidado de si empreendido por Antonio, a moderação não é o aspecto principal no processo de subjetivação, como acontecia no cuidado de si propagado por algumas das morais de doutrinas Antigas. Suas atividades sexuais lidam com o exagero: o exagero do sexo, o exagero dos parceiros, das atividades sexuais; o exagero da gravação das imagens, das tantas e inúmeras imagens que produz com sua câmera:

Eu tive um período inicial, em que eu ia gravar muito, uma vez por cada semana; teve momentos em que eu gravava quase todo dia, uma vez por dia eu fazia uma gravação. Era um período em que eu estava obcecado; então eu gravei. O mesmo aconteceu com a edição. Quando eu percebi o que estava acontecendo, passei semanas a fio, editando, percebendo o que estava ali, naquele material todo (15 de julho de 2013).

Não há aqui a dominação dos prazeres, mas a vivificação desses prazeres por meio dos encontros sexuais. Viver esses encontros, deles gravar suas imagens e revisitá-las posteriormente é aquilo que Antonio realiza como gesto para o processo de subjetivação de si, de formação e transformação de si.

Há um procedimento de Antonio que tem a ver com sua visibilidade: como constrói a imagética de si: as imagens que usa de si, aquilo que ele permite (ou não) mostrar nas redes sociais e nas entrevistas que concede, ou o nome que utiliza. Ou seja, o cuidado de

si também está nas imagens por meio das quais se implica no mundo; por meio delas, ele se faz ao mesmo tempo em que vive. Mas, aqui, é um jogo de mostrar e de esconder, pois Antonio, por vezes, parece um fantasma: um fantasma sem rosto, mas com um corpo desejante e sexuado. Se se esconde, e esconde seu rosto nas fotos que publica nas redes, como o site *Vimeo*<sup>69</sup>, é para mostrar e poder criar (mais), para além das identificações cotidianas e oficiais, como o uso do nome de registro ou o uso de fotografias de si. Antonio se dá ao luxo de se esconder para poder se mostrar: por um lado, mostrar mais de si na sua sexualidade, seus genitais, seu gozo, na relação com os corpos dos outros; a mostrar sua bunda, seu peito, sua intimidade; por outro lado, para mostrar e poder possibilitar a atitude de si mesmo como realizador, pois, apenas, assim, escondendo o rosto e o próprio nome, lhe é possível fazer pornografia. Antonio pode ser um fantasma, uma persona criada para fazer e apresentar seus filmes sem mostrar o rosto, para não se preocupar com a família ou o quanto que isso pode trazer algo negativo para sua vida “normal”:

Isso para mim é muito complexo, porque o meu nome completo é Sérgio Antonio da Silva Cruz. Por isso que eu digo que eu não criei esse personagem; sou eu, sou completo assim, entende? Se a gente se conhece, e me pergunta “Qual é seu nome?”, eu digo “Eu sou Sérgio Cruz”. Mas quando você me quer conhecer mesmo bem, você pergunta a minha idade, se eu vou bem, como é que são os seus pais, aí eu digo “Eu sou Sérgio Antonio da Silva Cruz”, aí você me conhece bem melhor. E é a mesma coisa. E quando a gente ‘tá no processo de fazer a coisa, a gente acaba fazendo um filme com pornografia; e, aí, o cara, mais tarde, ele pode aceitar a fazer, entende? Quando você fala em “pornografia”, a pessoa foge. Então, essa coisa é muito útil. Eu não sei explicar para você, mas é bom como realizador, é bom para as pessoas perceberem que eu sou um profissional, é um jogo muito bom ter essa dualidade (15 de julho de 2013).

Partindo de demais elementos, como aqueles que concernem à produção dos filmes, é possível estabelecer no trabalho de Antonio uma imbricação entre ética e poética. Ética é *ethos*, está vinculada ao *ethos*, ao modo de ser e de viver, de estar e de se ocupar do mundo e de ocupar o mundo. Não necessariamente à forma de se conduzir para o bem e para o bom, como argumenta Aristóteles em *Ética a Nicômano* (1984) (inclusive, dentro do nosso atual regime moral, é muito pertinente atestar que frequentar banheirões e viver em um ritmo sexual promíscuo não é considerado seguir o bem ou o bom!), mas, como Michel Foucault argumentou em suas entrevistas, o *ethos* diz respeito à condução de si, às formas de agir e de se fazer no mundo (FOUCAULT; MOTTA, 2004). Na produção de seus primeiros filmes, *Julian*, *Bankers* e *Mates*, Antonio permite se jogar no caos das imagens, numa condução de si e das imagens sem muito saber aonde chegar. Seu *ethos*, seu modo de se conduzir é orientado pela produção de imagens: a única certeza em meio às andanças e aos passeios sexuais. O

<sup>69</sup> Disponível em <http://vimeo.com/antoniodasilva>. Acesso em 02 de julho de 2014.

gesto de Antonio é transformar sua ética em poética, ou seja, é transformar o seu modo de condução de si em modo de criação. Da criação de sua arte, mas também da criação de si.

Os filmes de Antonio são compilações de momentos gravados e montados, em frente aos quais, como espectadores, nos deparamos com um sem número de genitálias, de homens, de posições, de encontros. Assim, Antonio deixa-se tomar pelos desejos, pelos impulsos, momentos esses que são gravados, e para os quais ele volta posteriormente, ao assistir e montar tais imagens. Os processos de subjetivação de Antonio passam por uma ética do exagero. Não há aqui a dominação dos prazeres, mas a vivificação desses prazeres por meio dos encontros sexuais. Viver esses encontros, deles gravar suas imagens e visitá-las posteriormente para editá-las são atos que Antonio realiza como gestos constituintes do processo de subjetivação de si, de formação e de transformação de si.

A ética sexual desenvolvida e defendida pelo cristianismo visava, outrora, a um exame de consciência, um exame de si, uma relação de sexualidade e subjetividade (FOUCAULT; MOTTA, 2004, p. 101), um processo de subjetivação, em geral solitário, no qual o pensamento em atos sexuais, na concupiscência ou no ato solitário da masturbação – antes mesmo de sua possível realização – era condenado por desviar o sujeito do tempo que deveria ser dedicado às orações e ao jejum.

As técnicas visavam, sobretudo, ao afluxo de pensamentos que penetravam na consciência, perturbando, por sua multiplicidade, a unidade necessária à contemplação, e comunicando ao sujeito imagens ou incitações de Satanás (FOUCAULT; MOTTA, 2004, p. 102).

“Trata-se não somente de aprender as regras de um comportamento sexual conforme a moral, mas também de se examinar incessantemente a fim de interrogar o ser libidinal dentro de si mesmo” (FOUCAULT; MOTTA, 2004, p. 101). Por sua vez, Antonio parece constituir uma ética sexual distinta dessa que se tornou hegemônica nas formas de constituição do sujeito e que permanece, ainda, atualmente: a ética sexual cristã. Antonio, ao contrário, orienta-se por uma ética dos encontros sexuais, estando aberto a uma espécie de prática da promiscuidade, que valoriza os pequenos contatos sexuais, os pequenos gestos libidinais envolvendo a si e ao(s) outro(s). A transformação de si, nesse sentido, acontece por meio das práticas de uma ética sexual que se aproxima da libertinagem. Tal ética da libertinagem propõe um caráter sexual e libidinal presente no termo (libertinagem), assim como uma natureza que pode se fazer transgressora, presente no espírito libertino, “se o entendermos nas várias nuances semânticas: ‘desregramento de costumes’, [...] ‘aquele que não respeita as interdições e segue as inclinações do corpo e do espírito’ ‘liberdade sexual’,

[...] ou o ‘livre-pensador’” (MORAES, 1996, p. 11, *passim*). A obra de Antonio é, de certo modo, ética, ou seja, ele fabrica imagens para fabricar a si mesmo. E quando insere, na fabricação de si, a produção de imagens e, posteriormente, transforma essas imagens em filmes, ele visibiliza tal fabricação; no seu cotidiano, ele fabrica a si mesmo e se produz por meio e em meio a sua ética sexual e à produção de imagens e, portanto, à produção de pornografia. Fabrica e produz a si mesmo, a suas imagens, a sua vida, ou seja, sua ética e sua vida fazem parte de sua obra. Ética, vida, imagens, filmes e pornografia estão imbricados nesse processo de subjetivação de si em meio às práticas sexuais, que também são práticas de si. A pornografia desse cineasta, em última instância, é um meio de visibilizar, ou ainda, de tentar findar/fundar esse processo de transformação de si, pondo suas imagens em contato com o desejo e a libido de demais sujeitos.

*inventar.*

*inventar a pornografia como dispositivo.*

*dispositivo.*

*ver a pornografia de uma determinada perspectiva, que não é rígida, fechada, que se tranca em si mesma. inventar uma forma de ver a pornografia e forjar, supor, ancorar, mas não determinar. com possibilidades tantas, travestir a pornografia a partir do conceito de performativo.*

*constituição como gênero(?).*

*inventar a pornografia como dispositivo.*

*dispositivo que engendra: engendrar.*

*dispositivo que engendra subjetividades, que dispõe: produz; produzir; produção maquínica (?) de produção de subjetividades enquanto/no ato, no*

*gesto: gesto. Gesto de fazer pornográfico.*

*de inventar a pornografia.*

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho de Antonio cria novas formas pornográficas, ou novas formas de visibilidade pornográfica. Na montagem, na compilação de imagens e de corpos, no frenesi rítmico do sexo e dos testemunhos, ele encontra uma forma própria de fazer e de dizer da pornografia, e marca essa feitura com sua assinatura. Se, por um lado, flerta com um modo de fazer amador, por outro, ele se aproxima da pornografia comercial. Através da aproximação com uma estética de filmes de arte, há um gesto que é o de aplicar um modo de *assespsia* às (suas) imagens pornográficas, para atingir um público que queira consumir sua obra. Os corpos que Antonio aborda na sua pornografia são sempre brancos, fortes, magros; com pênis grandes, bonitos, sempre tesos. Trata-se da pornografia duplicada, quase ao extremo, porque uma pornografia revista, atualizada: mais limpa, quase asséptica. A alta definição de suas imagens elimina qualquer possibilidade de sujeira, de uma imagem não controlada, não disciplinada; seus cortes secos, bem planejados, e o som bastante delicado e hipervisível condicionam as possibilidades de sua obra e acordo com o desejo do espectador/consumidor.

Quem acessa as obras de Antonio parece querer acessar uma pornografia mais limpa, mais bem direcionada, e mais previsível também. Talvez não por causa de sua forma (a montagem, nesse caso), que dialoga com o caleidoscópio que se perfaz no acesso à pornografia na Internet, mas por aquilo que a sua pornografia põe a ver, aquilo que encena e que põe no mundo. Seu gesto parece mesmo dialogar com certa estetização da imagem pornográfica (ATTWOOD, 2007), uma forma de tornar a imagem pornográfica mais limpa, mais elitizada, para pequenos e organizados grupos. E o fato de assinar tais produções não deixa de ser um modo de controlar essas imagens, de dizer de onde elas vieram e a quem pertencem; cobrar pelo acesso é manter essas imagens controladas, vigiadas, é dizer que há um dono e que, para acessá-las, é necessário se permitir a uma troca financeira. Bem ao contrário das imagens acessadas na ciberpornografia, sem autor, de codinomes, cuja potência está mesmo na imagem, e menos na performatividade de um autor que as assina.

Nesse sentido, a performatividade pornográfica dos filmes de Antonio se faz a fim ou por meio de uma espécie de acomodação ou de disciplinamento das imagens pornográficas em função da autorialidade, da assinatura específica de um realizador, em contraponto ao anonimato comum das postagens em sites como Xtube<sup>70</sup> ou Xvideos<sup>71</sup>, e também em função de um discurso de artisticidade que leva em consideração o belo, o limpo e o bom. Se ele

---

<sup>70</sup> Disponível em <http://www.xtube.com/>. Acesso em 02 de julho de 2014.

<sup>71</sup> Disponível em <http://www.xvideos.com/>. Acesso em 02 de julho de 2014.

realiza a diferença em seus filmes por meio de uma forma fílmica própria, a repetição e a redundância, por outro lado, também são características em seus filmes: a redundância de certo tipo de corpo, de certo tipo de desejo, que insiste em afirmar o tesão a um tipo de corpo que está dado e identificado. O tesão e a excitação, fim e meio da pornografia e também da pornografia de Antonio, por outro lado, são provocados também pela montagem frenética das imagens e pela redundância de signos dados e repetidos. Nessa redundância, sobra pouca abertura, pouca potência para outras pornografias.

Se há borramento com outras linguagens e modos de fazer, esse borramento tem suas possibilidades findadas em função do disciplinamento a outro discurso e a outra linguagem, e à comercialização dessas imagens. Seus filmes afirmam e reafirmam o dispositivo da sexualidade, como todo filme pornográfico afirma. Mas parece ir mais além, ratificando ainda mais o falar a verdade pelo sexo: o que Antonio produz é metapornografia, ou seja, de algum modo, é uma pornografia feita em cima da pornografia produzida no mundo, ou naquilo que produz a pornografia no mundo: o desejo, o homoerotismo, a vontade sexual ou a vontade de saber do sexo por meio da imagem.

Os paus duros que constam na pornografia de Antonio não produzem nenhuma resistência contra esse dispositivo: esses paus são incitados a estarem tesos e duros por dispositivos de poder, que podem ser desde os dispositivos eletrônicos (os *smartphones*, os celulares, as câmeras; as telas dos sites de bate papo com câmera; as *tags*, os nichos criados por sites de pornografia para alocar e encaixar o que mostra [*daddies, gingers, leather, twinks, latin, twins*, etc.]) até em como esses dispositivos são criados para capitalizar ainda mais a pornografia, para gerar público e publicidade, pelas empresas que desenvolvem tais aplicativos, ou por gente que grava suas aventuras sexuais e disponibiliza na Internet a outros mediante um pagamento específico (embora seja muito fácil conseguir ver “de graça” tais vídeos em demais sites). A pornografia produzida por Antonio Da Silva redonda esses aspectos, e é por isso que falo em metapornografia. O próprio Antonio tem capitalizado suas produções, uma vez que os interessados nos *teasers* apresentados no seu site só podem acessar os filmes inteiros pagando por eles. É parte desse dispositivo operando, ou a representação desse dispositivo operando e que opera nessa própria representação, nos seus filmes.

*Ali, entre rolas, xoxotas, peitos, pés, bocas, desejo e suor, eu só tinha olhos para ele. Do meu lado, eu, ao lado dele, e, aos nossos lados, corpo deliciosos e deliciados em plena orgia, num sofá pequeno de meia lua na parede. Eram corpos de sexo, sem roupas ou acessórios; corpos plenamente quentes, brancos, morenos e negros, de tons quentes à meia luz da sala de curtas luzes. O corpo dele também era quente, seu sexo latejava, seu sexo era meu conhecido; sabia-lhe os toques, os prazeres e o gozo. Era nele que mirava: nele, no seu sorriso, seu olhar, no seu sexo, tudo junto, ao mesmo tempo. Ali, ereto, levantado, aos meus olhos e boca, ele me o oferecia. Eu, com denego, charme e desejo de casal, aderi e qui-lo. Sorriu e eu sorri, com seu sexo entre meus lábios.*

### *POST-SCRIPTUM*

*Camadas. Camadas de escritura, nem sempre bem costuradas. Textos pequenos, passagens longas. Ao final, isso é o que constitui ou o que sobrou de uma dissertação. Daquilo que lhe esperava ser até aquilo que ela constituiu na escrita mesmo: um abismo, um espaço, muitos lamentos. Lacunas, muitos espaços abertos, brechas e erros fazem parte fundamental, ou minam fundamentalmente os propósitos e a forma desse texto. Talvez aqui mesmo resida alguma potência. Talvez aqui resida algo que a exceda, que não foi pensado para ela, algo que fuja do texto e de quem o escreveu.*

*O texto está no mundo.*

*Agora, que ele sofra o que é estar no mundo.*

*Gostaria de escrever aqui e esse sentimento de  
solidão acabar.*

*Veza ou outra me dá isso. Estudo, vejo vídeos e  
filmes, leio, tudo para tentar fazer passar essa  
sensação de não ter com quem conversar ou falar  
ou dizer ou sair: uma prisão a si mesmo. Mas  
quando acabo essa ocupação-para-mente-  
-desocupada, sinto-me solitário, só. Vontade de  
sair, mas também de ficar.*

*Desejo de ser só, mas desejo também de,  
essencialmente, ser público, desesperadamente  
performático, a aprovação alheia, não me importa  
para quê. Vicioso.*

*Gostaria que assim que escrevesse aqui, esse  
sentimento de solidão acabasse. Mas sei que não.*

*Ainda assim, acabo por aqui.*

## REFERÊNCIAS

- ABREU, N. C. **O Olhar Pornô**. Campinas: Mercado de Letras, 1996.
- ATTWOOD, F. No Money Shot? Commerce, Pornography and New Sex Taste Cultures. **Sexualities**, n. 10, 2007, p. 441-456.
- \_\_\_\_\_. The Paradigm Shift. Pornography, Research, Sexualization and Extreme Images. **Sociology Compass**, 5/11, 2011, p. 13-22.
- AGAMBEN, Giorgio. O Que é um Dispositivo? **outra travessia**, n. 05, Santa Catarina, 2º sem. 2005.
- ARISTÓTELES. **Metafísica (Livro I e Livro II); Ética a Nicômano; Poética**. [S.l.]: Victor Civita, 1984.
- AUSTIN, J. L. **Quando Dizer é Fazer**. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BALTAR, M. Evidência Invisível. Blowjob, vanguarda, documentário e pornografia. **Famecos**. v. 18, n. 2, mai./ago. 2011, p. 469-489.
- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. **Da Sedução**. Trad. Tânio Pellegrini. Campinas: Papyrus, 199
- BEIGUI, A. Performances da escrita. **Aletra**, n. 1, v. 21, jan./abr. 2011, p. 27-36.
- BELL, E. Performing “I do”. Weddings, Pornography, and Sex. In: JENKINS, M. M.; LOVAAS, K. E. (ed.). **Sexualities and Communication in Everyday Life**. Londres: SAGE Publications, 2007.
- BUTLER, J. **Excitable Speech**. A politics of the performative. Nova Iorque: Routledge, 1997.
- \_\_\_\_\_. Performative Acts and Gender Constitution. An essay in phenomenology and feminist theory. **Theatre Journal**. v. 40, n. 04, dez. 1988, p. 519-531.
- CHAUÍ, M. Laços do Desejo. In: NOVAES, Adauto. **O Desejo**. Companhia das Letras, 1990.
- COSTA, P. A. B.. O Laço e a Voz. Dos atos e da fala na experiência coletiva. In: RIBEIRO, Felipe (org.). **Atos de Fala**. Rio de Janeiro: Rizoma; Oi Futuro, 2011.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **Mil Platôs**. Capitalismo e esquizofrenia. v. 3. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- DERRIDA, J.. **Margens da Filosofia**. Trad. Joaquim Torres Costa e Antonio M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.
- DISKMEIER, P.; HELBRECHT, I. Time, Non-Representational and the “Performative Turn”

- Towards a new methodology in Qualitative Social Research. **Forum Qualitative Social Research**. v. 9, n. 2, art. 55, mai. 2008.

DYER, Richard. Male Gay Porn. Coming to Terms. **Jump Cut**, n. 30, março de 1985. Disponível em <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC30folder/GayPornDyer.html>.

FÉRAL, J. Por uma Poética da Performatividade: o teatro performativo. **sala preta**, v. 9, 2009.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade**. v. I. A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade**. v. II. O uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade**. v. III. O cuidado de si. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FOUCAULT, M.; MOTTA, M. B. (org.). **Ética, Sexualidade, Política**. Trad. Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

GOULEMOT, J-M. **Ces Livres qu'on ne Lit que d'une Main**. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle. Provence: Alinea, 1977.

HARDY, S. The Pornography of Reality. **Sexualities**, nov. 2008, p. 60-63.

HILLYER, M. Sex in the Suburban. Porn, Home Movies, and the Live Action Performance of Love in *Pam and Tommy Lee: Hardcore and Uncensored*. In: WILLIAMS, Linda (ed.). **Porn Studies**. Durham, Londres: Duke University Press, 2004.

HUNT, L. A. (ed.). **The Invention of Pornography**. Obscenity and Origins of Modernity, 1500-1800. Nova Iorque: Zone Books, 1996.

JACOBS, K. The New Media Schooling of the Amateur Pornographer: Negotiating Contracts and Singing Orgasm. **Spectator**. v. 24, n. 01, out. 2004.

LOBO, J. **O Essencial é Invisível**. João Pessoa: Ideia; Forma Editorial, 2008.

MARCUS, S. **The Others Victorians**. A study of sexuality and pornography in mid-nineteenth century England. New York: Meridian, 1977.

MEDEIROS, R. **Partida, Deslocamento e Exílio**. Escrever com a Imagem – o processo de subjetivação e estética em filmes-carta. (Dissertação) – Mestrado em Comunicação, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

MESSINA, S. **Realcore**. the digital porn revolution. URL, n.d. Disponível em <http://www.sergiomessina.com/realcore/index.php>.

PAASONEN, S. Between meaning and mattering: on affect and porn studies. **Porn Studies** 1:1-2, 2004, 136-142. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1080/23268743.2014.880225>.

PELBART, P. P. **Vida Capital**. Ensaios de Biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PINTO, J. P. Conexões Teóricas entre Performatividade, Corpo e Identidades. **D.E.L.T.A.** 23:1, 2007.

RIBEIRO, F. Para Encorpar a Palavra. In: \_\_\_\_\_ (org.). **Atos de Fala**. Rio de Janeiro: Rizoma; Oi Futuro, 2011.

SALIH, Sarah. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Trad. Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autentica, 2012.

VASQUEZ, Tina. Ethical Pornography. **Herizons**, out. de 2012.

WILLIAMS, L. **Hard Core**. Power, pleasure and the frenzy of the visible.

\_\_\_\_\_. Film Bodies. Gender, Genre, and Excess. **Film Quarterly**, v. 44, n. 4, sum. 1991, p. 2-13.

\_\_\_\_\_. Porn Studies: Proliferating On/Scene: An introduction. In: \_\_\_\_\_(org). **Porn Studies**. Durham; Londres, Duke University Press, 2004, p. 1-23.

\_\_\_\_\_. Pornography, porno, porn: thoughts on a weedy field. **Porn Studies**, 1:1-2, 2014, 24-40. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/23268743.2013.863662>>

**APÊNDICE A – PERGUNTAS ENVIADAS POR E-MAIL (PRIMEIRO CONTATO – 16 DE ABRIL DE 2013)**

1. De que modo sua produção é influenciada pela experiência de espectador de pornografia? A experiência de espectador de pornografia o levou a (querer) fazer filmes pornográficos?
2. Você afirma que seus filmes são pornográficos. O que isso implica? O que isso quer dizer? É uma postura (política) assumir ou referenciar assim sua obra?
3. A edição, a montagem dos seus filmes é algo pensado, previsível no momento da gravação? Ele é indicativo de algum sentido do/ao filme? Ou ele é decidido posteriormente às gravações?
4. Há alguma questão ética pertinente em relação àqueles cujos corpos são filmados?
5. O filme Julian é de fato um documento de viagem, ou um filme de ficção?
6. O que os filmes trazem à sua vida, e o que da sua vida é trazido para os filmes? Ou seja, há alguns lugares que você é levado a frequentar ou ações que você é levado a fazer apenas para realizar seus filmes, ou ainda, os filmes podem se apropriar de ações e experiências comuns da sua própria vida (sexual)?
7. Qual os seus primeiros contatos com pornografia e como o é ainda hoje?

## APÊNDICE B – ENTREVISTAS REALIZADAS COM O REALIZADOR DE CINEMA ANTONIO DA SILVA DIA 22 DE MAIO DE 2013

*Eu imagino que você seja espectador de pornografia. De que forma essa experiência de espectador de pornografia, ela interfere, influencia na sua produção? Queria que você tentasse pensar isso ou, se não, se isso não influencia.*

Essa foi a pergunta que você colocou<sup>72</sup> e que mais me interessou também, porque sei que o interesse de sua pesquisa tem a ver com de que forma a pornografia influencia o espectador e de que forma o espectador pode produzir pornografia. Eu estou muito interessado nisso, é uma boa questão, e eu tenho que pensar um pouco sobre isso. Claro que o fato de eu ter visto, de eu ver pornografia fez [com] que, influenciou o fato de eu querer fazer pornografia também. Agora, o porquê... eu penso que tenho muito a ver... eu quis fazer os vídeos pornográficos que eu gostaria de encontrar na internet, ou no cinema. Então eu decidi fazer a minha própria história, a minha própria pornografia. Já não mais para mim, porque eu não gosto de ver a minha pornografia, mas, pelo menos, faço para outras pessoas que possam ter o mesmo sentimento que eu.

*Você falou do Mates, de como foi esse processo de gravação, de produção, do registro que acabou dando no Mates. Queria que você falasse do Bankers, se a forma de produção tem a ver com a produção do Mates; como é que você pensou o Bankers?*

O *Bankers* foi o processo um pouco o mesmo. Eu não tenho nada definido no início, simplesmente há alguma coisa que me diz, algo potencial que me diz que há algo pra fazer, como no caso de *Mates*, a partir do arquivo de encontros casuais; e, no *Bankers*, eu encontrei, por acaso... eu estava trabalhando em um outro projeto, a caminho de minha casa, e tenho que passar pelo distrito dos bancos. Quando fui a uma casa de banho [banheiro público], me deparei que havia muito homem de gravata que estava lá não só para fazer o que as pessoas fazem numa casa de banho, urinar, ou o que quer que seja, estavam lá por outras coisas. Então, isso foi muito interessante, porque, uma grande maioria neste espaço, a maioria dos homens era bancário, banqueiro – não sei como se diz no Brasil<sup>73</sup> –, [e] por causa do local onde estavam [a casa de banho/banheiro público].

Então, achei aquilo muito interessante, e foi uma coisa que eu nunca tinha pensado; nunca tinha imaginado que esse tipo de gente fosse capaz de se aventurar dessa forma na hora do almoço. Então, comecei a filmar, muito distante, queria arquivar, queria arranjar uma forma de conseguir um arquivo, um registro daquilo. Então, comecei filmando embaixo da porta: eu ia para o privado [privada, *toilet*], e, debaixo da porta, punha a câmera, porque eu não podia espreitar bem, mas a câmera consegue ter essa perspectiva que meu olhar não pode ter. Então, eu filmava casualmente só para ver o que se passava, e, chegando em casa, via o material, e queria saber como aquilo, o que é que realmente estava acontecendo ali. Mas, uma vez, houve um banqueiro [bancário] que fez um sinal para seguir ele. E quando eu segui ele – eu decidi seguir ele (*sic*) –, havia um outro banheiro o qual era muito privado, as pessoas muito dificilmente tem acesso, mas era público, mas não era fácil de encontrar. E, nesse banheiro, era só banqueiro! Completamente só banqueiro!

Na hora do almoço, entre meio dia e meio, e duas horas e meia, havia muita afluência indo lá para simplesmente, puramente se masturbar. E foi aí que eu comecei a avançar um pouco mais no meu processo, em que, escondendo a câmera embaixo do meu casaco, eu queria me

72

Antonio refere-se a perguntas anteriormente enviadas a ele via caixa de e-mails no dia.

73 Nesse caso, Antonio quer dizer o que chamamos de “bancário”.

aproximar, queria captar a câmera muito mais próxima. E assim foi, foi um processo de recolha, eu fui nesse banheiro 23 vezes, e não sabia o que é que aconteceria com o filme, o que poderia acontecer, mas, após uma análise de todo material recolhido deu hoje no que é o filme, o filme que você viu.

*Fala do Julian, o processo de feitura do filme. Qual a idéia? Porque ele é diferente [dos demais]; o Bankers e o Mates tem várias semelhanças estéticas, da montagem, etc. , e você fala muito da questão do registro, da documentação, eles se parecem muito nesse sentido. O Julian já passa para uma outra coisa...*

Mas ele é exatamente a mesma coisa. O *Julian* é uma estória real, então o que passou é que eu fui de férias, e eu conheci o Julian quando estava fazendo o *Mates*. Então, o Julian foi para mim aquela pessoa que me ajudou a sair do processo do *Mates*. Eu saí de um processo de sexo para entrar em um outro processo. E o Julian me levou para um processo de amor, de afinidade.

Então, o que aconteceu foi que eu conheci o Julian quando estava fazendo o *Mates* e eu o convidei para ir passar as férias comigo em Portugal, para conhecer meu país. E a gente falou “Ah, vamos para a natureza, eu tenho uma câmera que eu nunca usei, que é uma super-8, e eu, então, vou levar essa câmera conosco”... o Julian gosta muito de *retro* [retrô], gosta muito da natureza, gosta muito da ideia de... ele não é narcisista, mas gosta também de ser fotografado, filmado, mas é diferente. Então, ele gostou da ideia de ser retratado em super-8, mas nós não falamos na possibilidade “Ah, a gente pode fazer um filme com isso”. [Mas] A gente esqueceu [da ideia de fazer um filme], e quando estávamos durante a viagem, o Julian esqueceu que poderíamos estar a fazer um filme, pois estava documentando apenas algumas coisas da nossa viagem.

No fundo, é a mesma coisa, é um processo, nesse caso foi uma viagem que eu fiz com ele em Portugal, e foi gravando coisas durante essa viagem, e ficou uma memória. Depois dessas férias, passando um tempo, eu enviei os negativos para o laboratório, e quando eu vi, vi que havia qualquer coisa aí também, muito simples, mas poderia fazer uma estória. Foi aí que decidi fazer uma estória, uma homenagem, uma dedicação minha ao Julian, que agora é um amigo. Eu me apaixonei um pouco pelo Julian, mas nós nos tornamos amigos. Aquele momento foi muito especial, e, para mim, foi muito bom para sair do processo que estava outramente, então decidi fazer essa dedicatória ao Julian. Mas, no fundo, é uma estória real, também como os outros, e tem a ver com processo, e, nesse caso, foi uma viagem com uma pessoa.

*E o último que você lançou, o Gingers, queria que você falasse dele também.*

*Gingers* tem a ver com os filmes todos. *Gingers* tem a ver com o *Mates* porque é uma mistura de personagens e de encontros não-sexuais, porque eu não marquei encontros, eu não fiz o *casting* de *Gingers* para ter sexo com eles; eu queria saber mais. O *Gingers* também tem a ver com uma coisa que eu descobri enquanto estava fazendo o *Mates*: eu percebi que tinha uma atração especial por homens ruivos, coisa que eu nunca tinha pensado antes, e, enquanto estava fazendo o *Mates*, me apercebi que eu tinha muita tendência de me aproximar dos ruivos. E, para você ver, depois do *Mates*, eu conheci o Julian, e o Julian é ruivo também, é *ginger*. E, então, eu percebi que tinha um fetiche, no fundo: um fetiche por ruivos. [Foi] Por isso: o *Bankers* é um filme feito sobre fetiche, fetiche de quem tem por homens de fato [terno] e gravata, e de encontros no banheiro. Também o *Gingers* tem a ver com ruivos por causa do Julian, o Julian também é ruivo. No filme [*Julian*], é só uma pessoa; no *Gingers*, são várias; e também tem a ver com o *Mates*, por conta dessa coisa do encontro, só que [no *Mates*] decidi fazer uma estória a partir de várias pessoas.

*Como você chegou nesses caras? Foram pessoas que você foi conhecendo, ou você foi montando o casting? Como foi? Minha pergunta é essa porque, no Gingers, as pessoas sabiam que estavam sendo gravadas, elas aceitavam ser gravadas. Eu queria saber como é que você chegou, entrou em contato com essas pessoas.*

Eu, no ano passado, no anterior [2012], eu viajei menos. Londres é o lugar onde eu tenho imensos amigos que são *gingers*; estes foram alguns que eu contactei. No ano passado, eu fui convidado para apresentar meus filmes em festivais: fui convidado para ir a Israel, fui convidado para ir ao Brasil, fui convidado para ir à Dublin, à Irlanda. Então achei perfeito, tipo, pensei “Não quero ir só para o festival para apresentar o meu filme, mas também quero produzir coisas novas”. Então, durante essas viagens, eu procurei ruivos, homens ruivos, para poder entrevistar, para ter uma perspectiva um pouco mais universal do *ginger*. O *ginger* na Irlanda, na Escócia, tenho a percepção de agirem completamente diferente de alguém que vive no Brasil; porque lá, na Irlanda, há muito *ginger*, e, no Brasil, é muito raro. E, no Brasil, há essa necessidade de falar sobre a diferença, é realmente uma coisa que afeta, as pessoas apontam; na Escócia, não, é uma coisa superbanal.

Foi um processo de viagens, um processo de encontros, alguns muito casuais; uma pessoa que eu via no bar, na rua, ou amigo do amigo. Foi bastante demorada (*sic*); até o ponto que eu comecei a ver o filme, eu comecei a gravar as coisas, eu comecei a entrar no processo. E quando comecei a fazer o filme, comecei a ver questões tomarem uma forma muito específica, porque eu já estava a imaginar como é que o filme poderia ser.

*Antonio, eu queria saber – e aí é um trabalho de memória mesmo – quais foram seus primeiros contatos, as tuas lembranças de primeiros contatos com a pornografia, não enquanto produtor, mas enquanto espectador, fruidor de pornografia. Você tem isso em mente?*

Sim. Foi a revista da *Playboy* de um vizinho mais velho meu, em que eu descobri... eu e meus amigos íamos na casa uns dos outros, e, num vizinho, a gente encontrou onde ele escondia as revistas pornográficas, da *Playboy*. E também na televisão. Antes, havia, depois da meia noite, filmes que passavam em um programa, que é o RTL, um canal de televisão que passava imensa pornografia francesa. E, depois, o contato com a Internet, é claro. Mas eu era muito pequeno, tinha somente dez anos.

*As pessoas que foram gravadas no Mates, como elas foram gravadas. Eles sabiam que estavam sendo gravadas?*

Sabiam. Todos eles sabiam que tinha uma câmera. Alguns que pensavam que... porque a minha máquina de filmar é uma máquina fotográfica, alguns pensavam que era uma câmera fotográfica, e a câmera ficava lá, e a câmera ficava gravando. Por isso, havia um pouco, também, de pessoas que não sabiam que estavam sendo filmados, mas que pensavam que estavam sendo fotografados. Mas, grande parte, sim; eu explicava a eles que estava, que queria registrar o momento, então, desde que não aparecesse o rosto, eles não se importavam. Em *Bankers*, não, ninguém sabia que eu estava gravando.

*Você tem tido contato, pela internet ou nos festivais, com outros produtores de pornografia mais recente, mais recentemente?*

Não. Eu tenho recebido contato d'algumas companhias de pornografia, que me contactam para saber da possibilidade de fazer entrevista, de publicar meus filmes no *website* deles, mas é tudo muito recente. E uma pessoa, que é meu amigo também, que tem um trabalho que envolve pornografia, mas não é pornografia, é o Travis Mathews<sup>74</sup>. Afora isso, não tenho

---

<sup>74</sup> <http://travisdmathews.com/>

muito contato com o mundo da pornografia. Também tem o festival de pornô de Berlim [*Berlin Porn Film Festival*<sup>75</sup>], que é muito bom, em que nós também nos conhecemos. Eu fui ao festival, e a gente se conhece.

---

<sup>75</sup> <http://www.pornfilmfestivalberlin.de/>

15 de julho de 2013

*Nessa produção que você diz pornográfica, você toma algumas referências conceituais, [de] pornografia, [de] estudiosos de pornografia, em teoria queer? Tem alguma coisa do tipo, algum conceito que te embasa, ou com o qual você pensa quando você produz sobre sexo?*

Tem alguns princípios: me interessa que seja real, que a coisa seja o mais real possível, que seja espontâneo, que não seja uma coisa que eu esteja forçando ou que a pessoa com quem eu esteja trabalhando esteja forçada: tem que ser uma coisa natural, e que a gente esteja gozando. Gozando em [português] brasileiro tem outra intenção... mas que esteja se divertindo com o que faz, tem que haver um lado muito honesto e prazer. E, para mim, é importante, no processo, que eu aprenda algo de novo, algo que me interesse, algo de que eu gostaria de saber um pouco mais a fundo sobre o quê que é esta coisa, quem são essas pessoas, o que é este espaço.

Então, como eu falei antes, e digo sempre, eu faço os trabalhos que eu gostaria de visualizar na internet, tanto na pornografia como no cinema. E também faço as coisas de forma que possa surpreender o espectador um pouco, d'alguma forma, mesmo que seja uma coisa muito simples. Então, o meu interesse, no fundo, é transformar qualquer coisa que seja muito banal e fazer com que essa coisa se torne especial; e, muitas vezes, o que se passa, trabalhando com pessoas, a pessoa se apercebe de alguma coisa nela que nunca achou muito interessante ou que sempre passou muito normal, possivelmente pode ser algo... por exemplo, no *Gingers*, se você é *ginger*, você não quer saber porque você é *ginger*, mas, de repente, você pode perceber que você é alguma coisa interessante.

*Quando você fala em surpreender o espectador, você diz como? De que forma você tenta surpreender o espectador?*

Surpreender o espectador é tentar... no fundo, eu quero que o filme possa ser explícito, e que também seja um pouco um filme didático, a coisa como pessoa. Em vez de você ver pornografia simplesmente para se excitar, para se estimular sexualmente, você pode, com isso, também, ter um lado de filme de escola, em que você aprende algo, que você aprende algo sobre a cultura do *Grindr*, que é [o que acontece n]o *Mates*, você aprende algo sobre pessoas que usam fato [terno] e gravata, normalmente são bancários, que são pessoas que a gente pensa pessoas muito sérias, mas são pessoas humanas, como todos nós [no *Bankers*]: também gostam de gozar, de se masturbar, de fazer *cruising*; [n]o [filme] *Gingers*, também, a gente aprende algo sobre a genética, a genética do homem.

Eu penso que eles [os filmes] tem qualquer coisa de didático, que faz com que você aprenda algo. Esse é o fator vulgar de grande parte da pornografia, que é sexo por sexo.

*Antonio, [sobre] as gravações que deram origem, que foram posteriormente montadas e editadas, e deram origem ao [filme] Mates, a princípio, você sabia que elas virariam filme, se tornariam filme, que elas iriam dariam um curta? Isso já era visível ou planejado?*

No início, não. No início, não sabia o que estava fazendo, gravei muita coisa que não aparece no filme, mas faz parte de quando eu comecei a pensar a fazer algo assim. No início, não era claro para mim. Digamos que foi um processo de seis meses, e ao terceiro mês ficou muito claro o que eu estava fazendo, o que eu queria fazer com o que estava acontecendo naquele momento na minha vida.

*As gravações duraram quanto tempo? As imagens foram tomadas em quanto tempo?*

Eu tive um período inicial, em que eu ia gravar muito, uma vez por cada semana; teve momentos em que eu gravava quase todo dia, uma vez por dia eu fazia uma gravação. Era um período em que eu estava obcecado; então eu gravei. O mesmo aconteceu com a edição.

Quando eu percebi o que estava acontecendo, passei semanas a fio, editando, percebendo o que estava ali, naquele material todo.

Uma outra coisa: eu vou fazer um outro filme, uma longa versão do *Mates*, e vai explicar toda essa questão que você está fazendo; há muitas questões sobre o *Mates* e o *Bankers*. Eu quero fazer um filme que é o processo de fazer *Mates* e *Bankers*, então vai ser tudo revelado.

*Você acha que de alguma forma essas imagens, elas, de algo modo, elas eram algumas pequenas... pode-se pensá-las como pequenos diários ou pequenas anotações em vídeo desse processo?*

O início foi um pouco assim, eu tava num processo da minha vida, e eu sentia que tinha que registrar, e eu tinha que registrar porque eu estava constantemente mudando, e mudava de casa pra dormir, de quarto para sofá, muitas vezes na mesma semana. Então, eu queria registrar isso, porque era uma coisa que estava me acontecendo, eu sabia que estava perdido, então eu precisava de capturar um pouco de fragmentos, para, um dia, mais tarde, entender um pouco esse percurso que eu fiz, numa fase minha que eu estava muito perdido. Então, foi por isso que eu comecei a registrar, com foto e um pouco de vídeo.

*Você escrevia?*

Não, eu não escrevo, eu não sou uma pessoa de palavras, de justificar, por isso eu prefiro falar com você pelo Skype, conversa, do que escrever. Escrever, para mim, é uma coisa muito difícil, eu não entendo. Se nós paramos para perceber, não há, muitas vezes, não há muito diálogo, é as ações (*sic*), é o som que conta a estória [nos filmes].

*A edição dos filmes, do Mates, do Gingers e do Bankers, a montagem me parece ser bem semelhante nesses filmes, porque tem muitos fragmentos, principalmente no Bankers e no Mates, que são muitos fragmentos de ações, de gestos, e de pessoas, fragmentos de corpos também, como é bem característico da pornografia. Você já parou para pensar sobre por que fazer uso dessa forma, dessa edição?*

Isso é uma técnica que eu desenvolvi muito antes de fazer o *Mates*. Eu tenho uma formação em *dance film*, a minha técnica é coreografar.. não é coreografia, é coordenar ações. Minha especialização, os filmes que eu fiz antes do *Mates*, eu fiz muito filme com dança, e com esportes, com ações... então, eu fazia esses filmes antes, e não usava sexo: usava o desporto, usava a dança, usava o movimento cotidiano, e pegava essas coisas, e fazia uma coreografia com [a] edição. Então, essa é uma técnica que eu já venho explorando desde 2005, desde um curso que eu fiz em Londres em videodança, *dance film*. Então, para mim, eu estou utilizando a mesma técnica com o trabalho de Antonio da Silva, em cujo tema é o sexo. Mas tudo aquilo é uma coreografia de ações, de corpos, de sons. Eu comecei essa técnica em 2005, então quando chegou 2010, que eu estava fazendo o *Mates*, eu estava com essa técnica muito apurada.

*E em que consiste essa técnica?*

É como eu falei para você... é transformar o ordinário em extraordinário, *from ordinary to extraordinary, what means?* O que isso quer dizer? Se você está numa cozinha, cozinhando, é a coisa mais vulgar do mundo, então, a minha missão, há uns anos atrás (*sic*), era: como é que eu posso transformar estas ações em uma coisa especial. Então, você põe tudo num ritmo sonoro e audiovisual que vai fazer com que aquela coisa se torne algo especial, entende? Eu gosto muito das artes do espetáculo, da dança, da coreografia e tudo mais. Então, é um pouco disso, eu queria trabalhar com isso, mas em cinema.

Eu gosto das coisas naturais. Quando eu estava fazendo dança para filme, eu nunca trabalhei com bailarino profissional; eu preferia trabalhar com uma pessoa que nunca tinha dançado na

vida dela, mas que tinha muita vontade de se mexer, de aparecer na câmera, e essa coisa toda; e eu transformava essa pessoa em um bailarino; é o que eu estou fazendo agora com pornografia, entende? E não trabalho com atores: são pessoas muito banais, com corpos muito banais: é a mesma coisa. É uma coisa que eu vinha usando antes, com a dança, mas nunca usei bailarino, eu estou fazendo agora com pornografia, é a mesma coisa. Para mim, eu quero produzir muita coisa, é muito claro: eu estou repetindo um ciclo que eu já fiz antes na minha vida, só que o tema agora é diferente, e é um tema que chama muito a atenção às pessoas. Eu quero produzir ainda mais, porque é muito claro para mim o que eu quero fazer, o que eu pretendo.

*Você acha que nesses dois filmes – o Bankers e o Mates – não haveria uma espécie de... você também não estaria registrando uma espécie de coreografia desses corpos, você não estaria fazendo uma coreografia desses corpos, uma espécie de ritual? Porque, às vezes, parece uma coisa coreográfica também, todo esse ritmo de chegar, conhecer, se despir, transar, gozar, sair, parece um ritual, uma coreografia...*

Perfeito! E a coreografia tem um pouco a ver com a coordenação, entende? É exatamente isso que você está falando, você está respondendo por mim, exatamente isso.

*No Mates, você grava vários encontros, são vários fragmentos, de vários encontros, fragmentos em vários sentidos, tanto o corpo fragmentado como as ações fragmentadas; na, na edição, fica muito clara essa micronarrativa sexual, essa pequena narrativa sexual, desde chegar a sair, todo encontro sexual tem um passo a passo de como se faz; você fez a escolha, na edição, por tentar fazer essa narrativa muito próxima da pornografia comum, da pornografia mainstream, que tem aquele mesmo ritual: chega, conhece, se despe, transa, goza, se veste e sai. Isso foi consciente, você percebeu que estava fazendo essa... talvez até repetindo ou redundando essa narrativa comum da pornografia?*

O que eu estava fazendo, não estava pensando na narrativa da pornografia, mas estava pensando na narrativa da verdade. O que estava acontecendo não era o que eu via na internet, a estória era do que acontecia no dia a dia. Não era uma coisa que eu fazia inspirado na pornografia, mas fazia inspirado no que acontece a mim e a milhões de outros homens e mulheres, é a repetição dessa estória. Isso, claro, na pornografia, também, mas a pornografia faz uma coisa... por exemplo, [n]o *Mates*, a duração do sexo é muito mais curta... por exemplo, há uma coisa no *Mates* que nunca, jamais acontece no filme pornográfico: a saída do personagem, o tempo da saída é 30% do filme [no *Mates*]; no filme pornô, o sexo é 80%; você tem 10% para a chegada e 10% para saída. No *Mates*, você tem – agora eu estou falando de cabeça – 40% para chegar ao ponto do sexo; no filme, [de] sexo explícito, só tem 20 ou 30%, o resto é saída, entende?

O que interessava aqui é o sexo pelo sexo, e não o ritual: a entrada, como começar a entrada, conhecer, transar, relaxar, limpar, e sair.

*Você está com projetos futuros?*

Eu tenho dois projetos, provavelmente vão sair no início do próximo ano, dois ou três projetos ao mesmo tempo; eu penso que eu quero lançar três a quatro filmes ao mesmo tempo, eu estou trabalhando em vários projetos ao mesmo tempo.

*Eu gostaria de saber se eu poderia ter acesso... provavelmente você tem produções além dessas, essas produções com dança mesmo, sem sexo, eu queria saber se eu poderia ter acesso a alguns desses trabalhos, se você tem disponível.*

Você não pode publicar nada sem minha autorização. Então, eu vou fazer uma revelação para você: o meu nome verdadeiro é Sérgio Cruz. E se você for nesse link [Antonio digita:

[www.vimeo.com/sergiocruz](http://www.vimeo.com/sergiocruz)], você vai encontrar todos os filmes que eu fiz anteriormente. Você pode falar isso no contexto acadêmico, de investigação, agora não pode é fazer uma publicação na internet falando sobre isso, entende? Você pode falar em termos de pesquisa, de investigação, mas não quero vincular.

Eu tive que criar um personagem, mas esse personagem também sou eu. Isso é um jogo que eu estou fazendo com o uso da pornografia, do sexo. Quando você está fazendo *cruising* ou quando você está na internet, ou está na rua, e você está procurando sexo, é rara a pessoa que se diz o seu nome verdadeiro; e eu estou fazendo um pouco o mesmo com o trabalho artístico; quando eu estou falando de sexo, aí eu crio a minha personagem, e eu acho muito importante não misturar esta coisa do que eu realmente sou com aquilo que eu crio para a pessoa quando eu quero falar de sexo. Há muitas outras questões, tem a minha família, que é muito católica, e eu não quero que ela perceba que eu faço esses filmes.

Às vezes, quando eu encontro um cara que eu conheci alhures, e eu quero muito trabalhar com essa pessoa, se eu falo a essa pessoa e digo-lhe: “Eu sou um realizador, eu faço filmes, e eu quero fazer um filme com você!”, a pessoa diz “Uau! Mas por que eu?”. Mas se eu digo à pessoa: “Ah, mas o filme que eu faço é Antonio da Silva”, a pessoa vai saber que é de sexo, e ela diz “Não!”. Mas se eu digo à pessoa “Ah, o filme que eu faço é Sérgio Cruz”, a pessoa vai e diz “Sim”.

E quando a gente tá no processo de fazer a coisa, a gente acaba fazendo um filme com pornografia; e, aí, o cara, mais tarde, ele pode aceitar a fazer, entende? Quando você fala em “pornografia”, a pessoa foge. Então, essa coisa é muito útil. Eu não sei explicar para você, mas é bom como realizador, é bom para as pessoas perceberem que eu sou um profissional, é um jogo muito bom ter essa dualidade.

#### *Isso aconteceu com o Mates?*

Não, não havia personagem; no *Mates*, o Antonio não existia. No *Mates*, eu não precisa criar um personagem. No processo, o Antonio não existia. Aí, mais tarde, eu pensei “Cara, eu tenho que criar um personagem para assinar esse trabalho; não posso assinar com meu nome!”: tinha que ser um anônimo. Então, quando eu terminei *Mates*, eu estava assustadíssimo, não sabia que tipo de porcaria era essa. Queria enviar para festivais, queria enviar para sítios [*sites*], mas não queria que ninguém... eu queria testar a reação das pessoas, porque eu nunca pensei que o meu filme seria selecionado. Eu criei um monstro, que eu tinha medo dele. Então eu enviei não dizendo às pessoas quem era o dono do monstro, entende? Outra coisa: isso para mim é muito complexo, porque o meu nome completo é Sérgio Antonio da Silva Cruz. Por isso que eu digo que eu não criei esse personagem; sou eu, sou completo assim, entende? Se a gente se conhece, e me pergunta “Qual é seu nome?”, eu digo “Eu sou Sérgio Cruz”. Mas quando você me quer conhecer mesmo bem, você pergunta a minha idade, se eu vou bem, como é que são os seus pais, aí eu digo “Eu sou Sérgio Antonio da Silva Cruz”, aí você me conhece bem melhor. E é a mesma coisa.