

## PERFORMATIVIDADES DAS NOVAS PORNOGRAFIAS: ANÁLISE DOS FILMES DO CINEASTA ANTONIO DA SILVA

### NEW PORNOGRAPHIES AND THEIR PERFORMATIVITIES: ANALYSIS OF FILMMAKER ANTONIO DA SILVA'S FILMS

Antonio Wellington de Oliveira Junior\*  
Emerson da Cunha de Sousa\*\*

#### RESUMO:

Este artigo é fruto de uma pesquisa sobre os novos produtos pornográficos contemporâneos. Tomando por base a noção de performatividade de Judith Butler, analisamos quatro filmes do cineasta português Antonio da Silva – *Bankers* (2012), *Mates* (2011), *Gingers* (2013) e *Daddies* (2014) –, utilizando-nos da escrita performativa. O objetivo foi identificar de que modos esses filmes incorporam características históricas do pornográfico no audiovisual e na literatura e como dialogam com as produções amadoras da internet, criando novos caminhos para o pornográfico.

#### PALAVRAS-CHAVE:

Pornografia, performatividade, Antonio da Silva.

#### ABSTRACT:

This article is a product from a larger research about new contemporary pornographic productions. Taking along the notion of performativity by Judith Butler, we analysed Portuguese filmmaker Antonio da Silva's films *Bankers* (2011), *Mates* (2012), *Gingers* (2013) and *Daddies* (2014), using performative writing. Our aim was to identify in which way these films embody historical characteristics of pornographic audiovisual and literature and the way they dialog to amateur productions, creating new ways for the pornographic.

#### KEYWORDS:

Pornography, performativity, Antonio da Silva.

\* Professor do Instituto de Comunicação e Artes da Universidade Federal do Ceará (UFC), do Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTES/UFC e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação - PPGCOM/UFC. Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. wellington-jr@uol.com.br

\*\* Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará (UFC). emersoncsousa@gmail.com

## INTRODUÇÃO

Desde a inserção da pornografia no vídeo e na web, a quantidade de produções vem aumentando, realizadas por inúmeras fontes e produtores, tanto no campo comercial como no amador ou no caseiro (WILLIAMS, 2004). Os formatos também se diversificaram e a pornografia atingiu visibilidade além das telas de cinema ou de televisão. Ela passou a ser exibida nas telas de computadores e a se organizar não apenas como fotografia, filme ou vídeo, mas também no formato de blogs, de diários, de transmissões ao vivo, juntando, em um mesmo espaço, narrativas visuais e textuais de sexo explícito (PATTERSON, 2004).

As definições de pornografia, o mapeamento de seus discursos e de seus efeitos no mundo são questões urgentes e importantes. Há um interesse histórico e também linguístico, uma vez que as vicissitudes da pornografia se fazem presentes por meio de mecanismos e estratégias de incorporação de traços, códigos, regras, conselhos e leis de - e em - contextos distintos. Ação que se configura como “performatividade”, ou seja, colocar-se no mundo por meio da incorporação de modos distintos de ser e de agir, tal como acontece no fenômeno da performatividade de gênero, como explica Judith Butler (1988, p. 521-522):

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 viventes 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 o próprio termo “performativo” carrega o duplo sentido de “dramático” e “não referencial”.

Quando um vídeo pornográfico é visto, quando uma publicação sobre pornografia é lançada ou quando um *tumblr* é criado e alimentado com imagens de sexo explícito, uma convenção é performada; essa “performance” não ocorre apenas no contexto de sua repetição, mas também na possibilidade de engendrar rupturas e disjunções nela mesma. É aqui que reside o poder da ação do pornográfico no mundo: cada um dos vídeos lançados guarda a potência de aplicar distinções, de fazer diferente, de estar no mundo e de pôr a pornografia no mundo de maneiras e formas distintas a cada contexto.

Trata-se de pensar a pornografia como um conjunto de *atos pornográficos*, nomes ou predicados dados, articulados e atribuídos por determinadas instituições e dispositivos específicos e diversos (editores de revistas, críticos de cinema, curadores de mostras, jornais, processos judiciais, pesquisas acadêmicas etc.) a determinado 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 instituições. E essa ação é sempre incorporada ou incorporadora. Não depende, portanto, apenas dos vídeos ou de suas características fílmicas, mas também dos discursos que perfazem a pornografia.

O objetivo foi investigar, na materialidade dos filmes escolhidos, aquilo que compõe o pornográfico e o não pornográfico, ou seja, como esses filmes se situam nesse limiar, investindo em seus planos, sua montagem, sua iluminação e seu ritmo. A investigação colocou em perspectiva os primeiros vídeos de um realizador português de pornografia, que assina seus filmes como Antonio da Silva. Radicado em Londres, Antonio produziu 19 curtas-metragens pornográficos desde o ano de 2011. Os filmes são focados, de modo geral, nas interfaces entre o desejo homoerótico, os tipos corporais e a dança<sup>1</sup>. Esta pesquisa se debruça sobre seus quatro primeiros filmes. Sob a frase “The penis can take part in poetry”, o realizador assim se apresenta:

Sou um artista português sediado em Londres [...] A experimentação é o ponto central do meu trabalho e estou interessado em explorar diferentes gêneros artísticos, tanto em termos de técnica como de conteúdo. O meu trabalho é conduzido por experiências pessoais. Sempre fui fascinado com a sexualidade masculina. A minha frustração de como a imagem em movimento explorava isto foi aumentando e decidi torná-lo o assunto principal dos meus filmes nos últimos cinco anos. Não me considero um pornógrafo, mas sim um realizador que utiliza a experiência pessoal e acadêmica para coreografar curtas-metragens com temas de sexualidade explícita (SILVA, 2016).

O interesse deste trabalho é tomar as realizações de Antonio da Silva como uma pequena amostra das pornografias atualmente produzidas, observando as aproximações, os distanciamentos e as diferenças que elas tecem no mundo em relação às características historicamente performadas pela pornografia, seja na literatura, seja no cinema ou no vídeo.

## SOBRE A PERFORMATIVIDADE

A filósofa Judith Butler ancora o conceito de “performatividade” no corpo ao considerar a identidade de gênero constituída e construída por meio dos atos que um corpo incorpora para gerar sentido e estar no mundo. Para ela,

o gênero não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero. Consequentemente, o gênero mostra ser performativo no interior do discurso herdado da metafísica da substância - isto é, constituinte da identidade que supostamente é. Nesse sentido, o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra (BUTLER, 2003, p. 48).

O corpo não controla nem satura as possibilidades de constituição de um gênero, já que este é uma repetição convencionalizada 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, é reescrita e reencenada, reconstituída por esses gestos mesmos. “[A] identidade é *performativamente* constituída pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados” (Ibid., p. 48).

A performatividade, nesse caso, é a realização ou performance de uma série de argumentos, desempenhos e leis, de forma a reiterar, refutar ou redefini-los. Ou seja, ela se articula a uma historicidade e se constitui por meio de um processo de citacionalidade. “O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (Ibid., p. 59).

Além da citacionalidade, ou seja, a citação corporal e performativa de referências históricas, há também a iterabilidade, repetição temporal de signos, de gestos, de discursos, de falas e de procedimentos diversos que só se realiza juntamente à diferença, sempre de forma outra, na diferença temporal da citação. Nessa diferença temporal, a repetição é capaz de modificar e de intervir na diferença. A estilização de atos constituídos na temporalidade, atuantes dentro de um processo histórico constante de citacionalidade e de iterabilidade, é o que materializa, inscreve e circunscreve o gênero no corpo:

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 (Id., 1988, p. 521).

Assim, qualquer possibilidade de intervenção, de mudança ou de subversão de normas e de poderes ocorre por meio dos próprios atos de fala do/no corpo, na própria repetição de signos; nem fora, nem dentro; é fazendo e (re)agindo que tal diferença pode ocorrer.

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 (Ibid., p. 520).

A performatividade não é apenas repetição estrita: é também diferença. Para que, em dado contexto, uma ação (ou uma identidade) seja performada, é necessário que esse contexto difira dos contextos anteriores aos quais faz referência, assim como em relação a contextos futuros, aos quais, por sua vez, poderá servir de referência. “Poderá” porque está no campo da potência, do vir a ser: não é algo dado de antemão, está dentro de um jogo de discursos e gestos que terão ou não continuidade ou responderão de diferentes modos a cada contexto. Existe, aí, uma importante defasagem, pela qual e na qual as mudanças acontecem e são passíveis de acontecer.

É no corpo, por meio do corpo e através dele que a performatividade ganha sentido e se realiza. Embora não seja um corpo de todo intencional que define, por si só e por si mesmo, todas as possibilidades de engendrar e de incorporar. Implica-se nesse processo um grau de ausência do sujeito, de sua irresponsabilidade e do descontrole sobre seus atos. Os diversos dispositivos compõem esse sujeito por meio da inscrição em seu corpo e por meio de constantes processos de subjetivação, de composição desse sujeito, nem sempre conscientes - por meio das interpelações dos discursos das instituições, como o Estado, a ciência, a família, as religiões e as mídias (SALIH, 2012; BUTLER, 1997).

Do mesmo modo, infere-se que, no caso da materialidade das produções fílmicas, o autor - possível autor ou autora, aquele ou aquela que assina tais produções, que as

reivindica para si - não esgota todas as possibilidades de inscrição dessas produções no mundo. Nesse caso, o processo produtivo pode ser guiado por determinados objetivos, ou seja, por determinadas “eficiências” a que se queira chegar - no caso da pornografia, como veremos mais adiante, a excitação e o estímulo ao gozo, por exemplo -, mas essa eficiência nunca será totalmente determinada pelo próprio autor. Na recepção espacial e temporal e na diferença dos contextos em que será exibida, assistida e consumida, a produção fílmica exercerá diferentes performances e realizará distinções que nunca serão esgotadas pelo autor, por sua assinatura.

No caso da pornografia atual, essa é a fase em que ela mais se destitui da ideia de uma convenção fixa e de características próprias e saturáveis, se apresentando ou se evidenciando como um acontecimento e como uma manipulação de referências e performances. 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 (1988) atenta para os gestos de coerção que pretendem apagar o modo como o performativo se constitui, tendendo a dissimulá-lo e a substancializá-lo. Aqui, atualmente, acontece o movimento oposto: as diferenças são mais acentuadas que a repetição no processo de citacionalidade e iterabilidade. É aqui também que a “pornografia”, como algo fechado, como um gênero, mostra sua fragilidade.

Citando-se historicamente, na repetição de suas características, é que a pornografia se arranja de outros modos, encena outros modos de fazer e abarca novas formas de fruição e de engajamento afetivo. É essa relação de repetição e diferença que pretendemos buscar a partir dos filmes de Antonio da Silva, não sem antes definir algumas características importantes que perfazem o pornô e outras que estão atualmente presentes em sua constituição.

## A PERFORMATIVIDADE DO PORNOGRÁFICO

Uma das principais características dos textos e das imagens pornográficas é a atração sexual para com seus leitores e espectadores, ou seja, a excitação inerente à sua fruição. Esse parece ser seu principal efeito, pelo qual reivindica sua eficiência performativa. Richard Dyer (1985) considera como filme pornográfico “qualquer filme que tenha como seu fim a excitação sexual do espectador”. Se é característica da pornografia lançar o sujeito espectador a uma rede de sensações que tem, como objetivo, a excitação

sexual, existe, 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. O pornográfico pode ser considerado pela capacidade de (se) registrar (n)o corpo do espectador: é aqui que reside seu poder, provocando outras formas de conhecer o corpo e de conhecer pelo corpo.

A defesa do pornô como um gênero (que, eu repito, não é de nenhum modo a mesma coisa que defender o que a maior parte do pornô consiste em ser) estaria baseada na ideia de que uma arte enraizada nos efeitos corporais pode nos oferecer um conhecimento do corpo que nenhuma outra arte pode [...] o pornô pode ser um local para “reeducar o desejo”, e de modo que ele construa o desejo no corpo, não apenas meramente de forma teórica em relação a ele, mas, frequentemente, contra ele (Ibid.).

As produções pornográficas atuais também pretendem identificar, constituir e produzir outros modos de apelar sexualmente ao corpo do espectador e fruidor. Katrien Jacobs (2004, p. 17), ao escrever sobre novos pornógrafos, defende, de modo próximo ao posto por Dyer, que **“a pornografia significa simplesmente a gravação de um ato sexual complementado pela excitação de outros”**. Na sua pesquisa sobre novos produtores de pornografia, ela identifica que estão em jogo outras formas de fazer o pornô excitar seu público: em particular, modos em que, no momento em que se assiste a tais filmes, especialmente em festivais, a presença e a interação com o (desejo do) outro (e de si) sejam amalgamados e indistinguíveis.

Essa produção recente de pornografia, que investe na audiovisualidade e na disseminação na web, denominada de “novas pornografias” (HARDY, 2008) ou de “novas formas de pornografia” (ATTWOOD, 2007), tem por objetivo atender a demandas sexuais e a propostas poéticas, éticas e estéticas que outrora não eram atendidas pela pornografia comercial. Tal objetivo, no entanto, é realizado ainda em direção a uma importante característica presente na pornografia: o investimento na representação da realidade do sexo e da(s) sexualidade(s), ou seja, atendendo à expectativa do espectador de que o que se assiste é real. Simon Hardy (2008, p. 61) defende que essas novas pornografias continuam a apostar em dizer a “verdade” sobre o sexo, situação responsável por “produzir uma excitação involuntária no corpo do leitor ou espectador”. Faz-se presente aqui o que Foucault (1988, p. 44-45) indica, em sua pesquisa sobre as sexualidades, o que se constituiu como “prazer em saber do prazer”, ou seja, o prazer em saber a verdade do sexo e pelo sexo.



Na sua argumentação, Hardy (2008, p. 61) remonta aos artifícios utilizados pelos textos pornográficos antigos para “convencer sua audiência de que revelariam a ‘verdade’ sobre a sexualidade”. No caso da pornografia na literatura, “o uso da narração em primeira pessoa, como que dando testemunho a uma experiência pessoal”; ou, como nos lembra Lynn Hunt (1996), a reivindicação dos gêneros do diálogo e da novela, entre os séculos XVI e XIX, no sentido de desenvolver a 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 condenadas regularmente por sua capacidade de incitar o desejo. Qualquer 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 (Ibid., p. 36-37).

No caso do cinema e das mídias audiovisuais, “o realismo tem sido mais efetivamente alcançado por meio da gravação direta de atos sexuais”, afirma Hardy (2008, p. 61). O autor enfatiza ainda que “em ambos os pontos de produção e de consumo, a representação pornográfica tem sempre buscado invocar elementos diretamente da experiência sexual real” (Ibid., p. 61).

A apropriação do vídeo, além de provocar mudanças nos modos pelos quais a pornografia apelava para o discurso realista, também conduziu à criação de novas práticas e produções pornográficas. “No [pornô] gonzo, há pouca ou nenhuma atuação requerida e nenhuma estrutura narrativa complexa que não a naturalista da conquista sexual cotidiana”, propõe Hardy (Ibid., p. 61), que continua: “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” (Ibid., p. 61).

Na pornografia amadora, os contextos de gravação não são os estúdios, mas locais caseiros e espaços públicos abertos, utilizando iluminação natural e acidental. Busca-se a espontaneidade da fala, dos gestos, e as “falhas”, como a presença de objetos não ligados necessária ou normativamente ao contexto sexual pornográfico. O italiano Sergio Messina (2009) reúne tais características e identifica esse gênero sob a categoria de *realcore*, que seria “a pornografia amadora da internet [...] [que] parece estar muito mais preocupada com a realidade: imagens de pessoas reais com desejos reais, fazendo sexo real em lugares reais”.



Para Messina, a imagem amadora pornográfica carrega aspectos especiais e distintos nas novas produções, ensaiando e pondo no mundo novos arranjos pornográficos. Ele chama atenção para o fenômeno de pessoas dividindo e fazendo circular entre si cenas de sexo gravadas no cotidiano. Fazem parte dessas imagens

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 (MESSINA, 2009).

O *realcore* encena uma aproximação com o cotidiano, seja no modo como as imagens são produzidas, seja por aquilo que elas apresentam. Essa aproximação é um dos modos como as novas pornografias reiteram a necessidade ou aparente necessidade de falar a verdade, de algum modo, do sexo e das ações sexuais, dentro das próprias práticas cotidianas.

Outro aspecto da pornografia produzida nos últimos vinte anos é que a maior parte dessa produção é visualizada (assistida e acessada) na web. Nesse cenário, ganha importância o meio de acesso a essas imagens e como ele opera a excitação e o tesão do espectador. Zabet Patterson (2004, p. 106) defende a teoria de que a materialidade dos gestos no acesso à imagem pornográfica incorpora e dá corpo à principal ancoragem da pornografia, tal seja “o apelo visceral direto ao corpo”.

A informação na rede mundial de computadores não aparece simplesmente - ela deve ser achada. Esse processo de busca pode nos ajudar a esclarecer aspectos significantes da interface e a lógica e o hábito particulares que tal busca provoca [...] 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 a 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 (Ibid., p. 108-109).

Uma crise, mudanças, deslocamentos afetivos, poéticos, linguísticos e estéticos ocorrem em meio às 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. Suas produções têm apostado na diferença, no desenvolvimento ou na participação em diferentes contextos, distintos modos de fazer e de representar. Têm 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.

## METODOLOGIA

A metodologia considerou a análise performativa das imagens. Ou seja, na materialidade das imagens, analisar aquilo que elas encarnam e aquilo que incorporam como sendo pornográfico. E que outras performances elas encarnam para além do pornográfico, junto ao pornográfico ou contra o pornográfico. Consideramos, portanto, nos vídeos de Antonio, os planos, o corpo da imagem, os cortes, as montagens, os “temas” e as provocações. Não parto necessariamente de uma lista geral e previamente elaborada de características do pornográfico que me sirva como meio de comparação, mas deixo também que os próprios filmes me digam algo, me digam deles mesmos, que performem em si mesmos e em mim, em meu corpo, a pornografia. Elaboro, portanto, uma metodologia na qual apresento meu corpo (minha visão, meu acesso às imagens e minha excitação sexual) como instrumento de pesquisa.

Mas como lidar com esse evento que é a provocação do movimento erótico, empenhado pela imagem pornográfica no espectador? Esta pesquisa se apoiou em um processo que se assemelha a uma pesquisa-intervenção, metodologia do campo 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, e utilizar técnicas de arte ou de performance pode nos oferecer uma pista:

A máxima de precisão e segurança na geração de representações da realidade social, nós argumentamos, deve ser substituída por um momento de contingência (NASSEHI; SAAKE, 2002), isto é, reconhecendo a complexidade do mundo social, que tem multicamadas e não pode ser ilustrado precisamente por representações e por meio do uso de abordagens do campo da arte (DIRKSMEIER; HELBRECHT, 2008, p. 9).

Uma das maneiras apontadas por Dirksmeier e Helbrecht é considerar a teoria não representacional - e as possibilidades abertas por seus processos metodológicos.

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 (Ibid., p. 14-15).

Sobre suas possibilidades metodológicas, 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” (Ibid., p. 16).

Nesse contexto, para abarcar a experiência do corpo junto com a pornografia, opto pela *escrita performativa* do texto, uma escrita que permita algum rigor acadêmico, mas que possa se abrir e provocar outras hermenêuticas e poéticas. É uma escolha que tenta dialogar - ou borrar os caminhos mais ortodoxos da pesquisa acadêmica - com uma proposta de escrita que levante outras performatividades da imagem e da palavra, assim como, no caso desta 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 autoficcionalis 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 (Ibid., p. 31-33).

## ANÁLISE

De primeira mão, os filmes de Antonio se aproximam e se diferenciam entre si. Não sigo necessariamente a ordem cronológica, mas, partindo da minha experiência com os filmes, ora como espectador de pornografia, ora como pesquisador, penso a partir dela para contornar os aspectos que se repetem e aqueles que se diferem dentro da obra de Antonio como um todo. Assim, nessa análise, agrupo os filmes intitulados *Bankers* (2012) e *Mates* (2011) de um lado, e *Gingers* (2013) e *Daddies* (2014) de outro.

Uma multidão. Uma multidão de homens. De mãos, de sexos e de pernas. De algum modo, é isso que Antonio da Silva faz em *Bankers*. 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 em um banheiro situado na zona bancária da cidade de Londres (BANKERS, 2012). É o que ele também realiza em *Mates*: um mapeamento sobre como os sujeitos adentram e ocupam sexualmente os espaços caseiros e privados, dos quartos, dos colchões, da intimidade do outro (Mates, 2011). 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, p. 30).

Antonio cria personagens, personagens sem rosto. 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. Parece constituir, aí, um sistema de gestos, de passos, uma organização em torno de um corpo ou de vários corpos. Operam-se o movimento das imagens e a constituição de um corpo único que ajunta todos os corpos. 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. Tudo isso é possível por meio de uma montagem aguçada e que atenta aos movimentos desses corpos.

A ausência dos rostos parece ser uma forma de enfatizar o genital, as 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 em que o genital toma o lugar do rosto? Na máquina abstrata de rostidade, como afirmam Deleuze e Guattari, 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 para aí: a cabeça e seus elementos não serão rostificados sem que o corpo inteiro não o possa ser, não seja levado a tê-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, na pornografia e, principalmente, na pornografia de Antonio tudo se *genitaliza*, tudo se ocupa e faz referência, se “sobrecodifica” (Ibid., p. 30) à genitália? Uma máquina abstrata de *genitalidade*, a que estarão submetidos todos os movimentos de braços, pernas, encontros, tudo em função da “superfície esburacada”, do “muro branco-buraco negro” dos pênis - embora essa genitalidade ganhe muito mais forma em contraponto à rostidade.

Não há explicações, diálogos ou momentos descritivos nos filmes de Antonio, provocando questionamentos: “Qual a posição de seu corpo ali?”; “Seu próprio corpo aparece ou não?”; “Há atuação se há gozo?”. Cria-se uma ânsia de aproximação com o próprio corpo de Antonio: quem é ele ou qual corpo é Antonio? A busca pelo sujeito comum cotidiano, a aproximação pessoal, faz parte do anseio pelo real de suas imagens. A falta de respostas, de indícios, de certezas é quase premente para o engajamento sensório-afetivo do sujeito espectador. 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 o espaço da falta.

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

A câmera, de tão próxima, embaça, não mostra mais. Aqui, o excesso da visibilidade, aquilo que provoca o frenesi do pornô, como propõe Linda Williams (2009). A câmera deixa de ser 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, eleva ainda mais a excitação, pois prova e dispõe de uma aproximação íntima e brusca.

Diz Bataille (1987, p. 100) que o erotismo contagia, assim como o riso ou o bocejo. Portanto, não há dificuldade em tornar, em transformar espaços e gestos tantos e diversos em pornografia. 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 imiscuídos pela experiência erótica com esses corpos e também com o próprio corpo das imagens.

A pornografia de Antonio parece encenar uma completude de 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 com todos esses corpos que o ocupam e contaminam sexualmente. Nos vídeos de pornografia amadora existe outro mecanismo: quase não há montagem, trata-se geralmente de um plano-sequência ou de um único e demorado *travelling* entre os corpos. A completude, nos vídeos de Antonio, não é a do mapeamento espacial, mas a completude temporal: o acompanhamento do ato sexual do começo ao fim.

Por outro lado, a completude temporal dos vídeos amadores é correspondida pela ação do espectador de acessar imagens, vídeos e fotografias de forma contínua e constante, durante um mesmo acesso, durante um dia ou um período específico.

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 (PATTERSON, 2004, p. 112).

Cada vídeo coreografa um aspecto, um ângulo distinto ou aproximado dos corpos, das posições e das relações, formando uma espécie de conjunto, 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 pornotopia (MARCUS, 1977).

Os filmes de Antonio, particularmente, respondem de que maneira a esses dois anseios de completude? 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. Os filmes de Antonio são compostos de closes, de aproximações, de planos vindos do chão, de cima, de lado. Parecem querer ocupar o espaço inteiro dos quartos, dos banheiros, das camas, dos colchões e dos urinóis. Sua montagem também, articulando sempre um plano ao outro de maneira quase fechada, com pouco ou nenhum ruído, cria a temporalidade de algo que parece acontecer continuamente, como no pornô amador.

Por fim, aproximo-me de outros dois filmes seus. *Gingers* e *Daddies* operam suas narrativas por meio da fala verbal. Aqui, o que constitui, dá enredo e costura esses filmes são as falas, testemunhos de seus interlocutores, que provocam e demonstram certo prazer ao expressar ou confessar sua própria sexualidade. Se, em *Mates* e *Bankers* os sujeitos falam pelo corpo e por meio do corpo, em *Gingers* e *Daddies*, Antonio constrói tipos que têm por elemento fundante a fala dos sujeitos. Esses filmes partem do argumento de um tipo sexual dado.

O que se desenha em *Gingers* é a busca por um conjunto de corpos e personagens que compartilham a característica comum que os torna uma categoria sexual: homens ruins. O curta investe no desejo de aproximação a seus personagens como modo de entender que corpo é esse, como é de perto, como funciona, quais são suas características e seu perfil sexual. O filme, então, age como busca e utiliza uma série de recursos que visam caracterizar, conhecer e se aproximar desses corpos - e aproximá-los, igualmente, dos espectadores, também agentes nesse processo de poder-saber (GINGERS, 2013).

Os depoimentos dão o eixo narrativo ao filme, e essa é uma das formas de conhecê-los. Os entrevistados falam de como são vistos sexual e sensualmente, dos possíveis preconceitos ou diferenciações, da autoapresentação por meio do dispositivo identitário. Por outro lado, a busca também se coloca por meio da câmera. Para além dos depoimentos, os planos também perscrutam esses corpos: observam, admiram, tocam, deslizam, na tentativa de buscar os mínimos detalhes de observação e aproximação.

Essa sensação de passeio e busca é resultado da presença, desde o início do curta, de planos sempre muito próximos aos corpos dos personagens, em detalhes e closes, e muitas vezes de elementos associados ao desejo: os pelos, a proximidade da pele, o



sexo ereto e as cenas de gozo. A câmera não apenas observa ou registra: ela também compõe, segue os movimentos dos corpos e age como dispositivo pornográfico. A câmera é deliberada, os personagens sabem que estão sendo filmados e aceitam mostrar seus corpos, seus sexos e seus rostos - aqui, a rostidade também é novidade. Esse é o primeiro momento em que isso acontece na filmografia de Antonio: os entrevistados têm plena consciência do dispositivo da câmera e com ela interagem.

Essa também é a primeira vez em que Antonio trabalha individualmente com os entrevistados, faz perguntas e compara suas respostas, falas, e ações. A arguição é feita diretamente na relação entre entrevistado e câmera. Um dos principais pontos de engajamento com o espectador está no olhar frontal, elemento fundamental de *Gingers*. Esse ponto é recebido de forma direta por quem assiste, que também deseja saber mais sobre os *gingers*, passear por suas superfícies, conhecer seus sexos, se masturbar com eles. A câmera insinua a posição dos corpos, em cima ou sentado no entrevistado, enquanto este está deitado e disponível; insinua também a ausência de roupas, a disposição e disponibilidade total dos corpos, o corpo desnudado como um corpo mais verdadeiro.

Outro efeito de aproximação ocorre no uso de sons hiperdimensionados, referentes a pequenos detalhes. Tal desenho sonoro capta ações muito específicas e próprias dos gestos e da expressão corporal de cada entrevistado, como a respiração, os movimentos da boca, os toques no próprio corpo. Outra característica, herdada dos filmes anteriores, é a fragmentação - isso permanece para além do olhar frontal ou do peso dos depoimentos: o corpo nunca é apresentado de maneira total, e as imagens valorizam o corpo sempre em partes - o peito e a barriga, as pernas, o rosto e os ombros, o sexo.

A proximidade com o pornô apresenta-se a partir da fragmentação do corpo; da busca por uma verdade que se dá no corpo nu e em suas ações e gestos (sexuais); do investimento na tensão e na curiosidade, que têm seu clímax narrativo na cena do gozo; da sincronia e da hipersensibilização dos sons, que aproximam o espectador da ação sexual gravada; e do olhar frontal, recurso usado para engajar o espectador de pornografia, e da presença de uma câmera que insinua certas posições dos corpos.

Em *Daddies*, Antonio retoma a busca pelos detalhes da vida e do corpo de uma determinada categoria sexual de homens gays. Assim como em *Gingers*, os personagens são filmados um a um, valorizando a relação do entrevistado com a câmera e,

consequentemente, com o espectador. A principal e mais perceptível modificação em *Daddies* é o uso de imagens gravadas em uma câmera de 16 mm. Parece que estamos assistindo a um conjunto de imagens antigas, de arquivos, distantes da pornografia comercial que investe nas câmeras de alta definição e em sons hiperbolizados, e mais aproximadas de uma estética amadora, afetiva e documental (DADDIES, 2014).

Assim, parece que estamos acessando filmes caseiros com o registro de pais e avós - ou de amantes de outrora -, ou imagens da produção pornográfica gay da década de 1970, com homens seguindo um perfil mais ou menos parecido - másculos, de bigode, mais velhos - em um cenário pré-Aids que remete a um imaginário idílico e de liberação sexual. As imagens perpassam e se cruzam como se fossem clarões, lampejos, imagens idílicas, como em sonhos em que não se vê ou não se sabe ao certo o que se viu, pelo menos não tão claramente.

Em *Daddies*, a busca pelo outro investe, assim como em *Gingers*, no registro de depoimentos desses homens, que falam da infância, das experiências sexuais e afetivas passadas, dos relacionamentos monogâmicos anteriores, da possibilidade atual de relações poliamorosas e abertas e da forma de lidar com o corpo no momento da entrevista. No entanto, enquanto, em *Gingers*, as vozes dos depoimentos estavam sincronizadas com os corpos, permitindo reconhecer cada personagem não apenas pelo seu corpo, mas também pela fala, em *Daddies*, essa sincronia é deixada de lado.

As falas perpassam o filme sem que haja sincronia com os corpos, com os movimentos da boca ou com algo que relacione corpo e voz. Som e imagens estão em assincronia, não conhecemos a identidade dos personagens - embora mudanças nas imagens, nas cores e na luz, ocorridas na passagem de um a outro, nos ajudem a singularizá-los. Por não estarem tão fixadas à voz e, por conseguinte, a seus depoimentos - não sabemos a quem pertence cada voz -, as imagens se tornam o que são - imagens apenas - e passam a ser sentidas como “soltas”. Resta-nos olhar mais e mais, observar esses corpos. Mais que isso: admirá-los.

O olhar direto para a câmera - em certos momentos, até flertando com ela - e a disposição do corpo, quase sempre para a câmera e para o olhar do outro, é também um elemento de engajamento com o espectador. A câmera é subjetiva, mas não constrói sua relação com os personagens por meio de um contato próximo com seus corpos - como em *Bankers*, *Mates* e *Gingers*. Aqui, ela se posiciona em direção a um desejo mais

contemplativo, de respeito ou mesmo de submissão - características comuns da atração que a categoria “*daddy*” guarda em si.

A relação de intimidade intensifica-se à medida que o filme é conduzido. Aproximamos dos personagens também pela escolha por locações internas. A tensão sexual está presente nesse filme e afeta, o tempo todo, o espectador. Há um chamado para entrar, apropriar-se desse espaço, fazê-lo confortável, conhecê-lo mais. As casas fazem parte da caracterização dos *daddies*, sujeitos capazes de oferecer conforto e aconchego, sem deixar de lado o interesse sexual, o desejo de conhecer melhor esses homens, de saber de seus corpos, de se aproximar dos pênis, de vê-los crescer.

Esse filme, ao contrário de *Mates*, *Bankers* e *Gingers*, não termina em gozo, embora, em certo momento do filme, criemos essa expectativa por causa da retirada das roupas e da apresentação dos corpos desnudos e dos pênis eretos. Pensamos que esse será o caminho em direção à masturbação e ao gozo - mas não. Há uma insinuação, repetida em cada personagem, mas nunca um ato composto e finalizado, como acontece nos outros filmes. Isso propõe um afastamento ou descolamento das produções pornográficas em geral, nas quais o gozo ainda é parte fundamental. Ao contrário, busca-se um desejo ou um tesão que vá além ou aquém do gozo, que se alimenta não apenas do desejo do corpo, mas que também está relacionado a aspectos como proteção, aconchego, conforto, força e poder, expressões sempre presentes ao longo do curta.

Para além disso, a filmagem construída com base em relatos de vida misturados ao tesão e à tensão sexual cruza com uma tendência que vem se assentando na internet: projetos multimídia de nudez ou de imagens com sexo (em especial, de pessoas LGBTQI+) em que fotos de nu, de relações sexuais ou de masturbação são partes de narrativas com relatos e depoimentos escritos sobre comportamentos, modos de vida e casos de preconceito vividos pela(s) pessoa(s) fotografada(s). Criam-se, assim, obras conceituais baseadas na tensão sexual e do desejo, mas que não chegam a atingir o gozo literalmente - ou seja, comumente não implica a imagem do gozar, um elemento que ainda é chave para os vídeos e as imagens pornográficas.

Essas confissões se mesclam ao desejo sexual latente, em que as verdades sexuais perpassam as verdades da vida em geral; e, se passam por uma sensação de libertação própria do discurso da confissão, as imagens também são libertárias por meio de

um processo de apresentação dos próprios corpos, considerados fora do padrão, ou de ações sexuais, consideradas por setores da sociedade como “desviantes”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho de Antonio cria novas formas pornográficas. Na montagem, na compilação de imagens e de corpos, no frenesi rítmico do sexo e dos testemunhos, há uma forma própria de fazer e de dizer da pornografia, marcada por sua assinatura. Por um lado, flerta com os modos de fazer amadores; por outro, aproxima-se da pornografia comercial, aplicando certa *asepsia* a suas imagens pornográficas, no sentido de atingir um público para consumir sua obra. Os corpos das pornografias de Antonio são sempre brancos, fortes, magros; com pênis grandes, sempre tesos. Trata-se da pornografia duplicada, quase ao extremo, para uma pornografia revista e atualizada: mais limpa, quase asséptica.

A alta definição de suas imagens elimina qualquer possibilidade de uma imagem não controlada, não disciplinada; seus cortes secos, bem planejados e o som delicado e destacado condicionam as possibilidades de sua obra de acordo com o desejo do espectador/consumidor. Seu gesto parece dialogar com certa estetização da imagem pornográfica (ATTWOOD, 2007), uma forma de torná-la mais limpa, direcionada a 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.

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 autoralidade, da assinatura específica de um realizador, em contraponto ao anonimato da pornografia na web; e também em função de um discurso de artisticidade que leva em consideração o belo, o limpo e o bom. Se ele diferencia seus filmes por meio de uma forma fílmica própria, a repetição e a redundância também são suas características: a redundância de certos corpos, de certos desejos.

Seus filmes afirmam e reafirmam o dispositivo da sexualidade, assim como todo filme pornográfico. Mas Antonio parece ir mais além, ratificando ainda mais o falar a verdade pelo sexo. O que ele produz é metapornografia, ou seja, de algum modo, é uma pornografia feita em cima da pornografia produzida no mundo ou daquilo que produz a pornografia no mundo: o desejo, o homoerotismo, a vontade sexual ou a vontade de saber do sexo por meio da imagem.

## REFERÊNCIAS

- ATTWOOD, Feona. No money shot? Commerce, pornography and new sex taste cultures. *Sexualities*, Thousand Oaks, v. 10, n. 4, p. 441-456, 2007.
- BALTAR, Mariana. Evidência invisível: BlowJob, vanguarda, documentário e pornografia. *Famecos*, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 469-489, maio/ago. 2011.
- BANKERS. Produção de Antonio da Silva. [S.l.]: Antonio da Silva Films, 2012.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987. BEIGUI, Alex. Performances da escrita. *Aletra*, Belo Horizonte, v. 21, n. 1, p. 27-36, jan./abr. 2011.
- BUTLER, Judith. Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory. *Theatre Journal*, Ann Arbor, v. 40, n. 4, p. 519-531, dez. 1988.
- \_\_\_\_\_. *Excitable speech: a politics of the performative*. New York: Routledge, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- DADDIES. Produção de Antonio da Silva. [S.l.]: Antonio da Silva Films, 2014.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 3.
- DIRKSMEIER, Peter; HELBRECHT, Ilse. Time, non-representational and the “performative turn”: towards a new methodology in qualitative social research. *Forum Qualitative Social Research*, Berlin, v. 9, n. 2, p. 1-11, May 2008.
- DYER, Richard. Male gay porn: coming to terms. *Jump Cut*, [S.l.], n. 30, mar. 1985. Disponível em: <<https://bit.ly/2LCy6dd>>. Acesso em: 16 abr. 2018.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- GINGERS. Produção de Antonio da Silva. [S.l.]: Antonio da Silva Films, 2013.
- HARDY, Simon. The pornography of reality. *Sexualities*, Thousand Oaks, v. 11, n. 1, p. 60-64, nov. 2008.
- HUNT, Lynn Avery (Ed.). *The invention of pornography: obscenity and origins of modernity, 1500-1800*. New York: Zone Books, 1996.
- JACOBS, Katrien. The new media schooling of the amateur pornographer: negotiating contracts and singing orgasm. *Spectator*, London, v. 24, n. 1, p. 17-29, out. 2004.
- MARCUS, Steven. *The other victorians: a study of sexuality and pornography in mid-nineteenth-century England*. New York: Meridian, 1977.

MATES. Produção de Antonio da Silva. [S.l.]: Antonio da Silva Films, 2011.

MESSINA, Sergio. **Realcore**: the digital porn revolution. [S.l.]: [s.n.], 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/2mLj1br>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PATTERSON, Zabet. Going on-line: consuming pornography in the digital era. In: WILLIAMS, Linda (Org.). **Porn studies**. Durham: Duke University Press, 2004. p. 104-123.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SILVA, Antonio. Sobre Antonio da Silva. **Antonio da Silva films**, [S.l.], 30 jun. 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2LANgQn>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

WILLIAMS, Linda. **Hard core**: power, pleasure, and the “frenzy of the visible”. Berkeley: University of California Press, 2009.

\_\_\_\_\_. (Org.). **Porn studies**. Durham: Duke University Press, 2004.

## NOTAS

- 1 A lista de filmes produzidos por Antonio da Silva desde 2011 está disponível em: <<https://bit.ly/2LRZscn>>. Acesso em: 26 dez. 2016.

Artigo recebido em 18 de janeiro de 2017.

Artigo aceito em 17 de julho de 2018.