



## TECNOLOGIAS SEXOPOLÍTICAS E CORPOS QUEER

Pedro Paulo Gomes Pereira

Uma das tecnologias de construção de corpo, sexualidade e gênero é o cinema pornográfico. Se o cinema pornô é uma tecnologia sexopolítica, então *funciona* e *atua* de formas específicas. A intenção deste texto é refletir sobre a pornografia, problematizando o seu *modo de funcionamento*. Observar o *funcionamento* da *máquina cinematográfica* que busca construir "corpos normais" e a normatização de gênero pode ser interessante para pensarmos sobre as possibilidades (e os limites) de elas serem ressignificadas.

### *Pornografia*

Michel Foucault afirmou que a função da pornografia não seria liberar as pulsões, mas construir identidades sexuais. Em sua história da sexualidade, já havia demonstrado que o *falar sobre sexo* por si não se colocava contra a repressão. A repressão sexual não era o único e nem o principal dispositivo de controle da sexualidade, e a miséria sexual não derivava só da coerção. A questão era ver como se organizavam os *mecanismos positivos* que produziam a sexualidade. O discorrer de forma livre sobre o sexo pode gerar a mesma miséria sexual atribuída à repressão. Na verdade, o discurso sobre sexo surgiu como *tecnologia* que naturalizou o casal heterossexual e a heterossexualidade; o discurso, portanto, *inventa* o sexo.

A pornografia – da forma como a conhecemos na atualidade –, surgiu como uma dessas tecnologias, produto de um regime de produção visual que nasceu na época da Ilustração e se desenvolveu com o positivismo. Ou seja, a pornografia apareceu num momento de produção e difusão das análises taxionômicas dos comportamentos humanos, época em que se multiplicaram as publicações detalhadas sobre tipologias, sobre as obscenidades e perversões sexuais, e se irromperam as coleções privadas de conteúdo erótico. Surgiram nessa época as primeiras publicações que buscavam decodificar e decifrar a sexualidade feminina, sempre do ponto de vista masculino e num processo que objetificava o corpo feminino.

A existência de um regime pornográfico monopolizador, que se sustenta num cine pornô hetero, não nubla a possibilidade de existirem outras formas de ações, de vivências e de representação das práticas sexuais. Alguns teóricos *queer* acreditam mesmo que está surgindo um novo tipo de discurso pornográfico, denominado de “pós-pornografia”, com diretas conexões com os pressupostos *queer*. Tais experiências cinematográficas romperiam com o regime de produção



sexual hegemônico e buscariam criar novas formas – em novas performances – de experiências sexuais.

O pornô é uma celebração hiperbólica e hiper-realista das normas da heterossexualidade. O realismo pornográfico – que é uma ficção realista como as outras, uma organização da representação e não a “realidade” do sexo – parece anunciar, com essas novas experiências, uma mudança de caminhos. A pornografia tradicional estaria assim em plena desconstrução, já que suas funções principais – a re-naturalização da diferença sexual, o congelamento das identidades de gênero e das práticas sociais – são re-configuradas.

Se a pornografia moderna é um regime de produção da verdade sobre o sexo, a pós-pornografia indicaria uma ruptura com os códigos da mirada da pornografia, propondo mudança de papéis sexuais que colocam autoras e atrizes como agentes da produção sexual. A pornografia não se constituiria mais num campo reservado a homens. Ao desnaturalizar o discurso pornográfico por meio de uma inversão dos papéis de gênero e de uma reinvenção dos motivos temáticos, a pós-pornografia surgiria como gesto político que se conecta às estratégias *queer* de re-apropriação de noções abjetas, conferindo-lhes novos significados.

### *O cinema pornográfico*

O cinema possibilitou uma modificação do olhar, alterando a própria sensibilidade contemporânea. A alteração não foi apenas da linguagem cinematográfica, mas o processo incidiu também sobre a própria forma de olhar, já que, por exemplo, o olhar da câmera observa aquilo que o olho humano apenas capta fugazmente. A mudança de sensibilidade provocada pelo cinema pode ser comparada à ocasionada pela escrita, pois em ambos os casos as variações nas formas de comunicação transformaram as atividades humanas e o humano. A escrita teve um papel fundamental, tanto no surgimento da Reforma quanto no das ciências modernas. A vida intelectual e espiritual foi profundamente alterada pela multiplicação de meios de reprodução de livros na Europa do séc. XV, produzindo um novo *olhar* dos cristãos ocidentais sobre os seus livros sagrados e sobre o seu mundo natural. A variação nas formas comunicação possibilitou, dessa forma, o surgimento de uma nova estrutura do conhecimento. O advento do cinema nos apresenta fenômeno semelhante: modifica a forma de olhar, a sensibilidade e a estrutura de conhecimento. Foram as críticas de gênero as que mais bem detectaram as relações entre corpo, sensibilidade e tecnologia, denunciando a falácia da disjunção de técnica e corpo. Compreender o corpo como tecnologia demonstra como, em realidade, é impossível distinguir os limites entre o “natural” e o “artificial” na



produção biopolítica do corpo. Cada novo órgão tecnológico reinventa uma nova condição natural, cada nova tecnologia reinventa a natureza. Seguindo o movimento dessas análises, poderíamos dizer que o olhar cinematográfico recria o olhar “natural”.

Os novos olhares proporcionados pelo cinema, seja o da câmera, dos espectadores ou dos personagens entre si, surgiram não como uma alteração neutra, mas dentro de um dispositivo que enquadrava e construía o olhar na perspectiva masculina. O olhar do cinema reproduzia e reconstruía a estrutura binária de gênero, sendo o espectador de cinema posicionado de forma heterossexual. O gênero é produto de várias tecnologias sociais, encontrando no cinema uma forma de modelar e posicionar homens e mulheres. As imagens cinematográficas se transformam em modelos, já que “formatam”, “domesticam” nosso olhar sobre o mundo. Claro que essas construções não são mecânicas e retilíneas, nem de mão única: o cinema não está imune às transgressões.

Gênero é produto de diferentes tecnologias sociais, tais como internet, rádio, televisão, cinema, e de diversas epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como práticas da vida cotidiana. Gênero não é propriedade dos corpos nem algo que existe a priori nos seres humanos, mas conjunto de efeitos produzidos nos corpos, comportamentos e relações sociais. O cinema é uma *tecnologia de gênero que constrói mulheres e homens, que em-gendra*. O cinema pornográfico, então, pode ser considerado como um dispositivo que constrói o masculino e o feminino, e institui a razoabilidade de gêneros, uma complexa tecnologia de interpretação, representação e criação de mundos “reais”. Uma película pornô propõe pedagogias de sexualidade e opera normalizando e naturalizando as relações entre os corpos. Institui, portanto, modelos de sexualidade e assinala como devemos utilizar os órgãos; quais são os órgãos sexuais e quais não são; e em que situações, com quem e em qual lugar devem ser utilizados. Não se trata, então, somente de retratar a realidade do sexo, mas de uma *produção performática que cria o que almeja descrever*.

A pornografia é uma tecnologia que constrói sexo, gênero e corpo. Uma das maiores tecnologias da atualidade e se estende por meios como internet, livros, impressa, desenhos animados, televisão e cinema. Diversas são as formas de atuação de cada tecnologia. Saber como age, quais os procedimentos, de que forma, é imprescindível para maior compreensão das tecnologias e de seu próprio processo de construção. No caso do cinema pornográfico, devemos estar atentos aos dizeres específicos das narrativas. Uma abordagem que não queira apenas girar em torno de si, abdicando sua vocação crítica, tem de enfrentar a *especificidade* dos discursos e das



linguagens. O cinema não é um discurso ideológico entre outros; tampouco, apenas um documento histórico-social. Não se trata, portanto, de apreendê-lo com um discurso à parte, *mas de percebê-lo em sua particularidade*, de maneira que o objetivo principal não se centre exclusivamente no estudo dos *temas* tratados, mas, sobretudo, nas relações intrínsecas entre forma e conteúdo. Os aspectos socioeconômicos e a posição do autor – seu lugar diferencial –, assim sendo, necessitam ser localizados como integrantes do texto ficcional. Defender a especificidade desse tipo de técnica não significa cair no "formalismo", mas inventariar e compreender as formas de funcionamento da máquina cinematográfica. O que nos leva as seguintes indagações: a “pós-pornografia” consegue romper com a *linguagem* tradicional da pornografia? A maneira de contar se altera? Ou se perpetua a forma de narrar da pornografia tradicional, apenas se alterando a centralidade e tipo de personagem? Perguntas que indicam a necessidade de verificar como funciona a máquina pornográfica.

### *Como funciona a máquina pornográfica*

Nos pornô heteros, a câmera sempre busca uma posição que garanta a visibilidade mais nítida possível das cenas de sexo. Os enquadramentos evidenciam os órgãos sexuais. A concentração na genitália é quase uma obsessão e indica um dos tropos mais comuns do cine pornô hetero: o sexo pensando exclusivamente como algo que ocorre com órgãos genitais. Essa afirmação genérica deve ser mais bem especificada: não se trata de conferir centralidade a qualquer órgão, mas ao pênis. A câmera centraliza as atividades no pênis, acompanhando-o, “introduzindo” ou deixando zonas de visibilidade para a introdução do pênis. As vaginas, seios e ânus que aparecem na tela são órgãos *para* o pênis. O que denota um fato simples e muito salientado pela crítica feminista: o ponto de vista é sempre do observador masculino.

A linguagem não se detém em “detalhes” que não o sexo; não sugere, nem apresenta quaisquer tomadas, enquadramentos ou montagens que exijam “trabalho” do espectador. Não cabe ao espectador do cinema pornô se dedicar a nada a não ser em ver e se excitar com as cenas de sexo. Os movimentos de câmera, a montagem, os enquadramentos apenas buscam apresentar essas cenas “como se” fossem reais. Mesmo o enredo atua para criar o efeito de realismo desejado. As histórias contadas – quando existem – funcionam como mais um adereço a dar tom de veracidade àquilo que se narra.

Tudo isso é levado muito a sério. Um produtor de cine pornô, numa conversa informal, disse-me que *“qualquer filme do cinema comum se contenta em ter uma boa história, de contar algo legal de maneira legal. Mas, o pornô tem que provocar efeitos físicos em alguém. Se faço um filme,*



*desejo que as pessoas fiquem excitadas e quero ver os caras de pau duro. Se ele não acreditar no que está vendo, não acontece nada e o filme será um fracasso. O pau duro, meu amigo, é a minha alegria. (risos)*” Essa frase parece advertir acerca da ação (e do desejo de ação) direta do cine pornô sobre os corpos, além de indicar a importância do realismo neste tipo de filme. Note-se também a concentração na excitação masculina, e a preocupação quase exclusiva com o olhar masculino.

Um dos exemplos mais nítidos do caráter periférico do enredo pode ser localizado nas paródias. As paródias que os filmes pornôs elaboram do cinema convencional *não apresentam qualquer conotação de transformação na linguagem fílmica*. E mesmo quando acompanham passo a passo a história que buscam imitar, acabam por demonstrar a irrelevância do enredo quando transfigurado em pornô. A paródia não funciona como riso questionador, mais um mote para inserção dos mesmos tropos comuns aos filmes pornográficos. Temos aqui um exemplo de como a citação ou a imitação não funciona sempre como “resistência” ou de forma transformadora, já que no cine pornográfico *a mimese atua nos moldes de e para consolidar uma estética heteronormativa*.

A tentativa é não criar dúvidas ou, pelo menos, não apresentar ambigüidades sobre a autenticidade das filmagens. Os efeitos especiais, as “trucagens” são quase inexistentes. O papel da película é o de ocultar sua própria construção. Mesmos as meta narrativas, quando o pornô trabalha com material do próprio cine pornô, se circunscrevem ao hiperrealismo, como em *Teste para atriz pornô*. Nesse sentido, trata-se de procedimento semelhante à naturalização da heterossexualidade: invenções e performances que se constroem como naturais. *O cine pornô hetero produz uma estética similar à que constrói a heterossexualidade*.

Uma das invariantes dos filmes é a existência de numerosos personagens sem nome. Personagens que circulam nas histórias sem *presença*; o personagem principal – e muitas vezes o único – seria o ato sexual. Os personagens estão ali unicamente em função motivo principal das películas: visibilizar as relações sexuais de maneira mais realista possível. Toda narrativa deve ser ancorada e servir a este propósito. Uma das pessoas por mim entrevistadas, José (nome fictício), dono de uma locadora, chegou mesmo a definir o cine pornô da seguinte maneira: *“existe muita discussão sobre o que é pornô e o que é erotismo. Tudo isso é muito discussão por nada. É simples. Um filme é pornô se tudo nele funcionada em torno do sexo, de mostrar pessoas trepando, de mostra claramente buceta, pinto, gente ‘fudendo’.* Pode até ter uma história, mas ela só serve para mostrar o sexo.” Se essa assertiva não resolve a polêmica entre as semelhanças e diferenças de erotismo e pornografia -- questão por demais extensa para ser abordada neste ensaio --, ela nos possibilita deduzir a centralidade das cenas de sexo nesse tipo de filme.



Outra invariante é a ejaculação facial. Os filmes pornô não se cansam de exibir cenas de ejaculação, preferencialmente na face das mulheres, mas também em diversas partes do corpo, como nos filmes *Ejaculando na universitária*; *Porra escorrendo na xota da vadia*; em realidade, não há qualquer relação sexual que seja filmada em tais películas sem que tal cena ocorra. Essas imagens, que supostamente testificam a “veracidade” da relação sexual, indicam uma concentração dos olhares e uma preocupação centralizada no orgasmo masculino.

O cine pornô é uma tecnologia que atua se valendo de outras tecnologias, o que nos remete à discussão sobre a erotização do ânus, a utilização de vibradores e as práticas S/M anteriormente delineada. Nos filmes pornô por mim analisados, o vibrador (ou dildo) quase nunca aparece. Quando surge, está diretamente vinculado às práticas entre mulheres, mas, de qualquer modo, seu uso está sempre sob a vigilância masculina (*Metendo o vibrador dentro do cuzinho*). Nessas películas, o vibrador não surge como parte do corpo alterando a naturalidade do corpo, mas como parte do corpo masculino, não havendo como dissociá-lo do pênis. O vibrador *atua numa economia do desejo que se alicerça no falo*. Se no contexto das práticas *queer* essa tecnologia-corpo pode ensejar reconfiguração do próprio corpo e a possibilidade de novos jogos em novas possibilidades, no cine pornô hetero *assinla uma economia do desejo que sustenta o falo no centro das fantasias*.

O sexo anal, por sua vez, está no centro dos filmes pornô heteros. Termos como “arrombando”, “alargando”, “arrebentando” são comuns a uma infinidade de filmes pornográficos e dão exata noção de importância do sexo anal nas fantasias produzidas e trabalhadas. Os filmes insistem nesses termos: *Arrebentadas por todos os lados*, *Iniciantes com fogo no rabo*, *Arregaçando a bunda da boneca*, *Cu vermelho arrombado*. Entretanto, se o ânus é a parte colocada fora do campo social, como afirma Deleuze, pode ser considerado também como região de fronteira: lugar do perigo, mas que deve ser conquistado pelo colonizador. É significativo que as cenas de sexo anal jamais apresentem sinais de fezes ou excrementos. A sujeira, como se sabe depois de Mary Douglas, está vinculada à desordem, constituindo-se naquilo que transgride determinadas normas e barreiras sociais. Os filmes pornô procedem a uma verdadeira assepsia visual, eliminando os excrementos e subtraindo as funções fisiológicas do olhar público. Procedimentos estilísticos que se constituem em tentativas de tornar o cinema pornô simulacro de outras tecnologias de gênero, como os banheiros públicos, e de arrefecer os efeitos perturbadores (contra-sexuais) da erotização do ânus. Elementos como a ausência de fezes no sexo anal nas películas pornô indicam simultaneamente os limites dessa construção e o próprio caráter de construção desses filmes.



A fantasia S/M, de certa forma, está também presente nos filmes heteros. No cine pornô hetero o S/M é domesticado dentro de moldes tradicionais. Os efeitos subversivos são alocados e enquadrados numa economia heteronormativa, já que são aparados os excessos, eliminados mesmo os elementos das performances S/M. A questão não é apenas o fato de as imagens do cine S/M não revelarem a consensualidade, mas, sobretudo, porque a linguagem cinematográfica enquadra as cenas que ensejam fantasias S/M nos mesmos moldes do hiperrealismo do cinema pornô tradicional e, descontextualizadas das práticas das subculturas S/M, acabam servindo apenas como produtor de imagens de violência – numa linguagem ela mesma violenta.

A inversão de papéis sociais ou de status, por exemplo, comuns nos jogos S/M, no cine pornô hetero não altera a configuração de poder. Quando mulheres de classes altas surgem na estória, aparentemente no controle da situação, acabam por sucumbir ao mesmo olhar e ao mesmo controle masculino comuns ao pornô. Um exemplo desse processo pode ser nitidamente localizando na película *Arregaçando Bundas 4*. Essa série é uma das mais utilizadas, segundo informações de um gerente de *sexshop* da região central de São Paulo, em cabines privadas. O filme apresenta, no início, duas mulheres que fazem vistoria numa obra e constataam que os trabalhos estão atrasados. No primeiro plano surgem operários. As mulheres indagam sobre o andamento das atividades de construção. A postura corporal é impositiva, de quem está dando ordens. Uma das personagens declara-se preocupada, pois constataam que a construção não se finalizará no prazo previsto, ao que a outra contesta: “*tem que ficar, Meu! Eles têm que se virar*”. Ao lado, dois operários comentam sobre a aparência das mulheres, e falam sobre a existência de outras duas sócias, planejando estender a obra por mais um mês antes da inauguração de algo com um bar, com objetivo de “*ficar perto das gostosas*”. As outras sócias chegam, sempre sob o olhar atento do segurança e de seu Pitt-Bull.

Num determinado momento, o segurança, sempre com seu cachorro, entra na sala e afirma: “*O negócio é o seguinte: a rapaziada está tudo louca, todo mundo gostosa aqui, entra e sai; sei quem são as donas, mas hoje quem manda aqui sou eu, e pronto! Nós vamos comer as quatro*”! Diante dessa afirmação, uma das mulheres pergunta: “*Como assim comer as quatro?*” O segurança replica imediatamente “*Como assim o quê? Eu decidi que vamos comer as quatro e pronto*”. E, olhando para o cachorro, diz “*Fala aí Lulu*”. O pitt-bull é utilizado ameaçadoramente, e provoca reação: “*então quer dizer que você está ameaçando a gente com um cachorro?*”. Essa mesma personagem completa: “*Então tá, vocês querem comer as quatro, mas se não comerem direito vai todo mundo para rua*”. Em seguida, o segurança assevera: “*Tá vendo Lulu, como a gente impõe*



*respeito.*” A cena foi presenciada por todos operários e um deles exclama: “*Esse cara é louco!*” Frase que leva o segurança a contestar com virulência: “*Louco um caralho, rapaz! Já que eu mando nesta bosta aqui, vou escolher aonde e quem vai comer a mulherada.*”

Essa pequena cena, que não dura mais que cinco minutos, compreende todo o enredo do filme. Após, o segurança passará a distribuir a “mulherada” nos quartos, e a fazer os operários “comerem direito” as patroas. As “donas” do negócio, preocupadas com o andamento dos trabalhos, que coordenam o andamento das atividades, acabam por ilustrar como elas eram percebidas: “mulherada”. O que o filme nos conta não é a transformação de “donas” para “mulherada” (seres unicamente para o sexo), mas que, no filme, sempre as mulheres foram percebidas dessa maneira. Na verdade, não há transformação.

A possível demissão que ocorreria se os operários não “comerem bem” não anula o caráter de ameaça da cena (armada, já que o Pitt-bull pode ser considerado como uma arma – no filme sempre empunhado pelo ator) e indica quem manda: “*eu que mando nesta bosta aqui*” é a frase que conclui esse parco enredo. Esse filme quase que sintetiza diversos dos procedimentos estilísticos do cine pornô hetero, bem como apresenta as invariantes mencionadas. Assinala a violência da linguagem cinematográfica e a própria violência como tema.

### *Violência e pornografia*

Carol Vance, problematizando a associação direta da sexualidade aos modelos coercitivos de dominação – assim como a articulação desses modelos a posições estáticas de gênero –, afirmou que a sexualidade envolve as dimensões de prazer e de perigo. Prazer porque há uma promessa de erotismo e uma busca de novas alternativas eróticas em transgredir as restrições impostas à sexualidade quanto tomada apenas como exercício da reprodução. Perigo na medida em que é importante refletir sobre aspectos como o estupro e o abuso como elementos do exercício da sexualidade. Há, contudo, alertou Vance, certa tendência em dissociar o prazer do perigo, tomando-os disjuntivamente, sem examinar as conexões das duas dimensões. No sadomasoquismo, por exemplo, há a disposição a uma concepção de prazer como força libertadora, sobretudo quando submetido ao consentimento entre parceiros; o perigo sendo tratado como se o consentimento, como um ato de vontade, garantisse na tradução em prazer, olvidando-se, assim, a dimensão da violência.

A análise do material que consegui me sugeriu que as películas pornôs trabalhavam a violência como um pressuposto, estruturando os filmes. Cheguei mesmo a afirmar noutra lugar que a pornografia heterossexual se constitui em performances da violação, tratando-se, pois, de um tipo





de cinema que alegoriza a violação, e a violência de uma forma geral, transformando-a em objeto de fantasia. O prazer sinalizado – pelo menos nos filmes que consegui ver e analisar – seria aquele que possibilitaria, no nível da fantasia, a resposta de um sujeito masculino, que performatiza a violação sobre o sujeito feminino. Algumas pistas me levaram a essa dedução.

Os filmes que analisei apresentavam, constantemente, cenas de violência; cenas que variam de forma e grau, mas que parecem ser outra constante nesse tipo de cinema. Dramatizações de subjugação da mulher – e, aqui, é sempre o feminino a ser subjugado; cenas de violência explícita, com tapas, beliscões, visíveis sinais de dor. Tudo acompanhado de expressões verbais que denotam essa subjugação, como se pode observar apenas numa rápida leitura dos títulos dos filmes, como em *Ok, somos vacas*; *Ano novo, vacas novas*; *Porra escorrendo na xota da vadia*. O truque parece mesmo o de sinalizar ao espectador o controle masculino.

Essa questão pode ser mais bem visualizada nas filmagens de sexo anal. Nesse caso, as tomadas apresentam cenas de expressão de dor da mulher. Como já afirmei, o cine pornô atua escondendo seu caráter de interpretação, a construção cinematográfica busca incessantemente um hiperrealismo que tudo mostra e que se apresenta como se fosse o real. Esses procedimentos replicam a mesma estilística heterossexual e funcionam de forma heteronormativa e naturalizadora. Com efeito, nas cenas de sexo anal, toda linguagem cinematográfica é acionada: os primeiríssimos planos que penetram com(o) o pênis, a iluminação que objetiva revelar, os repetitivos tropos, insistentemente reafirmados, entre outros. Todavia, uma das poucas cenas que são “deixadas” no filme à revelia de qualquer planejamento anterior e que surge no filme a despeito da intenção dos diretores e atores de esconderam o caráter construído das imagens, é justamente a cena de expressão de dor das mulheres no sexo anal: uma que grita inesperadamente, outra que pede para parar, outra que simplesmente sai. Os enormes pênis masculinos são exibidos imediatamente, em montagens que parecem apressar – e, evidentemente, induzir – a conclusão do espectador.

O termo violação que utilizei para caracterizar esse tipo de filme, entretanto, não se devia apenas à existência de violência como tema nas películas (como no filme *O violador português volta a atacar* ou *Obrigada a transar com dois homens*), e nem somente à encenação da submissão e da objetificação feminina (*Carne fresca, jovem e muito saborosa*) e nem mesmo à centralidade que a violência ocupa na economia geral dessas obras, mas a uma linguagem cinematográfica que coloca a mulher e o feminino como sujeitos não constituintes, destituídos de fala e que giram em torno da narrativa como seres para o sexo, sempre sob controle masculino e numa visada masculina; essa linguagem constituindo-se numa poderosa forma de reprodução do gênero como



*estrutura de relações entre posições marcadas por um diferencial hierárquico.* A questão da violência não pode, então, ser destacada da maneira específica de narrar, do modo de funcionamento da tecnologia.

Os filmes pornográficos colocam-nos, portanto, diante da relação entre violência e prazer, impondo-nos o desafio de compreender a dimensão da violência – como tema nos filmes pornô e como parte da linguagem fílmica –, sem perceber as mulheres como vítimas não ambíguas, e sem descartar outros olhares, outras formas de perceber, outras visadas. Ver uma tecnologia como o cinema pornográfico, mesmo o hetero, apenas como mais uma forma de dominação masculina seria não só cair nas ciladas da vitimização, como também olvidar a possibilidade de o olhar *queer* ressignificar esses mesmos filmes. Se a concentração analítica em filmes pornô heteros me possibilitou verificar o papel da violência – ou do perigo – na pornografia, a focalização nesse tipo de cinema acabou por demonstrar os limites da minha análise; limites que podem ser observados em abordagens contemporâneas sobre a temática. Independentemente dos excessos interpretativos que este ensaio possa conter, creio que uma atenção nas múltiplas e complexas relações entre o funcionamento da máquina do cine pornô e violência possa elucidar um pouco mais sobre o tema.

#### *Para finalizar*

O discurso pornográfico estabelece – e se pauta por – contratos na interação entre o enunciador e o destinatário. Há uma complexa rede de relações entre, diretores, artistas, filme e espectador, o que significa que não podemos imaginar um criador de sentidos isolado, sem perceber o público também como aquele que marca a formação de significados. Como vimos no decorrer do texto, as tecnologias são muitas vezes reapropriadas e desviadas. Uma limitação da análise que fiz dos filmes pornô, evidentemente, é que ele se centra em verificar como uma tecnologia, o cine pornô hetero, atua, age e como se configura sua linguagem (seu modo específico de atuar), mas, não como ele é absorvido pelas pessoas. Afirmar que o cinema pornográfico constrói sexo, corpo e gênero, em hipótese alguma significa dizer que não haja resistências e dissonâncias no processo, e reapropriações e desvios dos instrumentos simbólicos e das tecnologias que instituem efetuam a própria construção.

Ademais, uma aposta teórica que intente compreender o modo de operar das tecnologias, no caso do cinema pornô, pode indicar uma circulação de motivos, tropos e formas narrativas que perpassam – em maior ou menor grau – todos os tipos de filmes pornográficos. A existência de tropos do cine pornô hetero mesmo em filmes S/M, gays, lésbicos conduz a uma reflexão sobre os



lugares e as dimensões da subversão, da resistência, das reconfigurações, sugerindo mesmo um questionamento de verdades binárias como dominação e resistência. Dessa maneira, se apontar a existência de elementos de uma “pós-pornografia” é uma tarefa relevante, daí a importância das análises de teóricos queer, compreender os filmes pornográficos heteros, e perceber as relações entre os tropos das películas tradicionais e a novas formas de pornografia (perscrutando o funcionamento da máquina cinemática) também se constitui numa empreitada fundamental. E ainda por se fazer.