

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

DA PORNOGRAFIA À PORNOTEORIA:
DESAFIOS E REIMAGINAÇÕES FEMINISTAS

Autor: Camilla Martins Santana

Brasília, 2016

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

DA PORNOGRAFIA À PORNOTEORIA:
DESAFIOS E REIMAGINAÇÕES FEMINISTAS

Autora: Camilla Martins Santana

Dissertação apresentada ao Departamento de
Sociologia da Universidade de Brasília
como parte dos requisitos para obtenção de
Título de Mestre.

Brasília, março de 2016.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

Dissertação de Mestrado

DA PORNOGRAFIA À PORNOTEORIA:
DESAFIOS E REIMAGINAÇÕES FEMINISTAS

Autora: Camilla Martins Santana

Orientadora: Dr^a. Tânia Mara Campos de Almeida (SOL/UnB)

Banca: Prof^a. Dr^a. Tânia Mara Campos de
Almeida (SOL/UnB) – Presidente
Prof^a. Dr^a. Tatiana Lionço (PED/UNB)
Prof^o. Dr^o. Edson Silva de Farias (SOL/UnB)
Prof^a. Dr^a. Lourdes Bandeira (SOL/UNB)
Suplente

Agradecimentos

Este trabalho jamais seria possível sem o apoio e as amizades que seguiam comigo durante esses dois anos de mestrado. Sem dúvida, cada cerveja, críticas, lágrimas, oportunidades e congressos foram momentos imprescindíveis para as reflexões que trago ao longo das presentes páginas. Assim, tenho uma profunda gratidão a todos os envolvidos que acreditaram e levaram a sério essa ousada e excitante empreitada acadêmica.

Agradeço sobretudo à minha casa das “três” mulheres goianas que acreditam nos meus sonhos e tornam possível minha jornada na Universidade de Brasília desde 2007. Mãe Maria, e “tias-mães” Hilda e Dayse, se meus passos são longos é porque um dia vocês me ensinaram a voar. Também tenho eterna gratidão por minha prima Raquel, alma gêmea de coração, que por 28 anos acompanha minhas maluquices, guarda meus segredos e nos momentos de medo sempre me abre os olhos ao melhor da vida.

Agradeço especialmente minha orientadora Tânia Mara pelos puxões de orelha e ensinamentos, correções gramaticais, pela compreensão e paciência em todas as vezes que me perdi no próprio objeto. Graças à sua confiança esse projeto pôde tomar vida.

Aos professores que compõem a banca: ao professor Edson Farias pelo ricos direcionamentos sociológicos, e à professora Tati Lionço pelas direções, conselhos e portas abertas.

Minha gratidão aos amigos que, cada um de sua maneira, tornaram esse caminho mais leve. Aos amigos de pós-graduação Edi Alves, Camila Galleti, Jean Camargo e Ana Paula Antunes que, entre trancos e barrancos, nos apoiamos em intensos momentos de medo e alegria. Às amigas Jaquebosco, e ao “clube das Carvalhinhas”: Marina Carvalho e Rapha Carvalho pelos momentos de descontração, desabafo, saias curtas, cervejas e caipirinhas e, principalmente, pelos abraços carinhosos que tanto me apoiaram nesse processo. À Layla que além do sorriso mais cativante do universo, não poupou esforços em me ajudar nas revisões da presente dissertação. Agradeço à confiança de Maria Luiza Dominicci por ter me emprestado mais de dez livros sobre pornografia e sexualidade, sem questionar sobre a data de devolução – eles com certeza foram cruciais para o desenvolvimento da pesquisa.

Ao meu companheiro Marcelo Calil pelas noites em claro, bagunças interiores e exteriores, pelos sorrisos nos momentos de estresse, pela calma enquanto tudo era fúria, pela paciência e opiniões sobre os filmes, e por sempre estar disposto a refletir sobre conceitos arraigados e a se reconstruir enquanto sujeito. Também não poderia deixar de fora desses agradecimentos minhas gatinhas Leinha e Mia, cuja eterna companhia atrás do computador e cujos “ronrons” que, com certeza, ultrapassam os decibéis permitidos pela Lei do Silêncio me acompanharam nos dias e noites empregados na produção desta dissertação. Vocês despertam o melhor em mim.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília pelas as matérias ofertadas e conversas de corredor as quais contribuíram para o meu crescimento acadêmico e pessoal; aos funcionários Patrícia, Paula e Leonardo por aguentarem minhas recorrentes “visitas” à secretaria e que muito ajudaram nos caminhos burocráticos que a vida acadêmica acarreta; e ao CNPQ por viabilizarem essa e tantas outras pesquisas.

Por fim, agradeço a todxs xs feminitxs que por duras lutas buscam construir um espaço aberto e plural de diálogo, nos quais me permitem um crescimento pessoal e um entendimento melhor enquanto sujeito que age e deseja nesse mundo. E, principalmente, às mulheres que se adentram no tema da pornografia, que entre tantos “nãos”, risadas e caras feias batem de frente, prosseguindo de cabeça levantada. Obrigada a todas.

Quem és?

Perguntei ao desejo.

Respondeu: lava.

Depois pó.

Depois nada.

Hilda Hilst (Do Desejo, 1992)

RESUMO

Essa dissertação tem como objeto os diálogos que perpassam as teorizações feministas nas produções audiovisuais pornográficas tidas como “feministas” e comerciais, com foco nos arranjos teóricos envolvidos em suas construções, na história e territorialização da abordagem sobre a sexualidade, e o modo como são recepcionadas e debatidas no espaço de posições do campo feminista, além das representações de diversidades sexuais. Assim pretende-se refletir sobre como o contexto sócio-político oitocentista dos Estados Unidos propiciou uma arena de debates que dividiu feministas em posicionamentos anti-pornografia e pró-sexo, bem como os resultados desses conflitos orientaram a reformulação da perspectiva feminista sobre a pornografia, engajaram atrizes e produtoras à criticar a indústria *mainstream*, e estruturaram politicamente iconografias pornográficas na contemporaneidade. Neste sentido, serão analisadas como essas respostas pornográficas ao problema da grande indústria possibilitam a representação da alteridade a partir das estéticas corporais e os números sexuais desenvolvidos em sua narrativa, afim de clarear a materialidade dessa proposta e avaliar em que medida essas saídas atualizam e/ou ressignificam o dispositivo pornográfico. Como considerações finais, aponto que as pornografias feministas não rompem inteiramente com a lógica da pornografia *mainstream*, contudo, abrem possibilidades representacionais da sexualidade, a partir do simulacro cinematográfico, à sujeitos historicamente silenciados, e dinamiza teoricamente as abordagens sobre esse tema dentro das ciências sociais.

Palavras-chave: Pornografia feminista. Feminismos. Sexualidade. Diversidade. Pornografia.

ABSTRACT

This dissertation has as object the dialogues that underlie the feminist theorizing in pornographic audiovisual productions considered "feminist" and commercial, focusing on theoretical arrangements involved in its construction, history and territorial approach on sexuality, and how they are received and discussed in the feminist field position space, in addition to depictions of sexual diversity. Therefore is intended to reflect on how the nineteenth century socio-political context of the United States provided an arena of debate, that divided feminist anti-pornography positions and pro-sex, as well as the outcome of these conflicts guided the reformulation of the feminist perspective on pornography engaged actresses and producers to criticize the mainstream industry, and politically structured pornographic iconography in contemporary times. In this sense, will be analyzed how these pornographic responses to the major industry problem enable the representation of otherness from the body aesthetic and sexual numbers developed in its narrative, in order to lighten the materiality of this proposal and assess to what extent these outputs update and/or resignify the pornographic device. Lastly, we point out that feminist pornography do not break entirely with the logic of mainstream pornography, however, open representational possibilities of sexuality, from the cinematic simulacrum, the subject historically silenced, and theoretically streamlines approaches to this issue within the social sciences .

Keywords: Feminist pornography. Feminism. Sexuality. Diversity. Pornography.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – “AUGUSTINE IN EXTASE”	48
FIGURA 2 – ANIMAL LOCOMOTION, PLATE 257	52
FIGURA 3 – ANIMAL LOCOMOTION	52
FIGURA 4 – DWORKING EM UMA DAS PASSEATAS DO WAP	64
FIGURA 5 – MANUAL S/M PARA LÉSBICAS ELABORADO PELO SAMOIS	64
FIGURA 6 – A HIERARQUIA SEXUAL: A LUTA POR ONDE DESENHAR ALINHA	70
FIGURA 7 – FILME BAISE-MOI (2000)	80
FIGURA 8 – CENA DO FILME BAISE-MOI (2000)	80
FIGURA 9 – SPRINKLE EM “ <i>PUBLIC CERVIX ANNOUNCEMENT</i> ” (1989)	88
FIGURA 10 – LOGO DO FPA	91
FIGURA 11 – TROFÉU OSTRAS – TROFÉU ENTREGUE PELO PORYES	91
FIGURA 12 – ROSTOS SOBREPOSTOS DE 10 ESTRELAS PORNÔS QUE REPRESENTAM O PADRÃO PREFERIDO PELA INDÚSTRIA	94
FIGURA 13 – BUCK ANGEL	95
FIGURA 14 – JIZZ LEE	95
FIGURA 15 – ESTÉTICA DE SOFIA	104
FIGURA 16 – ENQUADRAMENTOS INUSITADOS	106
FIGURA 17 – DECORAÇÃO DO AMBIENTE	107
FIGURA 18 – CINTA-PAU	109
FIGURA 19 – SEXO ORAL	109
FIGURA 20 – MASTURBAÇÃO	110
FIGURA 21 – FELATTIO	110
FIGURA 22 – GENITAIS NÃO EXPLÍCITOS	111
FIGURA 23 – PENETRAÇÃO NO BANHEIRO	116
FIGURA 24 – EXPERIMENTAÇÃO DE POSIÇÕES	117
FIGURA 25 – CUNNILINGUS	118
FIGURA 26 – CUNNILINGUS	118
FIGURA 27 – SQUIRTING	119
FIGURA 28 – MONEY SHOT	119
FIGURA 29 – MONEY SHOT	120

Sumario

Introdução.....	12
1. “Pornografia não é tema pra mulher”	12
2. Objeto e método	15
2.1. Estruturação da dissertação	19
Capítulo 1 – Preliminares	21
1. ... enquanto objeto de estudo	22
2. ... na academia brasileira.....	26
3. ... na sexualidade e na sociologia.....	28
4. ... na (suposta) pureza erótica e o perigo pornográfico.....	33
5. Sobre qual pornografia falo	36
Capítulo 2 – Os homens atuam, as mulheres aparecem	42
1. A transgressão da <i>scientia sexualis</i> à <i>scientia pornographica</i>	42
2. Roteiros masculinos para sexualidades femininas.....	45
2.1. Bonecas históricas.....	47
2.2. Cinemática dos prazeres	50
2.3. O regime audiovisual pornográfico:	54
Capítulo 3 – A guerra do sexo	59
1. Sussurros pornográficos nos limites da sexualidade.....	59
2. A guerra do sexo	63
2.1. A pornografia é a teoria e o estupro a prática.....	66
2.2. O que me excita é erótico, e o que te excita é pornográfico.....	68
2.3. Club 90 e as verdadeiras “Sex and the city girls”.....	72
2.4. Nas redes da indústria perversa	75
3. Uma era pós-pornográfica?.....	79
4. Mas afinal, o que as mulheres querem? – Possíveis respostas de um feminismo <i>queer</i>	81
Capítulo 4 – A Pornutopia Feminista	84

1. Pornografia feminina ou feminista?	84
1.1. Nas entranhas do prefixo “pós”	85
2. O sexo pode ser criativo	86
3. Enfim a sós – o pornô feminista contemporâneo	90
3.1. Entre aproximações, distanciamentos e desafios	92
3.2. Erika Lust e o realismo “porn-utópico”	100
3.2.1 Cabaré dos Desejos	102
3.3. Jizz Lee e a pornificação de si	113
3.3.1 Números sexuais em “JL+DD”	115
4. Um Olhar Latino-americano.....	122
Considerações Finais	124
Bibliografia.....	128

Introdução

Falar de pornografia implica em entrar em um território nebuloso. Historicamente, esse gênero se constituiu como um importante elemento dentro do mercado de consumo e passou a deter um repertório próprio de imagens que produzem e reproduzem “verdades” a respeito do sexo, que acabam por se tornar largamente predominantes no mundo ocidental. Contudo, na medida em que esse fenômeno expandiu seus limites, não demorou para que posicionamentos feministas emergissem e criticassem o repertório de imagens e ícones correntes.

Em meados da década de 1980, pornografia se tornou objeto de longos debates dentro de arena de disputas ideológicas feministas, as quais marcaram questões legais, teóricas, e guiaram reimaginações pornográficas. Por um lado, parte da crítica feminista contestou a forma que o conteúdo pornográfico subsumia o prazer feminino em pró da enunciação fantástica e poderosa do prazer masculino e como, por vezes, reiterava situações de violência sexual e opressão feminina. Em resposta a esses posicionamentos, surgiu uma nova geração de ativistas que se propuseram a contestar os ícones pornográficos, colocando em xeque a tradicional cultura masculina que atravessam o dispositivo. Assim, emergiu uma nova possibilidade pornográfica, agora inserida no projeto político feminista e alternativo, denominado inicialmente como pornografias feministas, e posteriormente como pornografias feministas e *queer*.

Neste sentido, o presente trabalho se propõe a refletir sobre o contexto sócio-político da emergência pornografia feminista, suas implicações teóricas, sociais e como na contemporaneidade esse projeto constrói um próprio repertório de discursos e iconografias. As escolhas teóricas e metodológicas utilizadas nessa empreitada de apreensão deste tema de pesquisa serão melhores esclarecidas nas sessões que se seguem.

1. “Pornografia não é tema pra mulher”

É quase impossível falar sobre a pornografia sem se adentrar uma arena de disputas políticas e encruzilhadas de opiniões. Ao longo dos dois anos de mestrado, fui questionada

por dúvidas baseadas em curiosidades e afirmações, muitas vezes duras e alteradas, que foram cruciais no momento da escrita. De forma geral, grande parte dessas perguntas/afirmações se debruçavam sobre: “o que uma ‘menina’ – termo recorrentemente utilizado – teria a dizer sobre pornografia?”, “pornografia e feminismo são termos antagônicos”, “pornografia é violência” e “pornografia é coisa de homem, erotismo é de mulher”.

De fato, essas questões marcaram meu processo de pesquisa de diferentes formas. Esclareço: para mim, havia certa evidência que o conteúdo pornográfico é essencialmente misógino e falocêntrico e, conseqüentemente, meu interesse primeiro nessa temática quase de forma natural partiu de duas suposições e uma questão: 1) que as mulheres (brasileiras) em geral rejeitavam o pornô, 2) que isso se evidenciaria no baixo consumo feminino desse tipo de material, 3) como se daria a crítica feminista em relação a esse problema. Na medida em que aumentava meu engajamento em explorar o tema, surgiram dados e elementos que me surpreenderam e, de certa forma, demonstraram o risco que corremos em posicionamentos fixos, ao considerar a existência de premissas unilaterais e absolutas sobre qualquer objeto.

Primeiramente, ao contrário do que imaginava, alguns números de pesquisas revelaram que as mulheres brasileiras estão no topo das nacionalidades que mais consomem o conteúdo para adultos no mundo inteiro. As estatísticas apresentaram que este público feminino compõe 35% dos acessos a conteúdo pornográfico realizados em território nacional, ou seja, “mais de dez pontos percentuais acima da média mundial - que é de 24%”¹ - e que, em 2014, as mulheres compunham 54% da base de assinaturas dos canais da *Playboy Brasil*². Mas as novidades não acabaram por aí. A *Playboy Brasil* em pesquisa sobre “o que as mulheres procuram na pornografia”, enunciou que mais da metade das entrevistadas estavam interessadas em filmes que trariam cenas mais “naturais e que pareçam reais”; e, segundo o site de conteúdo pornográfico *Pornhub*, nas categorias e práticas mais procuradas pelas inscrições femininas estão no topo: “lésbicas”, “trio” e “*squirting*” (ejaculação

¹ Dados emitidos em 2015 pelo site *PornHub*, que mostram que as brasileiras empatam apenas com as Filipinas. Para melhores informações: <http://www.pornhub.com/insights/pornhub-2015-year-in-review>

² A *Playboy Brasil* é marca detentora dos principais canais televisivos adultos como *Sexy Hot*, *Playboy TV*, *Private*, *Vênus* e *Sexestreme* disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/12/1558156-mulheres-querem-porno-com-mais-naturalidade-realismo-e-enredo.shtml>

feminina); sendo o “*cunnilingus*” (sexo oral em mulheres), a “*penetração vaginal*” e a “*ingestão da ejaculação feminina*” os termos mais digitados³.

Por fim, a maior surpresa foi a descoberta de uma organizada militância feminista composta por estrelas pornôs que, nas últimas quatro décadas, se engajam num discurso dissociado do reiterado posicionamento abolicionista que muitas ex-atrizes defendem; e, em parceria com sexólogas, cineastas, transgêneros, transexuais, sujeitos *queer*, intelectuais, entre tantos outros, *produzem* material pornográfico visando novos nichos de alcance/audiência, e a representação da diversidade sexual.

Foi mais ou menos depois de ter sido apresentada a esse universo de possibilidades que dei novos contornos aos meus objeto e objetivos de pesquisa. Assim, ressalto o intenso investimento na investigação de teorias, sites, livros – em sua maioria importados sob encomenda -, dissertações e em abordagens totalmente novas dentro da minha jornada enquanto estudante de sociologia. Sem dúvidas, outro ponto crucial se deu no conhecimento: 1) da existência de dois festivais europeus que, desde 2006 e 2009 respectivamente, julgam e promovem premiações dos melhores filmes pornográficos “feministas” anuais; 2) do aumento da fama da cineasta sueca *Erika Lust*, sobretudo na mídia brasileira pela produção desse tipo de material, 3) e de uma gama de artistas que se engajam em representações pautadas na diferença sexual (dentre as quais a figura de *Jizz Lee* desde os primeiros filmes me chamou atenção); os quais foram essenciais nesse processo de transição⁴. Também relembro as dificuldades em acessar esse tipo de material, pois a grande maioria é restrita à assinaturas pagas (em dólares e euros), e o fato que, em alguns sites, o acesso vinha acompanhado de vírus que, por vezes, me causaram alguns problemas, além dos conflitos

³ Todos os dados estão disponíveis em: <http://www.pornhub.com/insights/women-gender-demographics-searches> e em <http://www.pornhub.com/insights/what-women-want>

⁴ Neste ponto justifico que, em razão da novidade do tema como objeto de estudos e, para a real possibilidade de investigação pautada nas *produções* com intenções feministas dentro da indústria, assumi que eu deveria abrir mão do contexto brasileiro de *produção*, centrando no panorama internacional. Esse motivo pode também ser justificado pelo fato que ainda não foi identificado alguma pornografia feminista dentro da indústria brasileira, e que, o que pode ser encontrado são algumas empreitadas de ressignificação do que é pornográfico dentro da militância feminista que envolvem teatro e artes plásticas. Também, pela novidade do tema enquanto objeto na academia brasileira, há certa ausência de dados que contextualizam o contexto pornográfico local - o que possibilitaria uma análise mais lúcida-, apesar do campo científico a cada ano se mostrar menos tímido e receoso em relação ao tema- o que melhor será explicado no decorrer do capítulo 1. Assim, me propus a fazer uma análise que parte de teorias e produções advindas principalmente dos Estados Unidos e da Europa.

éticos e legais que me deparei durante a procura de gêneros pornográficos convencionais, ao encontrar *links* que anunciavam estupro reais, pedofilia, e outras violências⁵.

É desse modo que na, presente dissertação, refleti com mais persistência sobre os termos que me foram proferidos nos momentos preliminares desta pesquisa, além de levantar tantas outras que ainda carecem abordagens e melhores reflexões. Em termos gerais, portanto, busco neste trabalho possibilidades sociológicas para entender o que trabalhadoras, produtoras e outras *mulheres* teriam a “dizer” sobre esse tema⁶ a partir de seus filmes e teorizações; sobre como pornografia e feminismo podem estar mais íntimos do que um raciocínio superficial leva a crer e como, ao que o contexto contemporâneo indica, a pornografia não seria um tema de uso exclusivo do universo masculino, e nem estaria relegado ao feminino - e a outras identidades sexuais - apenas o erotismo. Tendo dito essa breve - e para mim importante - explicação, abro caminho para melhores contornos metodológicos e do objeto de pesquisa.

2. Objeto e método

O objeto de pesquisa desta dissertação são os diálogos que permassam as teorizações feministas nas produções audiovisuais pornográficas “feministas comerciais”; com foco nos arranjos teóricos envolvidos em suas construções, na história e reterritorialização da abordagem sobre sexualidade e o modo como são debatidas no campo feminista potenciais representações e diversidade de números e identidades sexuais, e nas aproximações e distanciamentos relativos à pornografia convencional. Nos dias atuais existem inúmeros projetos pós-pornográficos de caráter feminista, e cada um com especificidade própria. Contudo, para a presente dissertação meu recorte será os *longa-metragem* de caráter comercial, intencionalmente deixando de lado filmes amadores e artísticos. Outro ponto importante é que não focarei e nem aprofundarei em questões sobre o caráter econômico dessas produções.

⁵ Aqui, me refiro a “ético” pela minha posição de pesquisadora sobre pornografia, e “legal” porque denunciei para a Polícia Federal todos os sites encontrados com material ilegal.

⁶ Cabe ressaltar que meu foco não se dá nas consumidoras de pornografia, porque esse tipo de pesquisa envolve uma literatura própria sobre recepção, entrevistas e outras bases de análise que não serão utilizadas nessa pesquisa. Portanto, as porcentagens citadas têm função meramente elucidativa sobre o aparente crescimento da procura de pornografia por mulheres no cenário nacional e internacional.

Assim, proponho uma *pesquisa qualitativa* de análise com *objetivos* de 1) examinar contexto social da emergência da pornografia moderna, 2) os imaginários que se debruçaram sobre a sexualidade feminina dentro desse gênero, 3) a arena de debates feministas que, desde os anos 80, refletem sobre o tema da pornografia e, por fim, 4) refletir sobre a pertinência e o desafio da reimaginação do dispositivo pornográfico através da *análise de conteúdo* das especificidades desse material. No que toca último ponto, elaborei um breve panorama comparativo sobre algumas expectativas de estéticas corporais das atrizes pornô no *mainstream*⁷ e no pornô feminista, diferenciações em 04 práticas sexuais consideradas clássicas do universo pornográfico – a masturbação, o sexo oral e a ejaculação (*moneyshot* ou ejaculação masculina fora da vagina, e *squirting* ou ejaculação feminina) - e 02 conteúdos fílmicos feministas– um produzido e dirigido pela cineasta Erika Lust, e outro protagonizado pela/os atrizes/atores⁸ *queer* Jizz Lee e Danni Daniels.

De fato é bastante recente a seriedade da pornografia enquanto objeto sociológico. Embora ainda haja recorrentes entraves e dúvidas sobre a relevância desse tema, - não só na sociologia, mas para as ciências sociais como um todo - pesquisadoras e pesquisadores brasileira(o)s parecem menos tímida(o)s e cada vez mais interessada(o)s nas vantagens de suas possibilidades analíticas⁹. Nas palavras do antropólogo Luís Duarte (2004, p. 24) sobre as novas fronteiras da pesquisa social:

Os temas da interioridade e do prazer foram tratados mais proximamente e envolvem [...] focos críticos da intimidade, da privacidade, do gozo e da transgressão. Não é possível deixar de citar as intensas negociações sociais em curso a respeito da “normalização” de práticas sexuais que já foram objeto de intensa rejeição ou repressão (como o adultério, a masturbação, a pornografia, a prostituição, a sodomia e o homoerotismo). [...] Em todos os casos, novos patamares e fronteiras de pesquisa social se apresentam a propósito de nosso desentranhado personagem, envolvendo os valores da individualidade, igualdade e satisfação – cerne dessa específica cosmologia em que nos movemos e nos interrogamos.

Parte do desafio contemporâneo, portanto, jaz justamente em se distanciar de pré-noções que tendem a isolar conceitos e fixar posicionamentos, possibilitando uma espécie

⁷ Pornografia de grande circulação

⁸ É importante ressaltar que a utilização dos termos atrizes/atores nesta apresentação deve ser apreendido enquanto forma estratégica de denominar esses sujeitos *queer*, que não se encaixam do binarismo de gênero masculino/feminino e nos padrões normatizadores da sexualidade (também conhecidos como cisnormatividade).

⁹ Dentre estas destaco a ótica mercadológica, de consumo, jurídico-legal, etnográfica, indústria cultural, entre outras.

de “ajustamento” teórico, metodológico - e, porque não, criativo - no intuito de abrir novos caminhos na compreensão do social.

No que concerne essa pesquisa em particular, o presente objeto foi construído no campo da sexualidade e de epistemologias feministas e *queer*, que se propõem a teorizar sobre diversidade sexual e sobre a pornografia. A análise sociológica aqui significa atravessar arranjos sociais e problematizações da construção social da sexualidade feminina, imaginários e descontinuidades nas representações dessa sexualidade, o caráter pedagógico direto e indireto da pornografia na composição dos roteiros sexuais do indivíduo moderno, além das recentes demandas de mulheres – e outras identidades sexuais - que reivindicam espaços reais, representacionais e teóricos que repensem o sexo. Desta forma, a apreensão dos significados e das representações por trás da “simples” produção dos filmes pornográficos, levou em conta o repertório simbólico, o contexto social, as intencionalidades e o teor político inserido nessas instâncias, os quais serão melhores elucidados ao longo dos capítulos.

Como sugerido de maneira breve, pela distância ora temporal, ora geográfica, me esclareço que este trabalho foi realizado via investigação exploratória a partir de livros e artigos que retomaram como 1) a pornografia moderna se tornou dispositivo expressivo no ocidente, 2) o contexto dos anos 1980 e dos enérgicos debates feminista norte-americanos que colocaram em confronto perspectivas de ativistas conhecidas como anti-pornografia de um lado e, de outro, ativistas pró-sexo e/ou atrizes de filmes eróticos; 3) além de uma gama significativa de filmes pornográficos, entrevistas disponíveis na mídia nacional e internacional, fotografias, entre outras fontes. Vale lembrar que:

É preciso esclarecer a que a exploração de um fenômeno tem como objetivos desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideais. Esse tipo de pesquisa é realizado geralmente quando há poucas informações sobre o tema ao qual se relaciona o objeto de estudo. Justamente devido ao escasso conhecimento do assunto, o planejamento é flexível, de forma que vários aspectos relativos ao fato passam a ser considerados [...]. É importante ter foco no problema a ser estudado, traçar um plano executável com os recursos [...]. (DOXSEY; DE RIZ, 2002, p.25)

Quanto ao que toca a análise dos filmes, embora a pesquisa social esteja tipicamente a serviço de complexas questões teóricas e abstratas baseadas na escrita e em números, é plausível que ela empregue o audiovisual como dado relevante e, por vezes, primário de informação. Para tanto, Bauer e Gaskell (2002) elucidam que o uso do controle audiovisual

deve ser feito “através dos mesmos rigores metodológicos gerais que empregam outras técnicas de coleta, como controle e aplicação, e de resultados, além de gozar da autonomia da peça, por seu caráter auto-explicativo”. O papel analítico da imagem, segundo os autores, portanto, se destaca por aparentar certa objetividade que precisa ser traduzida por seus significados e contextos. Contudo, é imprescindível ter como ponto de partida que “aparentar certa objetividade” não significa imparcialidade, uma vez que o vídeo “é antes de tudo um recorte, uma forma de representação de elementos contidos na realidade, sendo, por vezes, ambíguo e ideologicamente e/ou politicamente orientado” (LACERDA, 2004). Ainda em Bauer e Gaskell (2002, p. 95), “do ponto de vista que o visual e a mídia desempenham papéis importantes na vida social, política e econômica, materiais audiovisuais se tornaram fatos sociais e não podem ser ignorados”.

Assim, tomando o vídeo como uma fonte de pesquisa vantajosa de complementação à abordagem histórica e teórica vislumbradas na presente dissertação, foi elaborada uma breve análise de conteúdo¹⁰, que levou em conta sete categorias temáticas norteadora para a execução das análises. Laurence Bardin relembra que a análise de conteúdo é um instrumento metodológico que descreve mensagens, infere conhecimentos sobre o emissor, ou sobre seu meio; e interpreta seus significados, procurando conhecer aquilo que está por detrás das mensagens sobre as quais se debruça. Para a autora:

A análise de conteúdo aparece como um conjunto de técnicas de análise das comunicações, que utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens. [...] A intenção da análise de conteúdo é a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção (ou, eventualmente, de recepção), inferência esta que ocorre a indicadores (qualitativos ou não). O analista é como um arqueólogo. (BARDIN, 1997, p.39)

Neste sentido as duas narrativas foram analisadas (“*The Two Alexes*” e “*JL+DD*”) a partir da descrição e análise da estética corporal dos atores e das representações, categorizados da seguinte forma:

¹⁰ A análise de conteúdo tem grande tradição nos estudos de Comunicação no que toca a análise das representações. Bauer e Gaskell (2002) explicam que esse tipo de análise tem certo caráter social, uma vez que é uma técnica com o intuito de produzir inferências de um texto para o seu contexto social de forma objetiva.

Categoria	The Two Alexes	JL + DD
Corpo:	Estéticas corporais das atrizes e do ato	Estética corporal de Jizz Lee
Representação:	Números sexuais relativos ao sexo heterossexual, homossexual, práticas sexuais, cenário, enredo	Números sexuais: penetração vaginal, fellatio, cunnilingus, squirting e money shot, masturbação

Destarte, os eixos de análise selecionados focam nas representações de identidades e práticas sexuais desenvolvidas pela/os *performers*, e nos desafios e aproximações dos modelos estereotipados no universo pornográfico, no intuito de refletir sobre essa versão alternativa, tida enquanto feminista, de representação do sexo.

Antes de finalizar, explico que em momento algum aspiro neutralidade e imparcialidade em relação ao objeto desta dissertação. Ao examinar pornografias feministas, debruço-me com igual investimento sobre os temas *pornografia* e *feminismo*, partindo de questões que impulsionam a questionar o tema da sexualidade e de um (re)posicionamento teórico e político dentro da minha experiência feminista. Para tal, ao levar em conta as produções teóricas e as vivências de mulheres na formulação de novas demandas sobre a sexualidade, em especial no campo da sociologia, é possível se posicionar na “análise e exploração de sua própria experiência enquanto um método de redescobrir a sociedade” (SARDENBERG, 2001, p. 19). Como bem nos lembra a teórica Sandra Harding (1996, p. 224), o sujeito pesquisador é nada mais que um “sujeito dividido” que se posiciona no mesmo plano crítico e causal dos objetos de conhecimento. Faz-se relevante esclarecer que é assim que posiciono meu lugar de fala dentro dessa dissertação: como um sujeito dividido, geograficamente distante, mas que transita nas diversas faces do plano crítico e reflexivo do feminismo.

2.1 Estrutura da dissertação

A presente dissertação foi organizada em quatro capítulos. O primeiro dedica-se a uma reflexão sobre como a pornografia se tornou objeto de interesse da sociologia e das ciências sociais, bem como este tema é abordado atualmente na academia brasileira.

Também foram evidenciados sobre os desafios que o tema da sexualidade ainda enfrenta dentro do campo sociológico e a definição dos principais conceitos e parâmetros que servirão de base para os capítulos seguintes.

O capítulo 2, é voltado para a compreensão do contexto sociocultural da emergência do dispositivo pornográfico moderno, com atenção especial ao lugar que o corpo e a sexualidade feminina ocuparam dentro deste universo. Essa proposta parte da análise da sexualidade, do poder e das imagens consolidadas no dispositivo pornográfico moderno, além de uma breve introdução que elucida o posicionamento de críticas feministas, posteriormente denominadas de guerras sexuais, frente às representações explícitas inerentes ao conteúdo pornográfico.

No capítulo 3, são aprofundados os debates políticos e teóricos sobre a pornografia advindos dos posicionamentos abolicionistas e pró-sexo feministas que emergiram na década de 1980 nos Estados Unidos, com destaque nos argumentos e impasses gerados nesse cenário. Ao partir de posicionamentos feministas, essa narrativa é construída com interesse em jogar luz sobre a complexidade do tema da pornografia enquanto questão social e política, ainda bastante presente nos dias atuais.

Por fim, o capítulo final aprofunda nas especificidades das produções pornográficas feministas da contemporaneidade, destacando seus limites e desafios, além de enunciar pontos-chaves para questões que merecem ser melhores refletidas em trabalhos outros e/ou futuros. Essa abordagem leva em conta o contra-discurso empregado no projeto político que atravessa as pornografias feministas e *queer*, e suas estratégias críticas de atuação a partir da análise de iconografias e dos filmes “*The Two Alexes*” e “*JL+DD*” e levando em conta os limites e os desafios de suas representações.

Portanto, a partir de uma proposta de entrelaçamento entre pornografia, feminismo e sexualidade inicio esta reflexão teórica, partindo da *pornografia* como possibilidade de uma *pornoteoria* e/ou *pornoprodução* feminista.

CAPÍTULO 1 – Preliminares

O presente capítulo discute pontos-chave relativos aos caminhos de construção da pornografia, enquanto objeto de interesse das ciências sociais. A reflexão se dá em torno dos seguintes questionamentos: pode a pornografia ser um objeto sociológico? Quais os desafios das pesquisas que permeiam esse objeto? Existe uma definição da pornografia? Qual a diferença entre pornografia e erotismo? Como historicamente discursos e imaginários masculinos fomentaram o dispositivo pornográfico, inerente ao pornô¹¹ contemporâneo? Como os estudos da sexualidade abriram caminhos para que a pornografia se torne um objeto de pesquisa relevante?

As respostas oferecidas para tais questionamentos não são, de modo algum, definitivas para o campo das ciências sociais. Desse modo, nesta dissertação serão visitados e revisitados referenciais teóricos essenciais para se entender o reconhecimento da pornografia como objeto relevante de estudos da sociologia, no intuito de dar melhores conexões e desencadeamentos que culminaram na emergência das pornografias feministas.

Tendo dito isso, esclareço que para a realização desse trabalho houve um investimento na procura de referenciais teóricos nacionais, principalmente de pesquisadoras brasileiras. Contudo, é inegável o predomínio das produções anglo-saxônicas - sobretudo norte-americana e francesa – sobre essa temática. Como consequência, o predomínio das referências bibliográficas internacionais - em relação às nacionais - que emergirão ao longo do texto é um reflexo da ainda recente aposta da academia brasileira em tratar a pornografia como objeto relevante ao pensamento social. Acredito que, sem dúvidas, nos próximos anos será possível acessar um conteúdo nacional expressivo para a reflexão sobre esse tema.

Faz-se relevante esclarecer que, apesar dos estudos sobre pornografia não necessariamente se relacionarem às investigações sobre relações de gênero e sexualidade, a presente pesquisa pertence a esses estudos. Também não pretendo ignorar nem romper com as pesquisas consolidadas sobre a pornografia e suas questões éticas, jurídicas e legais,

¹¹ A utilização do termo pornô será empregada ao longo da dissertação com foco direto na pornografia audiovisual moderna. Essa escolha será explicada nas próximas sessões.

geralmente enunciadas pelos estudos de violência, mas sim, complementá-las com perspectivas que trazem novos olhares para esse objeto.

1. ...enquanto objeto de estudo

A introdução da pornografia como objeto relevante de estudos nas ciências sociais é recente. Suas primeiras enunciações se deram no campo da sexualidade, associada a temas diversos como adultério, prostituição, sodomia, violência, entre outros. O sexo e a sexualidade apareceram repetidamente ao longo do pensamento ocidental como esferas a-sociais, a-culturais, a-históricas e imutáveis, respaldados pelos discursos médicos, psiquiátricos, legais, religiosos, etc (RUBIN, 1999, p. 149). Contudo, cada vez mais emergem nossos olhares dentro do pensamento sobre a sexualidade enquanto instância da vida social e, nas últimas décadas do século XX, as ciências sociais proferiram críticas cada vez mais sofisticadas sobre a necessidade da problematização desse tema.

Carol Vance, no artigo, “*A Antropologia redescobre a Sexualidade*” (1995) conferiu à antropologia o vanguardismo que concerne os estudos das práticas, identidades e comportamentos sexuais. No campo da sociologia, Michel Bozon (2004) denunciou a problemática da inexistência de uma sociologia da sexualidade e sua obra “*A Sociologia da Sexualidade*” direcionou os estudos sociológicos em um sentido de uma compreensão das representações sociais da sexualidade. Segundo Gayle Rubin (1999), a alternativa construtivista desse campo, cujo principal marco se dá na publicação de *A História da Sexualidade* (2011) de Michel Foucault, proporcionou um repertório teórico-metodológico que possibilitou a análise da sexualidade enquanto um produto da atividade humana. De acordo com a autora, “ele deu ao sexo uma história e criou uma alternativa construtivista ao essencialismo”. (Vance, 1999, p. 7)

Não se trata somente de dizer o que foi feito – o ato sexual – e como; mas de reconstruir nele e ao seu redor, os pensamentos e as obsessões que o acompanham, as imagens, os desejos, as modulações e a qualidade do prazer que o contém. Pela primeira vez sem dúvida, uma sociedade se inclinou a solicitar e a ouvir a própria confiança dos prazeres sexuais. (FOUCAULT, 2011, p. 72)

Essa obra tem sido um dos mais influentes e bem-sucedidos textos do novo saber construtivista sobre o sexo. Se desde seu primeiro volume, a nova história da sexualidade foi expressiva ao dar ao sexo uma historicidade que trouxe significados políticos e epistemológicos ainda ausentes em grande parte de suas abordagens. Obtinha-se, assim, pela primeira vez uma análise histórico-cultural precisa e abrangente da atuação do dispositivo da sexualidade que através dos discursos das mais variadas ordens seria “um *locus* permanente de observação, reflexão e controle do comportamento sexual dos indivíduos” (DUARTE L. F, 2004). Gayle Rubin (1999, p. 13) continua:

É impossível pensar as políticas de raça e ou gênero porquanto estas são pensadas como entidades biológicas ao invés de constructos sociais. [...] A sexualidade é tão produto da atividade humana como o são as dietas, os meios de transporte, os sistemas de etiqueta, formas de trabalho, tipos de entretenimento, processos de produção e modos de opressão. Uma vez que o sexo for entendido nos termos da análise social e entendimento histórico uma política do sexo mais realista se torna possível.

Outro marco importante para a emergência dos estudos sobre a pornografia se deu no contexto de surgimento do conceito “gênero”, que não só se inscreveu no processo de atualização do pensamento social, como foi imprescindível no plano teórico relativo à sexualidade por colocar a questão das diferenças sexuais na agenda da investigação social. A proposta dos estudos sobre o gênero, assim, se baseou na compreensão da construção cultural relativa às diferenças entre homens e mulheres, para além das marcações biológicas do sexo. Consequentemente, essa novidade contribuiu para a constituição de novos objetos de estudo que abriram caminhos para uma perspectiva crítica sobre a produção dos saberes em diversas disciplinas, uma vez que essas possibilidades teóricas centralizaram a questão da alteridade, das subjetividades e da relativização da produção discursiva sobre o sexo, passando a considerar enunciados e desencadeamentos de outras esferas antes marginalizadas.

Neste sentido, os estudos de gênero, alinhados às epistemologias feministas, foram imprescindíveis na construção, mesmo que de forma residual, do objeto pornográfico. Apesar da abordagem da pornografia enquanto representação do sexo ainda encontrar empecilhos e desconfiança, cada vez mais pesquisadores reivindicam e contextualizam a pornografia como objeto das ciências sociais e, em especial da sociologia. Susan Sontag em

seu artigo “A imaginação pornográfica” (1967, p. 33), explica que haveria uma insuficiência e certa limitação dos estudos sobre a pornografia na academia graças à presença de uma política moral que estaria:

[...]indubitavelmente preparada para admitir que existe algo que pode ser chamado de ‘imaginação pornográfica’, embora somente no sentido de que as obras pornográficas são comprovações de uma falência ou deformação radical da imaginação”.

Sontag observa ainda que, em nenhum ponto da comunidade das letras anglo-americana, - ou para as instituições acadêmicas em geral - encontrou qualquer indicação de que alguns livros pornográficos são obras de interesse e importância. Por essas vias, a autora indica um caminho para o possível diálogo entre academia e pornografia pela assertiva: “a questão não é saber se se trata de pornografia, mas a qualidade da pornografia” (SONTAG, 1987, p. 33).

Nesse panorama, o conceito de Pânico Sexual, popularizado por Carol Vance (1989) e Rubin (1999), também ajuda a entender a rejeição que a pornografia tende a sofrer dentro das instituições acadêmicas. Esse conceito é inspirado em uma formulação da sociologia britânica da década de 1970 de “pânico moral” (PISCITELLI; GREGORI; CARRARA; 2004, p. 9), e referencia o fenômeno de rejeição extremamente poderoso que consegue acionar engajamentos, por vezes, marcados por posturas conservadoras.

Assim, entre suspeitas e entraves, foi somente no final dos anos 70 que as pesquisas sobre pornografia adentraram a academia, especialmente nos estudos cinematográficos norte-americanos, e não demorou para que “perguntas acadêmicas conduzissem a respostas pornográficas” (WILLIAMS, 1999, p. 36). Em 1989, Linda Williams¹² lançou o livro “*Hard core – Power Pleasure and the ‘frenzy of the visible’*”, que foi um marco para os estudos pornográficos. Nessa obra, a autora levantou a reflexão sobre as maneiras em que as narrativas do cinema, reunidas em torno do gênero pornográfico, estariam dentro de discursos relativos a um “saber/poder” do prazer sexual. Também, na arena de debates do período, o movimento feminista se polarizou em duas vertentes: uma anti-pornografia e outra, oposta, anti-censura da pornografia. Tais posicionamentos influenciaram a autora

¹² Universidade de Berkeley, EUA.

diretamente nas análises textuais e contextuais dos produtos da indústria pornô, levando em conta as implicações na construção do processo de objetificação da mulher, bem como a compreensão de como a pornografia garantiam sua eficácia pedagógica nas práticas sexuais socialmente reproduzidas. Em desdobramentos de seu trabalho inicial, Williams (2004), bem como outros estudiosos do campo que emergia, organizou uma sequência de estudos sobre a pornografia denominados de *Porn Studies*.

Com Linda Williams, pela primeira vez, foi levantada a possibilidade da pornografia ser, na verdade, uma teoria, já que seus filmes poderiam ser interpretados como uma especulação teórica e analítica sobre os limites que rondam o ato sexual e o prazer. Para a autora, as imagens em movimento são certamente a educação sexual mais poderosa que a maior parte dos indivíduos ocidentais vai receber na vida, e, por isso:

A pornografia é uma teoria: o hardcore cinematográfico pode ser tido como uma especulação teórica e analítica sobre os prazeres miticamente concretos que se propõe mostrar tão diretamente e naturalmente. De fato, é precisamente em filme e vídeo que esse aspecto visual do olhar e especular sobre o prazer no sexo encontra seus limites. A especulação visual pornográfica demonstra e fala sobre o prazer sexual de forma muito mais convincente do que qualquer atestado teórico sobre a natureza do poder e do prazer. (WILLIAMS, 1989, p. 275).

Sem dúvidas os *Porn Studies* dos anos 80 abriram caminhos para a atualização da agenda sobre a sexualidade de forma interdisciplinar que culminou na contemporaneidade, com a empreitada da editora acadêmica britânica Routledge, que lançou a primeira revista científica sobre estudos pornográficos, também intitulada de "*Porn Studies*"¹³ (2014). O objetivo principal dessa revista é estabelecer um espaço internacional de publicação das pesquisas sobre o fenômeno da pornografia, a partir da revisão de pares e com intuito de explorar criticamente os produtos e serviços designados pornográficos por seus diversos contextos: culturais, econômicos, históricos, institucionais, legais e sociais. A *Porn Studies* aceita artigos de sociólogos, criminologistas, pessoas especializadas em tecnologia, cultura, *media*, estudos de gênero, entre outros, de todo o mundo, de forma a tratar o assunto sob uma perspectiva acadêmica, expandindo o olhar para fora do ângulo norte-americano, e refletindo sobre esse tema recorrente para além do juízo moral exclusivamente condenatório.

¹³ Essa revista é dirigida pelas professoras britânicas Feona Attwood da Universidade de Middlesex e Clarissa Smith Universidade de Sunderland. Link de acesso à revista: <http://www.tandfonline.com/loi/rprn20#.Vee27vIViko>

No Brasil, a pornografia é um tema que ainda gera tabu nas instituições acadêmicas. Há aquelas/es que se posicionam contrárias/os à sua relevância como objeto e afirmam que estudar a pornografia nesses espaços seria uma postura incentivadora da violência contra as mulheres. Contudo, em conformidade com as tendências mundiais vigentes nesse campo é expressiva a crescente renovação e ampliação das interpretações sobre este objeto, as quais levantam perspectivas antes não cogitadas.

Os estudos brasileiros que tratam a pornografia como objeto de pesquisa, nesse sentido, constituem um campo nascente e dão seus primeiros passos para se consolidarem. Esse tema tem sido analisado nas academias brasileiras em distintas direções, que vão desde a crítica ao mercado, implicações legais/jurídicas até os debates feministas. Dentre os/as inúmeras/os pesquisadoras/es que tratam do tema, destaco o pioneirismo de Nuno de Abreu na área de comunicação e nas ciências sociais das antropólogas Maria Elvira Días-Benitez e Maria Filomena, e do sociólogo Jorge Leite Júnior¹⁴.

2. ...na academia brasileira

O cineasta Nuno de Abreu¹⁵ foi um dos pioneiros a referenciar a pornografia como categoria de pesquisa na academia brasileira. Seus estudos se deram na área da Comunicação Social, com foco no consumo das imagens pornográficas em movimento, desde o advento do cinema até o vídeo. Dentre diversos artigos sobre o tema, o autor analisa no livro *O Olhar Pornô* (1996) o “obsceno como peça axial do discurso pornográfico” (1996, p. 11), os limites entre erótico e pornografia e seus conceitos, além do percurso pornográfico, desde o cinema exibido em salas até os VHS. Nuno também recorre ao conceito de *pornotopia*¹⁶, desenvolvido por Steven Marcus (2009), para referenciar o universo da dramaturgia pornô,

¹⁴ Apesar da escolha desses três representantes da abordagem da Pornografia como categoria própria, não negligencio estudos de pesquisadores brasileiros que tangenciam esse tema. Dentre estes, cito a importância dos estudos de Rita Segato (2014) e a percepção do dispositivo pornográfico dentro das relações coloniais e de violência contra as mulheres.

¹⁵ Professor e pesquisador no Programa de Pós-graduação em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP

¹⁶ Ao analisar as obras pornográficas produzidas na Inglaterra em meados do século XIX, Steven Marcus (2009) constata que os atos sexuais representados naqueles textos e imagens apareciam desligados da realidade social e, mesmo, das possibilidades fisiológicas dos protagonistas. Os cenários em que as aventuras ocorriam estavam distantes de outras realidades, e, assim, se tratava da construção de uma “pornotopia”.

suas estruturas de roteiro e narração, e as representações e comportamentos sociais de seus personagens.

Já as antropólogas Maria Elvira Días-Benitez¹⁷ e Maria Filomena Gregori¹⁸ também se destacam pelo pioneirismo na temática pornográfica. No ano de 2012, as pesquisadoras organizaram o Dossiê “*Pornô*” nos *Cadernos Pagu* (1993) e suas pesquisas entrelaçam na questão ética dos estudos da pornografia. Maria Filomena Gregori atesta que a pornografia não é a principal responsável pelas violências de gênero, como geralmente apontaram as feministas anti-pornografia (GREGORI, 2003, p. 100) e um dos pontos de destaque de seu argumento é a teorização sobre um “erotismo politicamente correto”, que seria uma novidade no cenário da pornografia, no qual seria “protagonizado por atores ligados à defesa das minorias sexuais” (GREGORI, 2005, p. 81).

Assim como Gregori, Días-Benitez também afirma que a pornografia não é uma forma de violência contra as mulheres, embora ressalte que é predominante um pornô voltado para o olhar masculino (2010, p. 117). Para a autora, é possível encontrar “hipergêneros” que representam: “masculinidades excessivas e sua contrapartida, feminilidades excessivas”. Vale lembrar que o pioneirismo de Maria Elvira Días-Benitez nas pesquisas sobre pornografia também se deu graças à sua intensa observação participante no interior do universo de produção brasileira da Cinelândia, na qual resultou no livro “*Nas Redes do Sexo: Os bastidores do pornô brasileiro*” (2010).

Por fim, destaco o sociólogo Jorge Leite Júnior¹⁹ que, assim como Abreu, elaborou um vasto levantamento sobre a história da pornografia, com foco nos filmes que exploram corpos “extraordinários” e que contém algum tipo de “perversão sexual” e “prazer ilegítimo”, denominados de “pornôs bizarros”. O caminho percorrido por Leite, da Antiguidade à Contemporaneidade, abre caminhos para se pensar como os processos de higienização e categorização entre anormalidades e normalidades que compõem o repertório dos subgêneros voltados para fetiches pornográficos.

¹⁷ Atualmente é professora adjunta no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAS/MN/UFRJ).

¹⁸ Professora Livre-Docente do Departamento de Antropologia (UNICAMP).

¹⁹ Professor Adjunto do Departamento de Sociologia da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

3. ...na sexualidade e na sociologia

Como sugerido, as ciências sociais, em especial a sociologia e a antropologia, nas últimas quatro décadas têm investido na sexualidade enquanto campo autônomo de reflexão. Segundo Heilborn (1999), essas áreas têm investido de diferentes maneiras sobre o tema, que teve um *boom* expressivo a partir dos estudos sobre o gênero, cujo desenvolvimento possui estreita relação com os movimentos de liberação homossexual e feminista.

Em 2004, Michel Bozon nas primeiras páginas de sua obra, agora clássica, “A Sociologia da Sexualidade” afirmou que: “a Sociologia da Sexualidade não existe” (2004, p. 12). Neste mesmo sentido, Gayle Rubin (1999, p. 1) em seu texto “Pensando o Sexo” alertou que “chegou o tempo de se pensar o sexo”. Carol Vance (1989) apontou para a mesma direção ao afirmar que existe uma relação complexa e contraditória entre as ciências sociais e o tema da sexualidade. Para a autora, as pesquisas sobre esse assunto ao longo da construção do pensamento social têm sido “muito pouco corajosas, e muitos pesquisadores são aconselhados a completar o doutorado, a construir estabilidade em seu cargo acadêmico, para então se envolverem com o estudo da sexualidade” (VANCE, 1989, p. 8). Assertivas semelhantes a estas podem ser encontradas em outros tantos autores e autoras (BRANDÃO; HEILBORN, 1999; DUARTE, L.F, 2004) que reconheceram as dificuldades na legitimidade desse tema como campo de estudos pelas ciências sociais.

Apesar das diversas opiniões, não se pode precisar o momento em que a sociologia abriu os olhos para a temática da sexualidade. Embora esse tema não seja um campo de investigação estranho à essa área do conhecimento²⁰, o olhar conferido a tal objeto passou a privilegiá-lo como campo de investigação legítimo, com estatuto próprio, principalmente a partir da literatura que recolocou em questão sua representação na esfera “dos processos sociais que a constroem, e que extrai sua importância política na medida em que esta estrutura, incorpora e representa as relações sócio-culturais das quais depende” (BOZON, 2004, p. 8). Em outras palavras, o entendimento de que a sexualidade humana não seria um dado da natureza concerniu uma mudança de paradigma na abordagem do sexo como

²⁰ Vale a pena ver o texto “A sexualidade nas Ciências Sociais: leitura crítica das convenções” de Luiz Duarte (2004) que traz uma longa análise sobre como a sexualidade esteve presente nas teorias de George Simmel, Max Weber e cita as de Howard Becker, Anthony Giddens, Pierre Bourdieu, entre outros sociólogos e antropólogos bastante conhecidos da teoria social.

instância social uma vez que, enquanto percebida exclusivamente como fenômeno biológico, sua especificidade raramente adentrava às análises culturais e políticas (RUBIN, 1999, p. 49). Assim, foi nas trincheiras das problematizações construtivistas²¹, principalmente pós-1960, que o ponto de vista das ciências sociais direcionou novas formas de interpretar a sexualidade, que ficarão mais evidentes a seguir.

As condições de emergência de estudos acadêmicos menos tímidos e receosos que tratavam da sexualidade se deram principalmente pós-1960, com a intensa atmosfera da contracultura e com o surgimento de mobilizações sociais que alargaram o campo político no mundo ocidental. Com as dimensões políticas resultantes do surgimento da contracepção, somadas ao conseqüente processo de dissociação entre sexualidade e reprodução; e ao fortalecimento de estratégias de organização centradas em novos sujeitos – sobretudo o movimento feminista –, tornou-se evidente a necessidade de uma reflexão sociológica sobre a sexualidade. O antropólogo Luiz Duarte (2004, p. 16) diz:

[...] percebe-se na literatura crítica a ênfase na importância dos processos de dissociação crescente entre a sexualidade e a reprodução (sobretudo, inicialmente, os recursos de contracepção), de recrudescimento da luta pela aplicação do ideal individualista à condição feminina, de organização da luta pela possibilidade de usufrutos de sexualidades não-convencionais e – finalmente, nos anos de 1980 – do advento de uma nova, inesperada epidemia ligada à sexualidade. Esses fatores empíricos reforçariam de maneira radical a crucialidade tradicional do instituto, ensejando a emergência de um campo institucionalizado de reflexão sociológica sistemática sobre a sexualidade.

Segundo Carol Vance (1999, p. 7), a sociologia inicialmente construiu seu campo pautada nos comportamentos sexuais da população ocidental no contexto da modernidade, enquanto a antropologia, em princípio, respondeu seus questionamentos com descrições detalhadas de valores e práticas de grupos sociais demarcados. É neste sentido que a presença da sexualidade nos processos sociais e culturais mais amplos suscitou a compreensão das ciências sociais sobre o fenômeno, ou seja, a construção de uma sociologia da sexualidade que, na verdade, deveria:

²¹ Segundo Maria Luiza Heilborn (1999), o construtivismo social reuniu abordagens que problematizaram a universalidade da argumentação essencialista que predominava no tema da sexualidade. Assim, se o essencialismo trabalha a partir da convicção de que há algo inerente à natureza humana, inscrito nos corpos na forma de um instinto ou energia sexual que conduz as ações; o construtivismo social aborda formas culturalmente específicas que envolvem contatos corporais entre pessoas, ligados ou não à atividade reprodutiva, que podem ter variados significados e que são construídos de acordo com marcadores como a cultura, o parentesco, estratificação social, privilégios sociais, entre outros.

[...] também, necessariamente, fazer-se sociologia das representações da sexualidade”, ou seja, dos sistemas de práticas, significados e representações sociais a ela ligados baseados na ideia que ‘é o não sexual que confere o significado do sexual’ [...] cujos próprios limites [...] são movediços. (BOZON, 2004, p. 15).

Dessa forma, tornou-se imperativo identificar os nexos entre os eixos da classificação social, na medida em que a sexualidade depende de socialização, de aprendizagem de determinadas regras, roteiros e cenários culturais nos quais possa ser significada e exercida (HEILBORN, 1999).

É com a nova abordagem sobre o sexo, portanto, que os desdobramentos relativos ao tema tiveram um impulso particularmente expressivo a partir do conhecimento da epidemia HIV/Aids na década de 80 e da emergência dos estudos de gênero. Segundo Miriam Adelman (2004), no final dos anos 70, sobretudo nos Estados Unidos, em diversas áreas das ciências sociais e humanas houve uma tentativa de definir a centralidade da temática da subordinação social e histórica das mulheres, concomitante a uma nova geração de sociólogos e sociólogas que se atentaram em problematizar a noção de “sujeito” e os novos cursos das relações de poder que construía a realidade social²². Vale lembrar que no Brasil os estudos sobre sexualidade tiveram lugar considerável a partir dos anos 2000 e, ainda que largamente influenciados pelos campos feministas, *lésbicos* e *queer* internacionais, levaram igualmente em conta o peso das teorias feministas e do movimento homossexual desde a década setentista (PISCITELLI et al, 2011-)²³. Dessa forma, o jogo complexo entre *cultura científica* e *experiência* foi lugar comum na intensificação e mudanças da abordagem sobre a sexualidade, de modo que o processo de reflexão sociológica esteve estritamente ligado aos movimentos sociais feministas e de liberação homossexual.

²² Adelman (2004, p. 79) cita como exemplo dessa nova geração Gayle Rubin, Alain Touraine e Anthony Giddens, cujas obras ampliaram a interpretação do social e da “antiga dicotomia marxista entre burguesia e proletariado”.

²³ Grande parte das recentes avaliações acerca da produção brasileira sobre sexualidade nas ciências sociais se deu no campo da Antropologia, em que os nomes das pesquisadoras Miriam Grossi, Maria Luiza Heilborn, Lia Zanotta, Maria Filomena Gregori, Maria Loyola e Antriana Piscitelli se destacaram. De acordo com Luis Duarte (2004, p. 16), também antropólogo, “o desafio da interpretação sociológica das marcantes diferenças internacionais teria reforçado o interesse do estudo da sexualidade, em função de suas implicações sobre processos sociais considerados problemas nacionais (como saúde, natalidade, entre outros)”. Contudo, apesar de não desconsiderar o fato de que a antropologia e a sociologia possuem uma relação extremamente íntima, com limites fluidos e imaginários na produção do conhecimento. Neste ponto, indico uma necessidade latente de mais falas de sociólogas e sociólogos brasileiros sobre a trajetória da sexualidade como tema legítimo no campo da sociologia.

Como já sugerido, as teorizações de Michel Foucault têm sido uma das mais influentes e bem-sucedidas nesse processo. Uma das implicações da teoria foucaultiana se deu na emergência da Teoria *Queer*, essencial na análise das pornografias feministas. Essa perspectiva, foi originada a partir dos Estudos Culturais²⁴, que ganhou notoriedade como contraponto crítico aos estudos sociológicos sobre minorias sexuais e à política identitária dos movimentos sociais. Segundo Miskolci (2006), essa teoria se baseia nas tendências pós-estruturalistas para compreender a forma como a sexualidade estrutura a ordem social contemporânea, e, há mais de uma década, debate suas afinidades e tensões com relação às ciências sociais e, em particular, à forma como a sociologia trata as questões das minorias sexuais e gênero. A tensão crítica enunciada pelos estudos *queer* em relação às ciências sociais impulsionou novos posicionamentos para uma reorganização do pensamento sobre a sexualidade que partem de um conjunto denominado “teorias subalternas” as quais influenciaram empreendimentos científicos na contemporaneidade que colocam em xeque formas canônicas de compreender as desigualdades sociais. A lista de teóricos *queer* é extensa e, sob formas não homogêneas, essas perspectivas permitiram que o sistema moderno da sexualidade fosse encarado como um conjunto de saberes e práticas que estrutura toda a vida institucional e cultural de nosso tempo (MISKOLCI, 2006), que muito se alinham às perspectivas feministas liberais contemporâneas.

A compilação entre teoria *queer* e epistemologias feministas resultou num recente projeto que fomentou novas teorizações sobre sexualidade, e possibilitaram a emergência de estudos sobre a pornografia. No que diz respeito ao feminismo, as novas pautas e demandas que surgiram sobretudo a partir da publicação de “O Segundo Sexo”, de Simone de Beauvoir (1949), influenciaram as reflexões feministas na segunda metade do século XX que atribuíram ao problema da opressão feminina uma dimensão política. Estas forneceram alicerces a uma teoria destinada a compreender as origens e as causas das desigualdades entre homens e mulheres (COSTA, 2012).

É nesse momento, sob o *slogan* feminista “o pessoal é político”²⁵, que o tema da sexualidade perdeu seu domínio estritamente privado e passou a ser compreendido como

²⁴ Os Estudos Culturais são estudos originados nos Estados Unidos que, segundo Stuart Hall (2003) fundaram uma oposição crítica às versões economicistas do marxismo vigente entre o final da década de 1950, e a seguinte principalmente no contexto acadêmico britânico.

²⁵ A afirmativa ‘o pessoal é político’ como retórica contemporânea implica a perspectiva de que a separação entre a esfera privada (vida familiar e pessoal) e esfera pública é apenas aparente, ilusória, pois existe a

uma relação de poderes entre os sexos, cuja essência política não poderia ser negada. Assim como parte das “teorias pós-modernas”, as análises feministas a partir dessa virada epistemológica incluíram uma nova percepção do “Eu”, corporificado e social, que, associado à plasticidade da categoria gênero, deu novos contornos às possibilidades da análise social e à revisão de conceitos considerados clássicos (ADELMAN, 2004). De fato, o panorama da trajetória da teoria feminista dentro da academia desde seus primórdios se estabeleceu sob o desafio de romper e/ou trazer uma nova interpretação à cultura científica herdada de dominação masculina e invisibilização das diversas contribuições das mulheres à história, à vida política e social e, conseqüentemente, às ciências. Contudo, a sociologia por um longo tempo pareceu apresentar certa “resistência e contenção”²⁶ (ADELMAN, 2004) na incorporação dessas novas interpretações o que resultou em alguns problemas importantes que cada vez mais são confrontados na contemporaneidade.

A sociologia, por sua vez, incorpora de forma *sui generis* a perspectiva de gênero: por meio de “mecanismos de contenção”, com criação de espaços próprios e adoção de gênero como mais uma variável descritiva, e não como uma ‘dimensão que exige profundas reformulações dos conceitos sociológicos mais importantes. (ADELMAN, 2004, p. 133)

Por fim, a pornografia enquanto objeto de estudo pode ser compreendida como um “convite” para se (re)pensar o sexo no intuito de entender como a sexualidade nas sociedades ocidentais possui termos próprios, restritos a seus contextos históricos e sociais, que valoriza hierarquicamente a ação dos atos sexuais, criando uma espécie de perigo inato ao sexo que deve ser controlado. Felizmente, na passagem do século XX para o XXI surgiram críticas cada vez mais sofisticadas que apontaram para uma batalha contínua sobre as definições, avaliações, arranjos, privilégios e custos do comportamento sexual (RUBIN, 1999, p. 32). Esse panorama foi essencial para a emergência de debates e teorizações sobre a pornografia, a qual foi concebida, durante muito tempo, junto a outras práticas marginais, como o lixo

dinâmica do poder nas duas esferas. As relações interpessoais, assim, também seriam relações de poder entre os sexos e gerações, socialmente construídas, historicamente determinadas e passíveis de transformação (SARDENBERG; COSTA, 1993)

²⁶ Miriam Adelman (2004, p. 134) trata longamente em sua tese de doutorado “A Voz e a Escuta” como os grandes nomes da sociologia contemporânea pós-68, como Pierre Bourdieu, Alain Touraine, Anthony Giddens e Habermans abordaram o gênero e a sexualidade, contudo incorporaram tardiamente e de forma parcial a discussão que atravessam tais categorias e, embora dialoguem em medidas diferentes com o feminismo, não as incorporaram como cruciais em suas análises, mesmo quando trataram da dicotomia público/privado.

dos estudos sobre sexualidade que não deveria ser levado a sério por sua inserção no que haveria de pior na indústria do entretenimento e da cultura.

O desprezo acadêmico que suscita a pornografia como lixo cultural, se alinha à força da hipótese que poderia ser denominada como “a hipótese do masturbador imbecil”, segundo a qual a pornografia seria uma representação, um código fechado e repetitivo cuja única função significativa deveria ser a masturbação acrítica – sendo a crítica uma trava para o êxito masturbatório. Em todo caso, nos previnem: a pornografia não merece hermenêutica. Mas talvez chegou a hora de formular uma ecologia política geral da cultura interessada em (re)valorizar a produção, definição e a reciclagem de seus detritos culturais, assim como de apostar em uma possível revolução dos objetos sexuais e masturbatórios imbecis, capazes de se converterem em produtores subversivos e usuários críticos da pornografia. (PRECIADO, 2012, p. 6)

O status de periculosidade e de margem corrobora para que a pornografia ainda encontre dentro dos saberes acadêmicos dificuldades de se dissociar dos variados estigmas ligados às sexualidades que se distanciam dos ideais maritais, heterossexuais, monogâmicos e não-comerciais. Sendo assim, é recente a entrada da pornografia enquanto objeto de pesquisa que relevante e sério, e a conquista da autonomia do campo pornográfico nunca é integral: trata-se de uma construção permanente de teorias, militâncias e apostas, que tentam descomplexificar essa categoria.

Neste sentido, o debate entre pornografia e erotismo é fundamental no processo de construção do campo pornográfico. Se, para muitos teóricos, à pornografia foi relegado o status de lixo cultural, na contemporaneidade, percebe-se uma investida epistemológica em revirar o lixo e resgatar o objeto pornográfico.

4. ...na (suposta) pureza erótica e o perigo pornográfico:

A pornografia é regularmente contraposta ao erotismo em uma complexa dinâmica em que a valorização do erotismo permite uma condenação prévia da pornografia. O campo formado entre pornografia e erotismo, portanto, se constrói na medida em que cada uma dessas noções se legitima por meio da rejeição da outra, ou seja:

[...] o erótico não para de demonstrar sua superioridade por conta de sua capacidade de não ser pornográfico, enquanto o pornográfico se situa como um discurso de verdade que se recusa hipocritamente a 'tapar o sol com a peneira', que pretende não esconder nada. (MAINGUENEAU, 2010, p. 31)

Se, como destaca Pierre Bourdieu (2007), o processo de denominação social ocorre não apenas por meios econômicos ou políticos, mas também simbólicos, neste sentido, a luta por classificar e separar o erótico do pornográfico se daria justamente na batalha por legitimar certas expressões sócio-culturais em detrimento de outras, seguindo a lógica da hierarquização das diferenças dessas mesmas expressões e visando o monopólio dos “gostos legítimos”. Assim, a distinção entre pornografia e erotismo, portanto, é atravessada por uma série de oposições: selvagem vs civilizado, direto vs indireto, artístico vs comercial, entre outras, que reiteram a idéia da natureza pornográfica derivada de uma cultura impura e perigosa, enquanto o erotismo faria sinal para o sublime, ético, além de positivamente estético. Segundo Maingueneau:

Quanto mais pornô é o pornô, menos erótico ele é, porque ele exclui os elementos constitutivos (a tensão entre o nu e o vestido, a sedução, a satisfação do desejo na contemplação, as preliminares do ato, etc. (MAINGUENEAU, 2010, p. 31).

Essa diferenciação é consolidada por diversos esquemas de distinção entre o pornô e o erotismo, com definições ancoradas em um cristalizado binarismo que se estabelecem nas fronteiras entre normalidade e abjeção e, principalmente, entre hipervisibilidade e sugestão.

As pesquisadoras Eliane Moraes e Sandra Lapeiz, no livro *O que é pornografia* indicam variações nos critérios julgadores do caráter pornográfico de uma obra, conforme a censura de cada época. A exemplo disso, no século XIX toda forma de arte, de narrativas a imagens, que exibisse alguma cena sexual que contrariasse a moral vitoriana, ainda que não se tratasse necessariamente do sexo explícito, seria considerada pornográfica. Dessa constatação, a ruptura entre pornografia e erotismo é relativa aos modos de representação compatíveis, dentro de certos limites, com valores sociais negociados entre a moral e sua livre expressão. Todavia, a pornografia e o erotismo não devem ser compreendidos exclusivamente enquanto termos completamente antagônicos. Alain Robbe-Grillet de forma brilhante denunciou em sua célebre frase que: *a pornografia é o erotismo dos outros* (apud LEITE JR, 2007, p. 33). Neste sentido, poderia se afirmar que existe uma instância que funciona enquanto “prelúdio essencial” entre as duas significações – erotismo e pornografia -; ou um denominador comum que coexiste em ambas as categorias, encontrado na instância

do obsceno²⁷. De fato, é uma tarefa desafiadora definir com precisão o que significa “obsceno”. Pode-se constatar que a obscenidade é uma maneira universal de dizer a sexualidade e que ela se baseia em um “patrimônio partilhado pelos membros de uma mesma comunidade cultural”. Segundo Francisco (2007) a decomposição dos termos “*ob-sceno*” revela algo de estratégico: *ob* é uma preposição latina que pode ter o sentido de “por”, “por causa de”, “para”, “diante de”; enquanto *sceno* diz respeito à cena, o palco em que algo é posto. Por ora, na ausência de uma definição concreta dos termos do obsceno deve-se supor, então, que este seria aquilo que não pode representar-se no cenário que, no caso da pornografia, pode-se identificar o movimento de colocar algo proibido *diant*e da cena enquanto no erotismo, seria o caso de um espaço específico de uma arte, não menos sexual, *da cena*.

Uma outra sugestão sobre a diferença entre pornografia e erotismo é elaborada por Jorge Leite Júnior (2007, p. 71), que sugere que a pornografia também é o nome dado ao erotismo dos pobres: “pobre de espírito, de cultura ou de dinheiro”. O lugar de lixo cultural, por vezes aproxima a tragédia da pornografia a seu caráter acessível e popular, associado simbolicamente ora à cama(da)s sociais detentoras de menor poder, ora ao obsceno explícito enquanto instância que fere a moral e aos bons costumes ligados à elite e à tradição.

Dessa forma, de diferentes maneiras, as práticas de tipo pornográfico e de tipo erótico coexistem dentro do espaço do obsceno e da sexualidade. De acordo com Leite Jr:

A imagem de um pênis penetrando uma vagina pode ser então considerada de dois modos: se for estilizada, utilizando-se das mais variadas técnicas artísticas para minimizar o impacto de tal cena, é considerada erótica, por envolver uma “reflexão” e uma “técnica” sobre a obra, tende mais para o campo da “arte”. Por outro lado, se esta mesma figura for apresentada com a intenção de ressaltar uma crueza, sacrificando uma idealizada reflexão em nome de uma demonstração, é tida como pornografia. (LEITE JR, 2007, p. 22).

No que diz respeito a especificidade da obscenidade pornográfica, o protagonismo dos excessos sexuais que adentram à cena são estruturados por um discurso e por certa organização lógica que tende a produzir significado e denotam imaginações (ABREU, 2012, p. 28). É lugar comum dizer, portanto que a imaginação pornográfica é obscena e

²⁷ A perspectiva adotada para essa análise é relativa à categoria “obscenidade” a partir da moral ocidental. Como Rita Segato (2014) afirma, para algumas comunidades de indígenas o obsceno pode naturalmente estar à cena, dissociados das abordagens e problemas que o ocidente emprega à essa categoria.

hipervisível na medida em que articula o *mise-em-scène*²⁸ do desejo e da fantasia, e talvez é justamente aí que jaz sua condenação prévia enquanto aquilo que deve ser proibido e ser “o outro”, que burla os segredos do erotismo e da interdição.

Apesar das diversas tentativas de distinções da pornografia e do erotismo, graças à instabilidade de suas definições, boa parte dos pesquisadores estrategicamente tratam de maneira cada vez mais fluida o trânsito entre pornografia, erotismo e obscenidade. Antes de avançar, portanto, é relevante esclarecer que ao longo da presente análise, pornografia e erotismo não são entendidas enquanto termos essencialmente distintos. Assim, ambos são tratados enquanto conceitos dinâmicos, que articulam possibilidades da representação que põem em cena o ato sexual, sem valoração que enquadra o erotismo como esteticamente e culturalmente aceitável e a pornografia enquanto “a outra” banida ao status de periculosidade, cujo significado jamais deve ser investigado e/ou (re)negociado.

5. ...sobre qual pornografia falo:

As pesquisas sobre pornografia não se fazem sem dificuldades. Os usos do termo “pornografia”, são pontos conflituosos por estarem inseridos em uma zona complexa, e transitarem entre o ilícito e o lícito, entre o prazer e a proibição. De forma geral, não há um conceito que abarque todos os tipos de estudos sobre esse tema. Não raro, a amplitude de seu campo e a infinidade das possíveis interpretações abriram espaço para uma “negativa” sobre a pornografia, embasadas na variabilidade dos critérios que julgam se uma obra é ou não pornográfica ligadas a valores sociais relativos à sexualidade. Nesse sentido, é preciso retomar a história da pornografia no intuito de se afastar dos crivos morais que engessam as multiplicidades das abordagens sobre o tema.

Embora os temas sobre sexo e desejo e as representações explícitas de práticas sexuais sejam encontrados em todos os períodos e lugares da história²⁹, a categoria

²⁸ Trazer à cena.

²⁹ Eliane Morais e Sandra Lapeiz (1984, p. 16) traçam um painel cronológico sugerindo algumas formas que a pornografia poderia ser encontrada no curso da história em dispositivos não necessariamente tidos como pornográficos. Para elas: “há quem diga que a pornografia começou com a Vênus de Willendorf, uma mulher nua esculpida em calcário com apenas onze centímetros de altura, mas que para compensar o tamanho, tem vinte e mil anos de idade”.

“pornografia”, de forma direta e indireta, acompanhou a longa emergência da Modernidade no Ocidente, pois esteve relacionada aos principais momentos desse processo e sempre esteve sujeito a conflitos e mudanças. Até meados do século XIX esse dispositivo não constituía uma categoria independente e distinta da literatura, pintura ou fotografia. Apenas com o surgimento do pornô audiovisual que a representação explícita das práticas sexuais e dos genitais enquanto gênero próprio passaram a ser o principal parâmetro para definir o que seria pornográfico (MAINGUENEAU, 2010).

É importante ressaltar que a apreensão do que seria um “dispositivo”, deve ser elaborada a partir das teorizações de Foucault (1987, p 67). Para o autor, o dispositivo em si, é a “rede que estabelece elementos como discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de segurança, etc” (AGANBEM, 2005, p. 9). Nas ações sociais os dispositivos podem ser compreendidos através de discursos sociais que operam de maneira que cada indivíduo se situe em uma parte do conjunto de ações que o constituem, e se inscreva em uma relação de poder. Neste sentido, o dispositivo pornográfico moderno aqui, pode ser tido enquanto um conjunto de discursos e de imagens que operam dentro de uma cultura moderna visualmente orientada, a qual atravessou a sexualidade e montou um repertório próprio iconográfico, discursivo e visual.

No início da Modernidade, a França e a Itália foram as representantes dos principais espaços de produção de sequências pornográficas³⁰. Nesse período, esse tipo de material tornou-se um forte instrumento que fez uso das imagens do sexo para chocar e criticar o poder instituído. Vários estudiosos postulam uma relação direta entre a pornografia e a crítica empreendida contra as instituições sociopolíticas, principalmente a rigidez imposta pela Igreja Católica, os costumes morais e os preconceitos da tradição. O linguista Dominique Maingueneau, em seu livro *O discurso pornográfico*, ao analisar o regime impresso da pornografia, observou que desde o início do século XVI ela foi considerada um dispositivo de subversão e um marcador de conflito entre o desejo e os bons costumes.

Assim, o espaço construído pelos usos dos dispositivos pornográficos agregou de maneira mais ou menos precisa o que não poderia ser mostrado em sociedade. A definição

³⁰ Por sequências pornográficas, se entende no sentido que Maingueneau (2010) traça enquanto dispositivos (trechos e imagens) já presentes em diversas obras e que posteriormente foram considerados como pornográficos, mas cuja intenção inicial não era essencialmente voltada para a excitação sexual tampouco como negócio rentável.

de C. J. Bertrand e A. Baron apresentada por Maingueneau (2010) mostra que a pornografia desde seus primórdios se estabeleceu no interdito do que não pode ser mostrado em público, no que geralmente não se faz e no que a maioria das pessoas nunca fazem. Ela pretendia, e ainda pretende, dar visibilidade às práticas as quais a sociedade busca esconder e, neste sentido, se renova através do desnudamento e da manipulação de corpos, que entram em certo plano em conflito com as normas sociais dominantes de cada período.

Justamente por transitar entre a zona do proibido e da transgressão das normas, a depender dos lugares e dos momentos, o rótulo “pornográfico” foi colado a produções que, em períodos posteriores, foram considerados grandes clássicos. Foi o caso de *As Flores do Mal* de Baudelaire (1857), e *Madame Bovary* de Flaubert³¹ (1857), julgados como pornográficos e tratados pela justiça como tais:

Na França do século XVIII, textos hoje considerados distintos em áreas como política, filosofia e pornografia eram genericamente chamados de "livros filosóficos". Em comum, tinham potencial de subversão da ordem estabelecida e a proibição de sua reprodução e venda – o que tornava estes itens mais atraentes, difíceis de encontrar e, principalmente, caros. (LEITE JR, 2006, p. 48).

Apesar do rico conteúdo da história da pornografia, a presente pesquisa se debruça sobre o formato pornográfico advindo a partir do século XIX. De acordo com a historiadora, Lynn Hunt (1999), esse período foi crucial em termos de produção e definições mais precisas da categoria pornográfica, uma vez que, apesar do termo “pornógrafo” ter sido introduzido em 1769 pelo escritor Francês N. Restif de la Bretonne, na obra *Le Pornographe ou la prostitution réformée*, seu derivado “pornografia” foi elaborado apenas neste século. Mas para se entender os contornos que a pornografia tomou até os dias atuais, convém lembrar que a palavra “pornografia” foi inspirada no grego antigo, no qual o substantivo *pornographos* designava escritos sobre prostitutas, em que, *porné* significava prostitutas enquanto *pórnos*, aquele que se prostitui, o depravado. Todavia, o termo pornografia ao longo dos tempos foi compreendido para além da referência sobre o cotidiano das prostitutas, e deu lugar ao designo das representações de “coisas obscenas”, as quais deveriam ser proibidas. Sobre a etimologia invenção da palavra pornografia:

³¹ Segundo Morais e Lapeiz (1984, p. 11), em meados de janeiro de 1857, o promotor Ernest Pinard se preocupou em acusar Gustave Flaubert e Baudelaire como autores imorais e pornográficos, o que resultou em uma condenação nos tribunais, além do pagamento de multa em dinheiro pela acusação de atentarem contra a moral e os bons costumes. No caso de Baudelaire, sua obra sofreu censura de alguns versos e seis poemas foram retirados.

Em 1857, a palavra pornografia apareceu pela primeira vez no Oxford English Dictionary, e a maioria de suas variações — pornógrafo e pornográfico — datam do mesmo período. Esses verbetes surgiram na França um pouco antes. Segundo o Trésor de la langue française, a palavra pornographe apareceu primeiro em 1769, no tratado de Restif de la Bretonne (sic) intitulado Le Pornographe, aludindo a textos sobre prostituição, enquanto pornographique, pornographe e pornographie, no sentido de escritos ou imagens obscenos, datam de 1830 e 1840. Aparentemente, a Collection de l'Enfer, da Biblioteca Nacional, foi constituída em 1836, embora a ideia existisse desde o regime napoleônico e, talvez, até mesmo antes. (HUNT, 1999 p. 13-14).

Em relação ao contexto social, para o antropólogo Jorge Leite Júnior, a partir do século XIX a pornografia moderna se estabeleceu sob uma nova maneira das representações sobre o campo sexual. Nesse contexto, o sexo adentrou a lógica capitalista de consumo e o prazer passou a ser uma mercadoria em si, voltados para um espetáculo com objetivos de excitação de determinado público. Apesar da literatura e da fotografia erótica se desenvolverem em um vasto mercado e atingirem inúmeras camadas da população, a categoria pornográfica só veio a, de fato, se consolidar com o desenvolvimento da pornografia audiovisual.

A partir do século XX, o espetáculo tornou-se fundamental para a formação de uma cultura de massas. O desenvolvimento dos meios de comunicação e a industrialização foram terrenos férteis para a formação de novo modelo cultural. A cultura de massas, assim, foi produzida segundo normas maciças de fabricação industrial destinando-se a uma massa social, ou seja, a um “aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da sociedade” (MORIN, 1967 apud LEITE JR., 2007, p. 17). Dessa forma, diferentemente do espetáculo restrito a eventos privados do século XIX, a cultura de massas se constituiu num corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária, os quais são estabelecidos publicamente e por um sistema de projeções do “espetáculo das mercadorias” (LEITE JR, 2007).

É importante demarcar neste ponto a importância do desenvolvimento do cinema na transformação do cotidiano em “*show*”, dentro do processo de espetacularização da cultura de massas. O cinema reuniu características únicas e se tornou o principal veículo de diversão popular. O nascimento da cultura da diversão influenciou a espetacularização do sexo e a formação de uma grande indústria do sexo no cinema. Nesse sentido, embora inicialmente a pornografia tivesse como característica principal a atividade artesanal de crítica às

instituições, como as demais coisas, a partir do século XIX ela se democratizou e se industrializou dentro da lógica cinematográfica da cultura de massas.

Embora alguns estudiosos identifiquem a presença de um mercado internacional de filmes pornográficos no começo do século XX³², foi a partir da década de 1970 que a pornografia passou a ser legalizada como negócio e estabeleceu propriamente a ilimitada indústria de filmes pornográficos³³. Com o advento da cultura impressa e posteriormente da audiovisual, o caráter da pornografia se modificou, uma vez que a produção desse material deixou de confrontar as instituições dominantes, e a crítica foi substituída pela construção de um verdadeiro universo cujos produtos estavam destinados à venda e disseminação às massas. Essa ruptura deu novo formato à produção pornográfica, que passou a ser encarada sob o paradigma do “pornô”. Maingueneau deixa clara essa segmentação:

A pornografia é uma boa coisa antiga, o pornô é moderno. [...] A pornografia evoca o desenho, a pintura ou a escrita, enquanto o pornô descende em linha direta do cinema [...] O pornô tornou-se um verdadeiro discurso desde que ele abandonou o mundo muito limitado das imagens fixas pelo mundo das imagens animadas, deslocamento que fez com que ele ganhasse dimensão articulatória. (MAINGUENEAU, 2010, p. 93).

O regime audiovisual do pornô levou o fenômeno da pornografia a níveis insuspeitáveis no imaginário do começo do século. O surgimento das cassetes audiovisuais nos anos 1970 e, por fim, da internet nos dias atuais, trouxeram uma oferta inesgotável da diversidade da sua produção. A disponibilização online diminuiu a fronteira entre o consumidor e o produto, e conferiu um poder de influência às representações pornográficas antes desconhecido.

Entre outros efeitos, como assinala Maria Elvira Benítez (2010), os limites do pornô marcam também os limites da representação dentro de uma rede na qual a pornografia é encarada como produto comercial fabricado para ser vendido em resposta à indústria e às demandas dos consumidores. Ora, se o cinema pornográfico é um exemplo da espetacularização do sexo, nesse tipo de filme a nudez, os órgãos sexuais e os próprios atos

³² Segundo Jorge Leite Jr, as produções nos primeiros anos do século XX ainda eram precárias e chamadas de *stag movies*, ou filmes para homens, com exibição proibida e apresentada apenas para grupos masculinos.

³³ O grande marco desse momento foi o filme norte-americano *Garganta Profunda*, estrelado por Linda Lovelace, a qual representa uma mulher infeliz que já tentou tudo em termos de sexo, porém jamais conseguiu atingir o orgasmo. Ao consultar um médico, Linda descobre que seu clitóris está localizado ao fundo de sua garganta. Seu desafio seria encontrar um pênis grande o suficiente para penetrar-lhe bem fundo na garganta, proporcionando o tão esperado orgasmo. Segundo Maingueneau (2010), esse filme arrecadou 50 milhões de dólares.

são feitos para serem claramente vistos. Todavia, vale lembrar que seus esquemas de imagens repetitivas obedecem a um repertório que transita por fronteiras simbólicas aceitas e estabelecidas, que, por vezes, se constroem nas estruturas desiguais típicas das relações de gênero.

A pornografia, assim, encara um duplo caráter. De fato, ao longo de sua história, ela teve como essência um poder transgressor por encarnar a produção excluída das práticas sexuais que a sociedade tende a ocultar. Contudo, é importante estar atento aos níveis dessa transgressão uma vez que, desde seus primórdios, a pornografia foi construída sob os usos dos corpos femininos, em uma economia masculina do desejo da sexualidade. Portanto, sob o risco de ir e vir incessantemente na história “pré-pornô-gráfica”, parece-me necessário investigar novamente as bases da construção do espaço pornográfico, para então apreender a configuração plástica da pornografia e que leva essas linhas ao objeto central desse trabalho.

CAPÍTULO 2 – Os homens atuam, as mulheres aparecem

A história da pornografia ainda precisa ser escrita (HUNT, 1999). Como elaborado nos últimos parágrafos do capítulo anterior, ao longo de sua história, a pornografia atravessou encruzilhadas de conflitos e de mudanças sociais, tornando-se uma categoria distinta apenas no século XIX.

Se por um lado as novas tecnologias de comunicação foram imprescindíveis para o desenvolvimento dessa categoria, por outro, “é necessário incluir a instância do poder como um termo significativo nas formulações sobre a pornografia” (WILLIAMS, 1989, p.15) Neste sentido, esse capítulo será desenvolvido enquanto proposta de análise sobre como a associação entre sexualidade, poder e imagens consolidou o dispositivo pornográfico moderno.

1. A transgressão: da *scientia sexualis* à *scientia pornographica*

Historicamente, as transformações sociais e da sexualidade têm reconfigurado os códigos que constituem as regras da normalidade e o que deve ser proibido. Das reflexões de Foucault à Elias, soa fundamental a ideia que o processo civilizatório foi comumente apresentado com base em modelos de proibições e diferenciações, uma vez que os veículos de controle sociais e as convenções moldaram “bons costumes” a partir de extratos ideológicos que reprimem e ajustam indivíduos.

Em cada tempo e lugar diferentes, sociedades constroem interdições a seu modo, geralmente, disseminadas pelas leis, pelo constrangimento social e, por vezes, pelo controle religioso. No caso ocidental, foram traçadas diversas disciplinas discursivas e ideológicas, que regulamentaram os comportamentos aceitáveis ou não dos indivíduos, principalmente em relação à seus corpos e sua sexualidade. Desse modo, as formas instituídas de organização ordenaram não só suas vidas, mas também e seus prazeres.

A respeito do controle da sexualidade, a partir do século XIX, a ciência assumiu a tarefa de vigia-la, classifica-la e controlá-la. Nesse sentido, em *História da Sexualidade – A vontade de saber*, Foucault (2012) confirma a existência histórica de dois grandes

procedimentos para produzir uma “verdade do sexo”. Enquanto algumas culturas orientais produziram uma *ars erótica*, em que a verdade é extraída do próprio prazer - encarado como prática e recolhido como experiência -; as civilizações ocidentais, por força da moral cristã, esvaziaram o conteúdo sagrado do erotismo, dissociaram tal instância do caráter divino e da experiência, fazendo com que “os desejos do espírito se separassem dos desejos do corpo”, e criaram uma “*scientia sexualis*”, fundada na confissão, que ao longo dos séculos evoluiu para os discursos científicos que conjugam relações do saber e do prazer (ABREU, 2012: 37).

Desde a Idade Média, pelo menos, a confissão se destacou dentre os rituais mais importantes na produção de “verdades”. Sua consolidação como estratégia política permitiu que fossem desenvolvidos diversos métodos de interrogatórios e de inquéritos, os quais tornaram presença central na ordem dos poderes civis e religiosos, e, conseqüentemente, culminaram em uma sociedade “singularmente confessanda”. Para Foucault:

A confissão é um ritual de discurso onde o sujeito que fala coincide com o sujeito do enunciado; é, também, um ritual que se desenrola numa relação de poder, pois não se confessa sem a presença ao menor virtual de um parceiro, que não é simplesmente um interlocutor, mas a instância requer a confissão [...]. (FOUCAULT, 2012, p. 67).

O Ocidente, dessa forma, traçou um eixo especialmente comum entre a prática discursiva da confissão e o tema da sexualidade que, no decorrer da história, perdeu sua situação ritual³⁴ e evoluiu para os aparatos discursivos da ciência. Com a consolidação da medicina e da psiquiatria no século XIX, o difícil saber sobre o sexo tomou contornos de uma hermenêutica do desejo, dedicada a explorar detalhadamente as supostas verdades científicas da sexualidade. Mais que a confissão do indivíduo, portanto, os diferentes discursos operaram - e ainda operam - de maneira que a sexualidade pôde ser definida e materializada na compreensão de tais fenômenos como leis naturais, os quais acabaram por classificar e ordenar os prazeres.

Mas se, na moral religiosa e social, o formato confessional da sexualidade teve função condenatória e reguladora, não necessariamente “*a ciência da sexualidade*” seria sinônimo de liberdade ou fruição (ABREU, 2012). Expor a sexualidade num discurso

³⁴ Segundo Foucault (2012, p.65-66), na *ars erotica* a “verdade” é extraída do próprio prazer, compreendido enquanto tática e experiência. Nela, o prazer é levado em consideração segundo sua validade, sua intensidade sua qualidade específica e suas reverberações no corpo e na alma.

científico, que conjugam relações do saber e do poder a inseriu em um sistema de utilidades e padrões de funcionamento que deliberou tipos de controles das mais variadas ordens. Sendo assim, como relembra Foucault (2012, p. 42) “o que é próprio das sociedades modernas não é o fato de terem condenado a sexualidade a permanecer na obscuridade, mas sim a devoção de falar dela sempre -, valorizando-a como “o” segredo”.

De certo modo, o século XIX, legou à modernidade um aparato discursivo para dizer “a verdade sobre o sexo” e extrair “sua confissão”. Para além do discurso científico, esse período também assinalou o surgimento de novas tecnologias do visível coadjuvantes ao processo da “vontade de saber”, como no caso da fotografia e seus vários desdobramentos em técnicas de obtenção da imagem. Segundo Abreu (2012), o registro de movimentos em imagens é aquilo que a linguagem pornográfica esteve sempre à espera, e a partir desse aparato, a pornografia, assim como a ciência, também se construiu enquanto parte do repertório de verdades sobre o sexo, ligados à *scientia sexualis*. Mas, se a pornografia tanto quanto a ciência tem lugar comum na prática discursiva de falar da sexualidade, vale questionar onde residiria o pecado original do dispositivo pornográfico.

Com base nas reflexões de Linda Williams (1989), um dos caminhos para se responder à essa questão está no conteúdo do aparato pornô. Para a autora, o status confessional da pornografia, diferentemente dos outros saberes, rompe com a essência secreta da verdade, ao passo que sua encruzilhada se estabelece entre transgressão, supressão e condenação enquanto “lixo cultural”. Segundo Williams:

A particularidade da pornografia se realiza justamente via a assertiva de que sua confissão é transgressora – de que ela ousa dizer aquilo que se quer calar [...] e a verdade do poder pornográfico é vista ou como merecedor de ser dito, ou como indizível a ponto de querer supressão. (WILLIAMS, 1999, p. 15).

Outro ponto importante que se aproxima dessa “resposta pornográfica” jaz na análise que envolve os excessos da visibilidade do corpo pelas tecnologias visuais. Williams chama atenção ao fato que o saber-prazer produzido pela *scientia sexualis* teria em seu repertório uma manifestação de caráter visual, identificada pela autora como “frenesi da visibilidade” (1999, p. 7). Este frenesi seria nada mais que um “hard core”³⁵ advindo de uma variedade de discursos da sexualidade que convergem, e, por vezes, entrelaçam o saber-prazer e o campo da visibilidade. Sendo assim, se, por um lado, o frenesi que a pornografia moderna gera é

³⁵ *Hard core* aqui é utilizado no sentido de “intensidade” da visualidade, ou intensificação do olhar.

um importante dispositivo produtor de discursos que apreendem a “verdade” do sexo, por outro, permite que esta rompa o silêncio confessional presente na lógica das *scientias sexualis*. E é neste sentido que a pornografia constitui um repertório próprio de “verdades”, tornando-se um saber-prazer excêntrico, explícito, ou potencialmente uma espécie de *scientia pornographica* (DUARTE, L.F, 2014, p. 37).

Certamente, a invenção da fotografia e, posteriormente, do cinema foram decisivos na consolidação do dispositivo pornográfico moderno e do repertório da sugerida *scientia pornográfica*. Com a novidade das lentes em câmeras, a captação direta de lugares, acontecimentos e corpos, intensificaram o campo da visibilidade e ampliaram novas possibilidades de se investigar a sexualidade. Para Nuno de Abreu:

O dispositivos óticos encontraram um mundo efervescente, pleno de inovações tecnológicas, e nada melhor para conhecer o desconhecido do que penetrar o olhar estendendo os limites do campo do visível. A volúpia de recortar o mundo e o corpo através das lentes – captando/capturando o movimento -, embora viesse a evoluir como linguagem artística, parece ter tido, em seu começo, mais afinidade com a *scientia sexualis*. A máquina humana começa a ser desvendada pelos maquinismos da mecânica, dos processos óticos e físico-químicos, capazes de reproduzir suas imagens. (ABREU, 2012, p. 38)

Não é novidade que o sucesso da pornografia muito deve ao investimento na hipervisibilidade dos corpos femininos. Assim, se a conexão entre pornografia e *scientia sexualis* buscou no corpo a produção de conhecimento sobre o sexo; a fotografia e o cinema o consolidaram, em excessos visuais e recortes anatômicos, como um produto destinado principalmente ao olhar. É com isso em vista, que as próximas sessões se dedicam à análise de como e o corpo feminino foi um elemento central na construção moderna sobre a sexualidade e, como as tecnologias do visível, entrelaçadas aos discursos da *scientia sexualis* se preocuparam em desenvolver técnicas capazes de captar movimentos corporais, que, sem dúvidas, foram essenciais para o desenvolvimento do pornô.

2. Roteiros masculinos para sexualidades femininas:

Das artes plásticas ao cinema, o campo do visível é mais que um conjunto de imagens acessíveis aos olhos. Antes mesmo de enunciar contemplação e fascinação, as representações da realidade se inserem em modelos sociais preexistentes que os moldaram. Para John

Berger (1999, p. 53), o visível não existe em nenhuma parte, uma vez que “*ver as coisas*” na verdade é uma metáfora de “como vemos *nas coisas*”, ou seja: qualquer indivíduo dá significado ao que se vê a partir de suas crenças, experiências, socialização, etc. Desta forma, cada imagem acarreta em seus conteúdos de representação um passado visual acumulado, que produzem sentido e exercem poder. Foucault enuncia que:

O poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares. E “o” poder, no que tem de permanente, de repetitivo, de inerte, de auto-reprodutor, é apenas efeito de conjunto, esboçado a partir de todas essas mobilidades, encadeamento que se apoia em cada uma delas e, em troca, procura fixa-las, Sem dúvida [...] o poder não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada. (FOUCAULT, 2011, p. 103).

Em linhas gerais, o surgimento da captação ótica da realidade na fotografia e no cinema, a partir do século XIX, se tornou uma importante ferramenta “na vontade de saber”, uma vez que a câmera abriu uma nova possibilidade de percepção de mundo, e desenvolveu seu repertório próprio de representações. O corpo, sem dúvidas, foi um dos protagonistas na construção na emergente “cultura visual” e passou a ser seriamente investigado enquanto instância reveladora da sexualidade e do erotismo. As lentes abriram a possibilidade de sua investigação enquanto um objeto em estado de alteridade, que precisava ser desvendado, detalhadamente estudado e registado através da imagem (Berger, 1999). Contudo, não raras vezes, esses processos de descoberta foram atravessados por desigualdades baseadas nos costumes e nas convenções vigentes, que se inseriram num jogo sutil do saber para o prazer; do prazer para o saber, ambos engebrados na instância do poder.

Dentre as desigualdades presentes na sociedade moderna, a estruturação da presença social entre homens e mulheres orientaram discursos sobre a sexualidade, relegando ao feminino o status de objeto estético estruturado pela fascinação do prazer visual masculino (BORDO, 1988). Dessa forma, os códigos visuais ocidentais foram construídos em torno de uma genealogia dos olhares que consolidaram os espaços de representação que, nas palavras de Berger (1999, p.55): “os homens atuam e as mulheres aparecem”. Assim:

A presença social da mulher tem se desenvolvido sob a crença numa ingenuidade, que dever ser submetida e tutelada dentro de espaços limitados. [...] Seu próprio sentido de ser ela mesma é suplantado por esse sentido de ser apreciada como tal por outro [...] Assim, os homens examinam as mulheres antes de tratá-las. (BERGER, 1999, p. 54, livre tradução).

Neste sentido, a sexualidade feminina na modernidade, se construiu enquanto objeto cuja representação foi orientada pela externalidade dos padrões sociais vigentes e das implicações de suas relações sociais. Ora, se as desigualdades que atravessam os papéis sociais construídos a partir de distinções sociais e de gênero foram externalizadas em supostos imaginários e fantasias de um ponto de vista masculino sobre sexualidade, é interessante perceber como foram justamente tais pontos de vista que guiaram boa parte da produção discursiva e de registros imagéticos sobre esse tema.

O entendimento deste panorama, é fundamental para a compreensão em como as tecnologias visuais e as representações da sexualidade feminina em imagens foram essenciais para o sucesso da emergência do pornô e como a *scientia sexualis*, mesmo que de forma residual, abriu caminhos para desenvolvimento do dispositivo pornográfico.

2.1 Bonecas Históricas

A partir do século XIX, multiplicaram-se inúmeros discursos sobre a sexualidade. Dessa forma, a “vontade de saber” foi movida por uma “incitação obsessiva de falar do sexo” (FOUCAULT, 2012, p. 24), que resultou em uma imensa curiosidade de decifrá-lo, controlá-lo e prontos a inventar possibilidades que forçariam sua descrição.

A sociedade ocidental por meio de organização e regulamentação dos espaços e do cotidiano, marcou e institucionalizou o que seria aceitável da individualidade, do desejo, da masculinidade, e da feminilidade (BORDO, 1998). Assim, a sexualidade moderna, foi dotada de um número considerável de manobras estratégicas oficiais que assumiram coerência, e atingiram eficácia na ordem do poder e na produção do saber. Nesse contexto, o processo de controle e normatização do corpo feminino ganhou protagonismo dentro do discurso científico e se tornou um dos representantes da racionalidade e da verdade sobre a sexualidade. Com a “medicina da sexualidade”, os saberes médicos classificaram diversas sintomatologias, e desordens, imputando significados simbólicos advindos da cultura predominantemente patriarcal vigente. Assim, muitas vezes, o repertório das classificações foram baseados em representações exageradas, literais e caricaturadas que partiam das fantasias e dos imaginários vigentes, sobre a sexualidade feminina.

A histeria foi um dos processos psicopáticos que relacionou a “desordem feminina” e a prática social. Susan Bordo (1988) retomou como a classificação da histeria girou em torno de representações inversas à libido que, supostamente, produziriam traumas e sintomas advindos da experiência da sexualidade. Para a autora, a mulher histérica era:

Impressionável, sugestionável e narcisista; altamente instável, mudando de humor repentina e dramaticamente por razões aparentemente irrelevantes, egocêntrica ao extremo, essencialmente sexuada e, não raramente, frígida. (BORDO, 1988, p. 23).

Paralelamente aos reforços dos controles e a necessidade de investigar esse fenômeno, emergiu uma curiosidade visual que criou técnicas com objetivo apreender como a histeria se manifestava aos olhos nus. As investigações psicanalíticas de Charcot, realizadas no hospital psiquiátrico *La Salpêtrière*, foram pioneiras na conexão entre o campo visual, o discurso científico e a sexualidade. O médico propôs um método de observação que associou aos exames das pacientes histéricas interrogatórios elaborados sob certa lógica teatral e interpretativa, e com registro iconográfico dessas sessões. Na investigação da hipervisibilidade dos corpos de Charcot se concretizava a analítica que examinaria a instância do prazer feminino, observados sobretudo a partir de uma ótica masculina. Foucault (1989, p. 135) conceituou as normatizações e disciplinas impostas ao corpo feminino como produtoras de “corpos dóceis”, ou “aqueles cujas energias e forças estão habituadas ao controle externo, à sujeição, à transformação e ao aperfeiçoamento”.

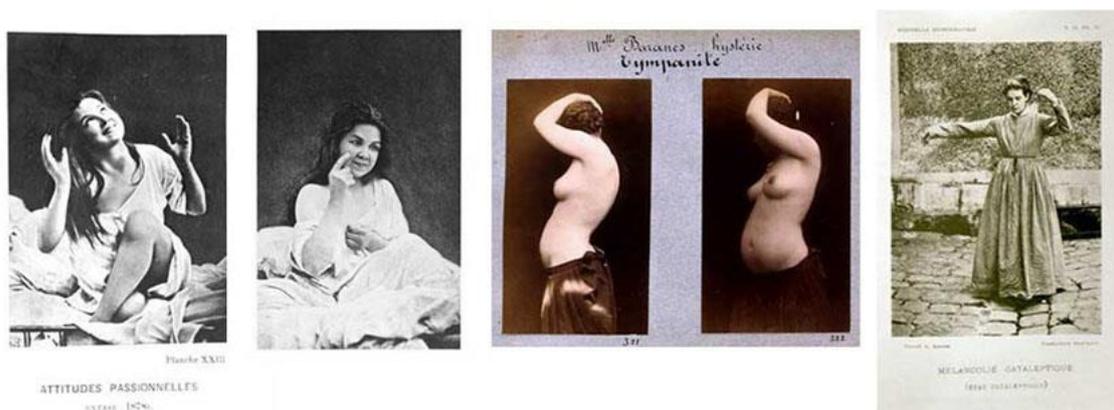


Figura 1. “Augustine in extase”

Fonte: Iconographie Photographique de La Salpêtrière (1876-90)

A investigação da histeria, portanto, foi gerida pelo exibicionismo do erotismo feminino, através dos “corpos dóceis” das pacientes, sistematizados pelo olhar *voyeurista*, geralmente masculino, sobre essa instância. Nessas sessões, as moças se encontravam pouco vestidas e, aparentemente, prontas para realizar comandos indicados pelos médicos e seus auxiliares³⁶, sendo tratadas como uma espécie de “boneca histérica” (BORDO, 1988). No corpo histérico, se evidencia a contradição entre prazer e perigo (VANCE, 1989) comumente associada à sexualidade feminina. Se por um lado, sua patologia se deu justamente nas “desordens” tidas como “tipicamente femininas”, por outro lado no corpo investigado podia ser apreendida uma vasta, e prazerosa, investigação analítica e visual (masculina) sobre a suposta ausência de libido feminino.

Assim, os tranSES de histeria e a especulação presentes no método de Charcot, já indicavam uma cultura deslumbrada por imagens e pela super-exposição corporal/sexual feminina. Nesse sentido, o suporte científico engendrou sistemas atravessados de tática e poder e:

Para os homens, será grande a partir daí a tentação de confundir as manifestações da enfermidade com delírios do orgasmo ou as provocações da prostitua. Toda mulher que corteje um homem, sabendo-o ou não, evoca Augustine, a jovem e bela estrela da Salpêtrière. (CORBIN, 1988, p. 577).

O teatro da histeria foi a tática de um sutil desejo masculino encoberto pelo discurso científico que, em complacência diante da manifestação erótica feminina, saciou-se visualmente do prazer ali representado (CORBIN, 1987). As poses e os movimentos registrados no repertório iconográfico de Charcot, seguiram uma cartilha baseada nos roteiros do saber científico e na economia visual masculina vigente (RANGEL, 2008). Desse modo, o caráter pornográfico, mesmo que embrionário, pôde ser sutilmente percebido no trânsito erótico entre histéricas, em suas performances corporais, e plateia, atreladas às suas fantasias e verdades próprias. A proximidade entre o dispositivo visual de Charcot e a pornografia podem ser apreendidas no fato que ambas seriam projeções de conhecimento e de visualidade que buscariam apreender - ao mesmo tempo que produzem - um repertório de verdades relativas à sexualidade.

³⁶ Segundo RANGEL (2008), as sessões de Charcot eram abertas à artistas, estudantes, aristocratas e outros homens que tinham interesse em entender melhor as manifestações da histeria.

Sendo assim, no intuito de complexificar tais apontamentos inicio a próxima sessão a partir da invenção da cinemática, imprescindível para o desenvolvimento da pornografia.

2.2 Cinemática dos prazeres:

A pré-história do cinema envolve uma mistura de ciência, desporto e prazer. Em 1877, nos Estados Unidos, Eadweard Muybridge se tornou famoso por sua série de fotos sequenciais de movimentos captadas pela técnica da cronografia³⁷, na qual permitiu a comparação das diferentes posições que o corpo assume quando em movimento. A genialidade de Muybridge se deu não só no desenvolvimento de uma nova técnica de captação instantânea, mas no fato de que, através dessa novidade, a exibição de imagens sequenciais em movimento abriam espaço para as possíveis verdades que os corpos humanos pudessem se revelar diante das lentes. Agora, as ações do corpo humano podiam ser minuciosamente analisadas, uma vez que poderiam ser vistas segmentadas, em ordem e velocidade diferentes. Williams (1987) recupera o avanço de Eadweard, ao analisar um dos mais completos e importantes registros anatômicos de sua época, chamado *Animal Locomotion* (1877). A obra reúne aproximadamente 20.000 imagens de crianças, animais, homens e mulheres e, pela primeira vez, foi possível observar como o corpo se comporta no momento em que executa uma ação.

Os registros visuais detalhados e a captura da locomoção das atividades retratadas foram centrais nos novos entendimentos da corporeidade humana. As catalogações e classificações das imagens agregavam um requinte técnico que as aproximavam de um tipo de produção acadêmico-científica. Mas, nos interstícios dessas produções, mais uma vez se encontrava a pornografia, disponível a todos que quisessem registrar um flagrante, ou uma confissão irrefutável e involuntária de corpos (WILLIAMS, 1987). Sendo assim, para esta investigação, a amostra que interessa se dá no relicário de imagens de homens e mulheres nus e semi-nus que fazem parte do repertório de *Animal Locomotion*, uma vez que, nestas imagens, é possível interpretar como Muybridge ilustrou de maneira simples, e não intencional, movimentos, discursos e o frenesi da visibilidade. Nesse sentido, a novidade do

³⁷ Cronografia é o registro de intervalos de tempo no percurso de uma observação.

registro dos movimentos criou um duplo vínculo entre as estruturas de poder-saber e o discurso da sexualidade.

Em meio de centenas de imagens, Linda Williams em sua obra *Hard Core – Power, Pelasure and “The frenzy os Visible”* (1989) destacou um conjunto composto por mulheres e homens parcial ou completamente despidos, nos quais realizavam diversas atividades como sentar e/ou ler um jornal. Apesar da aparente simplicidade das sequencias de movimentos, é preciso se atentar a presença de diferenças e marcações corporais entre os gêneros, às quais já enunciavam pistas relativas ao problema da diferença sexual que funda a pornografia. Williams (1989), apontou as desigualdades dos investimentos visuais sobre atividades de personagens masculinos e femininos. Em *Animal Locomotion* o andar, deitar, pular, e outros alguns gestos, foram captados de forma simples e direta; contudo, as atividades femininas, nas mesma tomadas fotográficas que as masculinas, foram complementadas com gestos que sutilmente contém carga erótica e sexual, ou:

Em outras palavras, vemos como uma conjunção sem precedentes de poder e prazer “implantam” a perversão cinemática do fetichismo em um protótipo dos primeiros passos rumo à essa narrativa. Quando as mulheres performam as mesmas atividades dos homens, essas atividades são acompanhadas de detalhes supérfluos, como a mão inexplicavelmente levantando para a boca, em que esse movimento indica uma diferença entre o movimento feminino comparado com o masculino. (WILLIAMS, 1989, p. 39, livre tradução).

A sequência chamada “*Lying Down*” evidencia a diferenciação entre os movimentos de homens e mulheres. Enquanto na sequência *man lying down* homens nus e semi-nus são fotografados em movimentos simples de um homem deitando sobre o chão, em sua versão feminina *woman lying down* a mulher não deita somente: ela se deita para ler um jornal, ou deita em uma cama cheia de travesseiros, lençóis e cobertores. Nesse sentido, os corpos da mulheres ali representados diversas vezes são convidados a compor um “*mise-em-scène*” (WILLIAMS, 1989, p. 40), traduzido num fetichismo que não seria novidade à sua existência social. Assim, em um processo bastante similar ao método de Charcot, não é raro nas sequências imagéticas de *Animal Locomotion* as performances das mulheres apresentarem um teor erótico na representação do nu feminino.



Figura 2. Animal Locomotion, Plate 257
(Man Lying Down and Getting Up)
Eadweard Muybridge - 1887

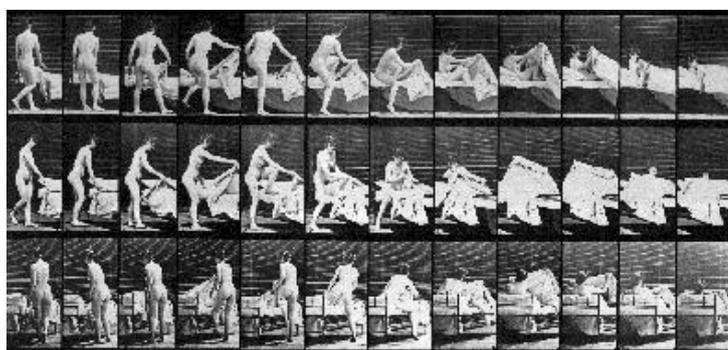


Figura 3. Animal Locomotion,
(Woman Lying Down and Getting Up)
Eadweard Muybridge - 1887

O corpo feminino, não raras vezes, passou por processos de fetichização nesses estudos sobre o movimento. Mas, como Williams (1989, p. 40) atesta, todo o repertório fetichista que envolveu tais corporalidades nas cenas de Muybridge estava diretamente ligado à longa tradição visual ocidental de representação da nudez feminina. A autora também complementa esse argumento apontando, como é espantosa a maneira que o discurso científico do Ocidente trata ostensivamente o corpo humano, evocando imediatamente o erotismo e o fetiche nesses sujeitos. Os pequenos cenários observados a partir da produção de movimentos, no caso o corpo da mulher, foi o primeiro passo na direção da produção de narrativas que facilitariam apreender previamente as mais escondidas verdades. Como resultado, parece ser justamente nesse momento que, baseados nas diferentes presenças sociais entre homens e mulheres apontados por Berger (1999), os

discursos científicos que apreenderiam as “verdades” do corpo rapidamente se transformaram em poderosas fantasias que posteriormente se apresentaram no cinema e na pornografia (WILLIAMS, 1989, p. 41).

Nesse caso, a cinemática e produção dos corpos humanos foram atravessadas pelo *voyeurismo* e fetichismo, cujo corpo feminino se tonou signo da diferença, mas não porque homens seriam essencialmente *voyeur* e/ou fetichistas, e sim pela própria especificidade histórica e social relativa ao sujeito feminino. Desse modo, a construção do discurso cinematográfico nesse cenário se deu com o protagonismo do corpo feminino, mas com ausência de suas reais presenças uma vez que:

[...] não haveria nenhuma espectadora feminina em posição de dizer: “essa não é a verdade do meu movimento; esse modelo está agindo de acordo com a fantasia dele (Muybridge)”, ou “mostre um homem masturbando, eu gostaria mais de saber sobre ele e seu mundo”. (WILLIAMS, 1989 p. 46, livre tradução).

Na pré-história do cinema, portanto, pela primeira vez, a ilusão – quase fílmica – da representação do corpo em movimento foi colocada diante das câmeras. Contudo, essa representação se construiu inserida no problema da diferença sexual, criada pela perspectiva do espectador e produtor masculinos. Sendo assim, de forma precoce, *Animal Locomotion* já enunciara algumas cenas adornadas pelo fetichismo pela máxima visibilidade, os quais influenciariam posteriormente as narrativas e a estética recorrente na lógica cinematográfica. Deste modo, é precisamente no protótipo cinematográfico de Muybridge que foram criadas as condições perfeitas para o desenvolvimento do cinema e, principalmente, as possibilidades do pornô *hard core*³⁸. Uma vez que tais tecnologias visuais, assim como na ciência, se estabeleceram sob dinâmicas de confissão, verdades e exploração exaustiva da sexualidade feminina, elas também acabaram por reforçar os discursos socialmente instituídos, por meio de novas confissões de poder e prazer que operam em instâncias capazes de definir e materializar a sexualidade.

Com a invenção do cinema, o fetichismo e o *voyeurismo* ganharam uma nova importância e se instauraram na lógica de produção enquanto um novo negócio. O que seria novo no prazer visual em observar se daria na combinação entre ilusão e realidade que se

³⁸ A partir desse ponto, falar do “*hard core*” significará o gênero pornográfico de filmes que exibem *close-ups* de genitais e de contato genital.

dispõe a capturar um flagrante, ou seja, uma confissão irrefutável e involuntária dos corpos disponíveis visualmente (DUARTE, L. C. 2014). Se, desde a pré-história do cinema, o erotismo já se insinuava, foi nessa tecnologia que houve a possibilidade de se criar uma verdadeira modalidade visual da sexualidade que, de certo modo, faltava ao gênero pornográfico. Sendo assim, a descoberta de Muybridge, em um primeiro momento, continha as características necessárias – visuais, discursivas e tecnológicas – para o desenvolvimento do gênero visual pornográfico. Mas, a partir do momento que o problema da diferença sexual é trazido à cabo, parece-me evidente, mais uma vez, entender como a especificidade da pornografia visual levou esse processo até as últimas consequências. Prossigo, assim, a encruzilhada pornográfica.

2.3 O regime audiovisual pornográfico:

A invenção da tecnologia cinematográfica foi crucial na história da pornografia. De Charcot às seqüências de Muybridge, as tecnologias do visível já detinham uma atenção particular às verdades que os corpos poderiam revelar. Nas primeiras décadas do século XX, quando o cinema começava a estruturar sua linguagem, o erotismo já se insinuava e se tornava um importante mecanismo na estruturação da experiência visual da sexualidade. Na medida que a narrativa cinematográfica crescia, os antigos processos de fetichização dos corpos femininos foram sofisticados e o caráter *voyeurista* na intenção de mostrar aquilo que está oculto nos corpos e nos atos sexuais, se tornara uma constante.

A fascinação cinematográfica permitiu a possibilidade de captação pra além da realidade (ABREU, 2012). O movimento das coisas e, em especial, do corpo humano, abriu possibilidades para novas possibilidades de interpretações e elaboração de roteiros sobre a sexualidade. Sem dúvida, foi com o surgimento do cinema que a pornografia pode se consolidar enquanto gênero com repertório próprios voltado para um mercado consumidor específico (LEITE JR, 2007).

Os primeiros passos da invenção do pornô se deram nos primeiros anos do século XX, com o surgimento de uma produção “proto-erótica” advinda dos estúdios *hollywoodianos* denominados *stag movies*, ou literalmente: filmes para homens. Embora a maior parte dos *stags* tenha sido realizada nos Estados Unidos, esse tipo de produção pode

ser encontrado na Argentina, na Alemanha, entre outros locais³⁹ e, em 1904 já podia se afirmar a existência de um mercado internacional de filmes genuinamente pornô (LEITE JR, 2007, p. 88). Nos *stags*, o protagonismo da imagem-movimento da ação sexual captada de forma descontínua e desordenada possuía maior relevância que uma articulação das sequências de sexo e da narrativa ficcional, central no pornô contemporâneo. Nuno de Abreu aponta que:

Uma característica marcante dos *stags* é terem permanecido primitivo, a despeito dos avanços na técnica cinematográfica e na estruturação de uma linguagem própria ao cinema que resultaram no desenvolvimento da narrativa ainda nesta primeira década do século. Se nas sequências que preparam ou levam ao ato sexual observa-se uma certa linearidade de causa e efeito – lógica preliminar a uma coerência narrativa –, as sequências explícitas propriamente ditas (*show genital*) são marcadas por um alto grau de descontinuidade temporal, produzido por bruscas mudanças de enquadramento, de iluminação e cortes desconexos, oferecendo uma representação confusa do ato sexual. (ABREU, 2012, p. 58).

Pode-se afirmar que os *stags* enunciaram as primeiras formas de “prazer visual” centradas num simulacro cinemático, que sugeriram um fascínio no espetáculo do movimento corporal e da ação genital, transformando o sexo em um show em si mesmo. Neste sentido, o cinema deu condições para o gênero pornográfico visual desenvolver seu próprio repertório de imagens e verdades que, em projetos mais ambiciosos, intensificaram os *closes* genitais, dando os primeiros passos para a padronização e o sucesso na circulação, ou *mainstreamização*, do que nos dias atuais se entende enquanto pornográfico. Contudo, apesar do investimento em cores, sons, roteiros e representações das mais variadas atividades sexuais, é importante perceber o lugar que a sexualidade feminina ocupou dentro do desenvolvimento do regime audiovisual pornográfico.

Na construção desse protótipo do pornô, os corpos femininos foram protagonistas do “*divertissement sexual*” voltado para a hipervisibilização do sexo. Esse formato embrionário do *hard core* pornográfico deu novo contorno à obscenidade, já presente no cinema de forma que, nas produções das imagens pornográficas, o recorte corporal hipervisualiza a sexualidade, e revela uma nova maneira de produzir as verdades sobre o sexo. Concomitante à boa parte da produção pornográfica de regime impresso, que por décadas foi elaborada por homens heterossexuais, e voltados para um público predominantemente masculino, o prazer

³⁹ Linda Williams (1989) cita o filme argentino *El Satario* de 1907, e o alemão *Am Abend* de 1910.

visual da sexualidade representadas e desenvolvidas no regime audiovisual pornográfico também foi elaborado a partir de uma economia visual e de fantasias masculinas.

Nesse sentido, no século XX, as bonecas históricas de Charcot e as *performers* de Muybridge deram lugar às estrelas do cinema pornográfico. Assim:

O prazer visual primeiro é o prazer masculino de expressar seu desejo heterossexual pelos corpos das mulheres em exibição. Nesse prazer, o corpo feminino faz a realização da identidade masculina. O segundo polo de prazer consiste em aproximar-se, mas nunca plenamente de uma identificação com o protagonista masculino que realiza atos sexuais com o corpo feminino que se mostra ao espectador. (WILLIAMS, 1989, p. 80).

Ademais, os *stags* inicialmente mostravam o corpo feminino através de suas pernas abertas e genitais visíveis (*close ups splits beavers*), com objetivo de evidenciar visualmente a penetração (*insert*). É interessante analisar como esses filmes, para além do prazer visual, também promoveram uma espécie de incitação sexual e/ou à masculinidade à pornografia estava relegada a função de disponibilizar a atuação dos corpos e genitais para homens sexualmente inexperientes (ABREU, 2012). Como consequência, aos poucos, os códigos e planos de representação pornográficos orientaram a lógica de se pensar a sexualidade e revelar os “mistérios” da sexualidade feminina.

A mulher é um espetáculo em si, sendo na verdade a figura principal desses filmes. Os *closes* dos genitais femininos passam a servir como desvendamento de um segredo, denunciando a curiosidade masculina por tal corpo. [...] Percebe-se desta forma que muitos dos elementos principais do atual gênero pornográfico já se encontram nestas primeiras películas [...] como a figura da mulher como personagem e tema central, e o objetivo de espetacularizar a performance sexual. (LEITE JR, 2007, p. 90).

Para John Berger (1999, p. 54), desde a tradição de pinturas europeias a nudez feminina é protagonista nas representações corporais das áreas erógenas e do sexo. Nas pinturas, as mulheres posavam para pintores, geralmente masculinos, que as representavam a partir de seu ponto de vista de observação. Da mesma forma, o dispositivo pornográfico se constituiu a partir de tomadas que excluía o ponto de vista feminino, seja em relação ao olhar, seja na construção das subjetividades da sexualidade. Assim, o repertório pornográfico desde os *stags* investiram em imagens de mulheres sob ângulos que privilegiariam as fantasias masculinas e, por vezes, o pênis masculino. Desta forma, nos *stags* já era possível encontrar vaginas à mostra, mulheres sendo penetradas por bananas, posições acrobáticas, espartilhos, meia-calça e roupas eróticas (ABREU, 2012) e outros adornos que situavam o

corpo feminino enquanto um polo do prazer visual e de descobertas e fetichização voltados para o olhar masculino. Assim, a gênese da recepção pornográfica se baseou na vontade de descobrir as maravilhas ocultas do corpo e do prazer, principalmente feminino.

Se o fascínio pela possível captação do movimento acompanhou toda a história e construção das iconografias pornográficas, com o passar das décadas, a indústria norte-americana extrapolou as visibilidades do corpo ao priorizar cada vez mais a ejaculação masculina e, com o aumento dos *close ups* em zonas tidas como erógenas, houve uma fragmentação baseada nos excessos das práticas sexuais. Abreu (2012, p. 63) aborda esse contexto como uma narcisística possessão de si-mesmo (homem) que consome um outro (mulher), imbutindo o prazer *voyeurista* nos filmes pornográficos heterossexuais movido pelo duplo prazer de fascínio da captação em movimento e do olhar enquanto fonte de prazer⁴⁰ da estrutura narrativa clássica do *hard core* e seu modo de narrar o sexo.

A produção dos *stag* se estenderam pelas décadas seguintes, mas a partir dos anos de 1960, paralelamente às mudanças da contracultura, surgiu uma expressiva produção pornográfica em massa que iria se condensar ao longa-metragem pornográfico ficcional que já tinha seu repertório próprio de relatar o sexo. A importância desse contexto se dá no fato que, nesse momento, a pornografia se atualizou em sua roupagem moderna, como descendente direta do cinema, e finalmente tomou as formas do “pornô” (MAINGUENEAU, 2010). Entre outros efeitos, esse gênero se tornou um grande negócio e, a autonomia do recorte genital e da hipervisibilidade da ação sexual, definiram o gênero *Hard Core* heterossexual.

A partir de 1970, as produções visuais passaram por importantes modificações com o investimento no modelo de longa-metragem cinematográfica, que também deu início à uma nova fase da pornografia. A popularização do gênero pornográfico a partir do afrouxamento das restrições legais⁴¹ e do surgimento das VHS, que individualizaram o consumo desse material, permitiu que surgisse uma produção pornográfica de massa (LEITE

⁴⁰ Para Abreu (2012), o olhar enquanto fonte de prazer é entendido como impulso ou pulsão escópica, termo freudiano utilizado e discutido na teoria do cinema, apoiados na psicanálise lacaniana, e recorrentemente utilizado na abordagem pornográfica.

⁴¹ A pornografia ao longo de sua história se constituiu em conflitos de liberação e censura. No início do século XX, os filmes pornográficos eram exibidos predominantemente em clubes para homens e cinemas clandestinos graças à uma censura que restringia a produção e comercialização desse tipo de matéria, denominado Código Hays. Nos anos 60, esse código desapareceu, abrindo caminhos para o desenvolvimento de um expressivo mercado pornográfico.

JR, 2007). Nesse contexto, o ano de 1972 foi um marco na história do pornô. Pela primeira vez um filme de longa-metragem colorido e sonoro apresentou uma coerência estrutural e um novo estilo de se filmar e de se fazer sexo: o estilo “garganta profunda”. Com o lançamento do longa “*Deep Throat*”, dirigido por Gerard Damiano e estrelado por Linda Lovelace, a pornografia reconhece sua estrutura em sexo explícito *hard core*. Também, foi em garganta profunda que o sucesso do *money shot* (ejaculação fora da vagina, em alguma parte do corpo da(o) parceira(o) ou para a câmera), se tornou ícone enquanto evidência visual do clímax que se contrói no repertório do prazer pornográfico heterossexual. Neste sentido, apesar dos investimentos femininos em números sexuais e da hipervisibilidade de seus corpos, pornô foi construído na predileção pela diferença, e tanto o pênis e quanto a ejaculação masculina tornaram-se a verdade máxima do prazer sexual dentro do repertório pornográfico. Embora o corpo feminino ainda fosse um elemento essencial no simulacro sexual pornográfico, era o prazer masculino se tornou o protagonista, e a ejaculação peniana a máxima das representações sexuais. Desse modo, a partir do *hard core*, a pornografia, finalmente, se estabelecia enquanto discurso produtor de saberes sobre a sexualidade, cuja evidência visual se deu na instância do prazer masculino, protagonizado pelo “espasmo involuntário e incontrolável” do clímax do orgasmo peniano, enquanto confissão máxima da verdade e do sucesso do ato sexual.

Com o sucesso e facilitação da circulação do *Hard Core*, não demorou para que críticas surgissem sobre a forma em que as mulheres eram representadas na cinemática pornográfica. Em resposta à crescente indústria hollywoodiana, parte do movimento feminista norte-americano se posicionou radicalmente contra esse tipo de produção. Mas essa questão ultrapassou muito mais que a discussão a respeito do sexo e da assimetria das representações em pornografias, e se estendeu em (in)tenso conflitos, com diferentes posicionamentos, inaugurando uma verdadeira “guerra do sexo feminista” cujos holofotes focaram a produção da pornografia.

CAPÍTULO 3 – A GUERRA DO SEXO⁴²

O capítulo anterior se preocupou em examinar como a modernidade construiu um repertório próprio de representações e imagens da sexualidade feminina, que transitaram na *scientia sexualis* e a “*scientia pornographica*”; e em como a pornografia emergiu enquanto gênero distinto, com potencial repertório iconográfico e de representações próprios.

O presente capítulo, por sua vez, se centrará no contexto sócio-político relativos aos posicionamentos de duas vertentes antagonicas do feminismo norte-americano, frente às problematizações que a pornografia implica. Embora os posicionamentos abolicionistas tenham ultrapassado os muros das discussões acadêmicas e, desde os anos de 1980, levantam relevantes e acessíveis discussões acerca das violências e desigualdades pertencentes ao gênero, por outro lado, um grupo organizado de atrizes e feministas pró-sexo se propuseram a reimaginar o campo pornográfico. Com isso, serão abordado os posicionamentos teóricos, as estratégias políticas informais, e os resultados que a arena de disputas ideológicas sobre a pornografia exerceram no campo feminista.

1. Sussurros pornográficos nos limites da sexualidade

O feminismo, entendido como um fenômeno que possui várias expressões, sempre foi um espaço em que emergiram manifestações e interesse na temática sexual. A relação entre feminismo e sexo é bastante complexa, uma vez que a sexualidade seria um terreno que coloca as mulheres na tensão entre o *perigo* – na medida que é importante ter em mente aspectos como estupro, abuso e demais violências no exercício da sexualidade – e o *prazer* – pela possibilidade do erotismo e da sexualidade potencialmente permitirem alternativas em transgredir as imposições eróticas e restrições historicamente dadas à experiência sexual feminina – também denominado de limites da sexualidade (VANCE, 1989). Assim, é fundamental perceber que prazer e perigo marcam duas importantes perspectivas de abordagem bastante atuais, que fomentam as renegociações das disputas feministas sobre o

⁴² Termo original em inglês: *Sex Wars* ou *Porn Wars*

imenso peso simbólico dos valores sexuais e condutas eróticas, de modo que seus limites, desde os anos 80, são intensificados no clássico debate sobre sexualidade e pornografia.

Não é por acaso que, mesmo considerando os avanços sobre os temas, ainda são claros os desafios em defender o direito das mulheres de expressar seu desejo e, ao mesmo tempo, combater os perigos e opressões; de maneira que não caiam no risco de funcionar como mais um instrumento da moral, normalização e controle. Chegarei a este ponto ao examinar o contexto que dá base à interessante articulação proposta de cada um dos lados do embate entre violência e erotismo.

De acordo com Costa (2009), os feminismos contemporâneos desabrocharam no meio do século XX no Ocidente como uma poderosa corrente que reagrupou análises e movimentos sociais em torno das denúncias sobre a opressão oriunda do patriarcado. Logo, a segunda metade do século XX foi marcada por um processo que fez emergir seu sujeito prototípico: as mulheres. No entanto, em suas primeiras expressões, o feminismo teve dificuldades para trabalhar com a diversidade de experiência destas e, conseqüentemente, das especificidades nos reconhecimentos de direitos, dos limites dos processos homogêneos e reivindicações e, dentre tantos outros, das experiências de suas sexualidades. Assim, a principal crítica a este período se dá no fato das análises serem significativamente restritas à sexualidade das mulheres brancas, de classe média, heterossexuais, ocidentais e inseridas nos códigos da “boa sexualidade”; não contemplando questões advindas das diferenças de classe, raça, idade, gênero, entre outras (FARIA, 1998).

É assim que, como resposta a tais limitações, principalmente do final dos anos de 1980 e começo de 90, desabrochou no feminismo uma nova face – que alguns identificam como uma terceira onda⁴³ - que levava em conta a pluralidade e estimulava o refinamento das análises teóricas que permitiriam a emergência de “feminismos” e de “teorias feministas”.

Com oS feminismoS, desenvolvem-se teorias feministas, cujos debates e contradições são a demonstração de seu dinamismo; um trabalho de meta-crítica se interroga sobre as categorias de análise utilizadas nos discursos feministas e desvela os fundamentos de uma reflexão fortemente marcada pelo binarismo da representação que apreende o mundo. As múltiplas dimensões da constituição do sujeito e do social aí são evocadas: a linguagem, o inconsciente, o gênero, o

⁴³ É importante ressaltar que o termo onda é criticado por diversas pensadoras, uma vez que contribuiria para a idéia que de tempos interrompidos e reiniciados, ocultando a dialética dos muitos tempos históricos que se sucedem e se acumulam. (COSTA, 2009)

processo de subjetivação, os sistemas simbólicos, as constelações de sentido, [...], a pesada materialidade das práticas e experiência sexuada. (SWAIN, 2001, p. 3).

Com o reconhecimento da diversidade, a crítica à homogeneidade do sujeito do feminismo conduziu à recusa de moldes identitários unívocos que possibilitaram o surgimento de um novo sujeito do feminismo: um “sujeito excêntrico”, como proposto por De Lauretis (1990), ou aquele que analisa sua determinação histórica e social e traça seu lugar de fala próprio. Nesta perspectiva, as novas teorias feministas permitiram ao pensamento contemporâneo não somente a atenção às condições de exterioridade, mas igualmente às suas contradições internas em uma contínua crítica/autocrítica.

Segundo Vance (1989, p. 10), a segunda geração feminista – mais conhecida como segunda onda- teve contornos mais exploratórios e expansionistas que sua expressão anterior⁴⁴ de modo que, incentivadas pelas mudanças materiais que favoreceram a autonomia feminina (como o trabalho assalariado, a contracepção, os debates sobre o aborto e a vida urbana), foi permitido a “esses sujeitos se aventurarem a manifestar sua sexualidade de formas mais visíveis e atrevidas”. De fato, esse momento trouxe importantes respostas à latente necessidade de se falar, e – em termos mais radicais – de se viver a sexualidade, para além dos modelos e discursos hegemônicos, os quais foram construídos a partir das desigualdades entre homens e mulheres. Concomitante a tal processo, surgiram críticas ao dominante modelo sexual, a fim de legitimar uma nova abordagem, as quais assinalaram o lugar do feminino no campo da sexualidade vinculado à maternidade, normatizado em termos de passividade e reprimido na instância do prazer.

Com efeito, diversos escritos por mulheres emergiram ao mesmo tempo que fortaleceram novas abordagens sobre o sexo e a intimidade. Mas foi com o posterior reconhecimento das diversidades que a denúncia da existência de um sujeito feminino estável, biológica e politicamente identificado na categoria “mulher” – ocidental, branca e de classe média –, acabou por recusar a ideia de uma “verdade [essencial/universal] do sexo”, pois “[...] a verdade está ligada de modo circular aos efeitos de poder que cria e que a

⁴⁴ A primeira geração do feminismo, ou primeira onda, representa o surgimento do movimento feminista, que “nasceu como movimento liberal de luta das mulheres pela igualdade de direitos civis, políticos e educativos, direitos os quais eram reservados apenas aos homens” (NARVAZ; KOLLER, p. 2006)

reproduzem” (FOUCAULT, 2011)⁴⁵. Esta transformação fica mais evidente na fala de Salomé Coelho (2009, p. 29):

Com a emergência de feminismos dissidentes, o sujeito político do feminismo hegemônico é colocado sob suspeita [...] e esta categoria universal e naturalizada será alvo de profundos descentramentos ou des-territorializações [...] que surgem, entre outros, de discursos críticos do pós-modernismo, pós-feminismos, feminismos negros (Black Feminism), pós-coloniais e de teóricos gays e teóricas lésbicas, trabalhadoras/es sexuais ou atrizes pornôs que vêm iluminar – com categorias como raça, etnia, orientação sexual, heteronormatividade – a complexidade e multiplicidade de opressões.

Grande parte dessas novas expressões feministas iniciaram um projeto político mais amplo, capaz de afirmar a necessidade de articulação com esse novo sujeito plural e “excêntrico”, além de admitir a necessidade de se repensar categorias antes essenciais à reivindicação identitária e à ação política.

No terreno da sexualidade, o questionamento do sexo biológico e das práticas sexuais, mesmo que com respostas ainda confusas, têm sido amplamente explorado dentro dos feminismos, permitindo a emergência de uma cartografia de representações e auto-representações que, muitas vezes, eram impensáveis como relevantes em momentos anteriores e, cada vez mais, superam abordagens de senso-comum. Assim, com a emergência do novo sujeito do feminismo, a sexualidade, e conseqüentemente a pornografia, gradativamente tornaram-se objetos de interesse nesse campo e se estabeleceram através de um processo de mão dupla, ou seja, em um *continuum* de construção e desconstrução com princípios, conceitos e práticas os quais “possam superar as limitações de outras estratégias epistemológicas, no sentido de atender aos interesses sociais, políticos e cognitivos das mulheres e de outros grupos historicamente subordinados” (SARDENBERG, 2001).

Sem dúvida, a diversidade de olhares e de posturas enriquece os discursos críticos. Contudo, não se pode negar a presença de uma quase constante arena de tensões no pensamento feminista, onde se embatem posicionamentos conflitantes, plurais e polêmicos. Certamente, as divergências entre feministas tornam impossível falar de uma “epistemologia” feminista no singular e, como Donna Haraway (1995, p. 10) atesta, o que existe são conhecimentos situados, ou seja, saberes localizados que trazem para a ciência e

⁴⁵Trecho também citado por Swain (2001), mas a transcrição e recorte é da 21ª edição, em português.

para o feminismo o privilégio da perspectiva parcial⁴⁶ e a possibilidade de migrar para zonas fronteiriças, onde a marginalidade possui poderes diferenciados.

A réplica de Haraway e de Sardenberg sobre o pensamento feminista diz muito sobre as disputas e críticas sobre a pornografia. Por certo, nunca houve um consenso ou uma visão única sobre como tratar tais temas, o que tornaram desafiadoras as reconfigurações, ressignificações e “re-citações” que reivindicariam novos pontos de vista e novas vozes marginais dentro desses saberes. Neste ponto, sigo com foco nos últimos 30 anos de debates e produções pornográficas, mas jamais me afastando dos questionamentos sobre como o sujeito feminista se construiu através de exclusões, como esses domínios excluídos tensionaram o território feminista; assim como quais mulheres e quais feministas ainda possuiriam o “privilégio epistêmico” mesmo nas novas faces do feminismo e, por fim, como viradas estéticas e teóricas propõem encarar a pornografia enquanto um instrumento de visibilização e, por vezes, contestação para minorias sexuais. Sendo assim, prossigo no contexto norte-americano dos anos 80, com eventos centrais da cruzada moderna sobre o *prazer* e o *perigo* da pornografia.

2. A Guerra do Sexo

O final dos anos 70 representa um momento significativo de transformação teórica na história do ativismo feminista norte-americano. Como sugerido nos capítulos anteriores, esse período foi conhecido como “A era de ouro da Pornografia” graças ao *boom* da produção dos longa-metragens pornográficos nos cinemas comerciais e pelo surgimento das VHS. A crescente popularização da pornografia trouxe sérias preocupações sobre possíveis consequências negativas desse gênero, que cada vez mais passou a ser compreendido como

⁴⁶ Para Haraway (1995, p. 98), a produção de uma teoria universal objetiva “é um grande equívoco que deixa de apreender a maior parte da realidade”. A autora critica essa objetividade em pró de uma visão parcial, corporificada, em contribui para que surjam posicionamentos advindos do “grande terreno subterrâneo de saberes subjugados”. Esse posicionamento muito se aproxima à proposta do “feminismo perspectivista” de Sandra Harding (2001, p. 517), que propõe pontos de vistas que “partam das bases” e situem ângulos de visões “privilegiados” para “buscar e identificar características de dominação, opressão, etc de instituições dominantes. Uma leitura crítica e mais aprofundada encontra-se em Grassie (2001) e Sardenberg (2001) disponível em: grassie.net/cyborgs-trickster-and-hermes/ e <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/6875/1/Vers%C3%A3o%20Final%20Da%20Cr%C3%ADtica%20Feminista.pdf>

uma das metáforas mais explícitas da opressão patriarcal sobre as mulheres. Como consequência, surgiram os primeiros movimentos anti-pornografia que começaram a atuar de forma organizada contra os abusos e a violência supostamente advinda do material pornográfico.

Em 1976 foi criado o *Women Against Violence in Pornography and Media* (WAVPM), e em 1979 o *Women Against Pornography* (WAP) cujos discursos anti-pornográficos elevaram esse gênero a um problema político e moral (RUBIN, 1999). O pânico sexual fomentado por tais posicionamentos, curiosamente, influenciou o surgimento de uma nova vertente oposta, que seria chamada de *sex-positive* – pró-sexo, anti-censura ou anti-puritana – cujo primeiro representante oficial foi o grupo lésbico sado-masoquista, surgido em 1978, denominado *Samois*. Este antagonismo protagonizado pelo WAVPM/WAP e pelo *Samois*, portanto, marcaram as duas principais tendências que mobilizaram nas décadas de 1970 e 1980 acirrados debates que se segmentaram em duas correntes do pensamento feminista e que ainda, nos dias atuais, dividem posicionamentos e intensificam a relação entre sexualidade e pornografia.



Figura 4: Dworking em uma das passeatas do WAP



Figura 5: Manual S/M para Lésbicas elaborado pelo *Samois*

O eterno retorno à dicotomia “prazer *versus* perigo”, pois, é extremamente representativo ao se observar os antagonismos protagonizados pelos grupos anti-pornografia e o *Samois*, que indicariam os limites de uma corrente feminista “radical” e uma “liberal”. Gregori (2008, p. 2) faz breves considerações sobre tais questões:

Os grupos anti-pornografia – que fazem parte do que os estudiosos do campo denominam como feminismo radical eram compostos por mulheres identificadas como uma parcela da comunidade feminista lésbica que não apenas rejeitava o sexo heterossexual por uma questão de orientação sexual, mas como consequência de uma leitura determinística das relações heterossexuais. Catharine Mackinnon, considerada um dos avatares do feminismo radical, apresenta sua análise das relações sexuais como sendo estruturada pela subordinação de tal modo que os atos de dominação sexual constituem o significado social do “homem”, e a condição de submissão o significado social de mulher [...] O feminismo radical hasteou sua bandeira contra instituições heterossexuais, como a pornografia, tomando-a como um exemplar da violência do perigo contra as mulheres.

Apesar do Samois ter vivenciado uma história curta de ação – o grupo acabou em 1983 devido a desentendimento de seus integrantes – sua aparição foi, sem dúvidas, emblemática e uma faz primeiras organizações identificadas nas teias do feminismo pró-sexo.

Se de um lado, feministas pró-sexo reivindicavam o direito que as mulheres teriam de reclamar prazer sexual e de uma agência marginal dentro da cultura sexual (patriarcal) ocidental; por outro, o posicionamento anti-pornográfico assegurava que a reivindicação de certos espaços e práticas sexuais seriam nada mais que se submeter, ainda que inconscientemente, às ideias misóginas dessa estrutura (DUARTE, L. C. 2014).

Os feminismos radical e liberal, protagonizados pelo WAVAW/WAVPM e pelo Samois, se manifestaram através de protestos, acusações públicas e publicação de textos e análises críticas promovidas pelos dois lados. Segundo Maria Filomena Gregori (2008), é interessante notar como a perigosa associação entre sexo e violência fez emergir, paradoxalmente, um feminismo anti-sexo intimamente ligado a discursos eloquentes com relatos viscerais de vítimas de abuso que comprovaria os malefícios da pornografia; ao passo que, por outro lado, emergiram apostas e alternativas que desafiaram a máxima que jogos de dominação e submissão seriam exclusivamente uma representação das opressões e hierarquias presentes na cultura sexual vigente. De fato, o movimento anti-pornografia atingiu de forma rápida a hegemonia sobre a análise feminista, sobretudo com a publicação da obra *Pornography: Men possessing women* (1979), de Andrea Dworking, que viria a se tornar um dos principais manifestos do movimento feminista (Williams, 1989, p. 20). Não por acaso esse debate tomou formas de uma verdadeira cruzada contra o inimigo que deveria ser combatido.

2.1 A Pornografia é a teoria, o estupro a prática”

Na compreensão de Dworkin, a pornografia é o modelo explicativo e multiplicador da opressão política e sexual das mulheres, ou uma forma de promoção de dominação e violência que deve ser compreendido nos seguintes termos: “a pornografia objetificaria as mulheres e tudo o que as objetifica seria considerado pornográfico” (COELHO, 2009, p. 30). Nessa concepção, portanto, pornografia e violência estão intimamente – e necessariamente – ligadas, e as mulheres teriam um papel inquestionável de vítimas, silenciadas em suas vozes e imobilizadas em suas ações.

Andrea Dworkin e Catharine MacKinnon compartilham uma concepção de dominação de gênero indissociável da dominação da sexualidade, sendo a sexualidade a base da definição do gênero. [...] De modo bastante estanque, MacKinnon e A. Dworkin descrevem as relações de gênero em dois polos: o masculino, que é detentor de poder, e o feminino, que é destituído dele. Tudo o que diz respeito à construção da sexualidade e do gênero – que são indissociáveis – dá-se num “sistema substantivo” de relações de poder em que os homens exercem poder sobre as mulheres e a pornografia é a quintessência destas relações de poder ou a quintessência da supremacia masculina[...]. E, ao excitar através da erotização da dominação masculina sobre as mulheres, a pornografia constrói as mulheres como subordinadas e lhes tira o status de interlocutoras iguais aos olhos dos homens e aos seus próprios olhos, deste modo, a pornografia “silencia as mulheres”. Por isso, nas palavras de MacKinnon, a pornografia não é apenas discurso, é um “ato da supremacia masculina” e deve ser combatido pela política feminista através de todos os meios, inclusive através das restrições à liberdade de expressão masculina. (FRANCISQUINI; ASSUMPÇÃO, 2012, p. 6).

A análise de Dworkin sem dúvidas é uma das mais contundentes sobre o assunto, principalmente em seu entendimento de que a pornografia é, acima de tudo, uma lógica de relações entre os sexos, passível de ser aprendida pelos(as) espectadores(as) e que sua periculosidade se dá no fato de que, ao homem, não basta apenas o campo da representação, pois “ele quer fazer sexo com aquela mulher vendida pela pornografia” (DWORKIN, 1989 apud SANTANA; RUBIM, 2012). O tom de denúncia nas produções teóricas anti-pornográficas que viriam na sequência de *Men possessing women* foram fortemente influenciadas por perspectivas identificadas com uma parcela da comunidade feminina lésbica que não apenas rejeitava o sexo heterossexual por uma questão de orientação – e escolha – sexual, como fixava a interpretação da dinâmica de poder das relações heterossexuais no prisma quase que exclusivo dos perigos da desigualdade hierárquica de gênero (GREGORI, 2008).

Outra importante figura, considerada um dos avatares do feminismo radical e co-fundadora da WAP, foi Catharine Mckinnon, que em diversos textos denunciou como as relações sexuais foram estruturadas em uma dinâmica de subordinação em que os atos de dominação sexual constituem o significado social do ‘homem’, e a condição de submissão do significado social da ‘mulher’. Para a ativista, a pornografia seria um desencadeador de uma sexualidade negativa e que, inevitavelmente, violentaria as mulheres que com ela se envolvessem. Nas palavras de Mckinnon (1987, p. 171):

A pornografia é o lugar dos incontáveis que as mulheres enfrentam, todos os abusos silenciosos: o estupro, as agressões, os assédios, a prostituição e o abuso sexual de crianças. A única coisa que interessa à pornografia é uma coisa chamada: sexo, sexo, sexo, sexo e sexo, respectivamente. Assim, ela sexualiza celebra, autoriza e promove o estupro, o assédio, a prostituição e os abusos de crianças. [...] Ela reitera a hierarquia entre os sexos e as denomina como “as verdades sobre o sexo” ou como um espelho da realidade. Nesse processo, a pornografia constrói o que a mulher é de acordo com o que o homem deseja do sexo. Isso é o que a pornografia significa.

Mas para além das posturas teóricas, o exercício da retórica anti-pornografia excedeu seu formato academicista, fazendo com que esse gênero alcançasse o *status* de questão social de primeira ordem e, rapidamente, o transpôs da esfera da moral para a política. De fato, o clima favorável propiciado pelo vigente governo Reagan e pela *New Right*⁴⁷ possibilitou tais intervenções legais na arena da sexualidade, mas o fator surpresa, dentre tantos paradoxos que cercam esse tema, se deu no momento em que feministas radicais se alinharam à direita americana, em uma verdadeira guerra contra produtores, distribuidores e consumidores de todo o tipo de material erótico.

Sendo assim, em 1983, Dworkin e Catharine MacKinnon idealizaram uma elaborada proposta de lei municipal propondo o banimento da produção, venda, distribuição e consumo de forma que esta proibição não fosse enquadrada apenas como uma questão criminal, mas também como uma afronta à discriminação de gênero e violação de direito civil (FRANCISQUINI; ASSUMPCÃO, 2012) Esse projeto foi inicialmente aprovado em uma série de cidades e municípios, porém logo mais viria a ser declarado como inconstitucional pela Suprema Corte Federal. Embora os debates anti-pornografia tivessem uma crítica

⁴⁷ A *New Right* foi um movimento organizado por políticos republicanos e lideranças religiosas a partir de uma agenda que priorizava questões sexuais. Dentre as demandas, estava a criminalização do aborto, impedimento de extensão de direitos aos homossexuais, propostas variadas para que as mulheres deixassem de atuar na esfera pública, etc (GREGORI, 2004, p. 23).

feminista relevante sobre objetificação e violência de gênero como atesta Duarte L. C. (2014), esta pauta foi sequestrada pela agenda governista do período que, com destreza, instaurou um contexto de pânico e controle sexual. Deste modo, as políticas direcionadas ao combate à pornografia progressivamente perderam o foco das políticas de gênero e de combate à violência, adotando perigosas percepções sobre a culpabilização de minorias sexuais consideradas “promíscuas” e “desviantes” que contribuiriam “mais que as outras pessoas” para agravar problemas sociais relativos à sexualidade (como aumento do número de abortos, infecção pelo vírus HIV e DSTs).⁴⁸

De fato, parte do feminismo, influenciado pelas conclusões de Dworking e MacKinnon, hasteou a bandeira na pornografia como principal exemplar da violência e dos perigos relativos à esfera sexual, a qual se resumiria à máxima proferida pela WAP “*a pornografia é a teoria, o estupro a prática*”⁴⁹. Contudo, apesar das convincentes argumentações anti-pornográficas, que me agradam bastante com crítica contra a misoginia da grande indústria, a retórica anti-pornográfica das ativistas não foi intensamente criticada devido aos resultados negativos e moralizantes das políticas anti-porn de Reagan, que gerou um considerável impacto negativo sobre a percepção social de minorias sexuais, como mulheres em situação de prostituição, trabalhadoras da indústria do sexo, homossexuais, entre outros. Assim, dada a grande visibilidade pública e aceitação das propostas do feminismo radical sobre a pornografia, vozes outras – principalmente lésbicas e feministas – passaram a ensaiar uma resposta aos essencialismos e assertivas proferidas pela retórica anti-pornográfica.

2.2 “O que me excita é erótico; o que te excita é pornográfico”

Nas trincheiras da Guerra do Sexo, as leituras anti-pornográficas sofreram um severo contra-ataque sob acusações de serem um exercício massivo de exclusão que não levaria em

⁴⁸ Em 1986, no governo de Ronald Reagan, as discussões anti-pornografia sobre o status de ilegalidade do pornô resultaram em um projeto conhecido como “Comissão Messe”. Essa comissão discutiu os problemas sociais que a pornografia gerava, como a pedofilia. Para Linda Williams (1999, p. 20), a comissão não chegou a um consenso sobre os termos que definiriam a legalidade e da ilegalidade da pornografia, contudo, reiteraram ideologias de normas sexuais que classificam as práticas “normais” e as “anormais”.

⁴⁹ Essa frase foi cunhada por Susan Brownmiller no livro “Against Our Will: Men, Women and Rape” (1975) e se tornou o slogan do movimento anti-pornografia.

conta o conteúdo semântico e discursivo que permeariam as práticas sexuais e suas representações. Essas críticas impulsionaram inúmeras feministas na defesa de uma nova leitura da sexualidade que pudesse trazer novas interpretações ao pluralismo da organização social da sexualidade.

Em 1982 uma conferência, realizada no Bernard College, em Nova Iorque, deu início a essas novas perspectivas. Feministas heterossexuais e lésbicas tomaram, como objeto de reflexão, diversas alternativas sexuais, incluindo as que estavam sob alvo das feministas radicais. Como resultado desta conferência foi publicado por Carol Vance o livro *Pleasure and Danger* (1989) que representa um marco na agenda teórica sobre a sexualidade justamente por organizar um rico material que, entre recusas e reinterpretções de paradigmas, inspiraram parte considerável das reflexões contemporâneas sobre o tema (GREGORI, 2008). De fato, parece novamente elucidativo, trazer a contraposição entre *prazer* e *perigo* levantada por Vance. Para a autora, a sexualidade seria um terreno que coloca as mulheres em uma tensão entre o perigo e o prazer, uma vez que é atravessada por intensas repressões oriundas dos perigos da violência, ao passo que também deve ser compreendida como campo de desejos, descobertas e conhecimento. Ao tratar do perigo, portanto, não é negado que corriqueiramente são identificados no exercício da sexualidade feminina estupros, abusos e variadas violências; mas a principal novidade dessa perspectiva, sem dúvidas, se deu na proposição que caberia uma promessa do prazer e de interpretações eróticas dentro de perspectivas feministas. Para tal, Vance recorda que “o feminismo deve aumentar o prazer e a alegria das mulheres e não apenas diminuir nossa tristeza” (VANCE, 1984, apud SANTANA; RUBIM, 2012, p. 24).

Segundo Judith Butler (2003), essas novas possibilidades de análise sobre a sexualidade confrontaram a perspectiva do feminismo radical. Marcavam o crivo da relação de poder, entendida necessariamente enquanto uma relação de dominação do masculino sobre o feminino, como base da interpretação para as relações de gênero; assim como questionaram os essencialismos do potencial predatório das identidades masculinas, e das interpretações rígidas e simplificadas do poder. Esses novos horizontes ressignificaram a concepção do prazer cujo significado não foi inteiramente problematizado em termos sociais e históricos resultando, assim, em uma aposta que nesta instância poderia se encontrar certo potencial libertador, desde que inscrito em termos de consentimento e conhecimento. Rubin já alertava em “Pensando o Sexo” (1999, p. 4) que:

O movimento feminista simplesmente carece de ângulos de visão com os quais se possa compreender completamente a organização social da sexualidade. O critério de relevância no pensamento feminista não permite que ele veja ou estime as relações críticas de poder na área da sexualidade.

A crítica ao entendimento das relações sexuais como mera extensão dos privilégios masculinos movimentou feministas pró-sexo a enunciarem novos elementos descritivos e teóricos que permitiram tirar minorias sexuais da “obscenidade” e desconstruir a idéia que existira uma sexualidade positiva e negativa que protege ou violentaria mulheres. Gayle Rubin, também presente em Bernard College, teve grande contribuição nessa produção teórica pró-sexo, sobretudo ao salientar que o discurso feminista não deveria ser tomado como um só ou o mais apropriado a se tratar da sexualidade.

Para Rubin, as relações sexuais não podem ser reduzidas às posições de gênero, uma vez que atos, práticas e escolhas comumente são reguladas a partir de um sistema hierárquico de valoração sexual - *sexual value system* - (GREGORI, 2008). Diferentemente da maioria das esferas da vida social, o comportamento erótico teria uma pequena margem de manobra no que se refere à legitimidade de preferências e vivências, que, concomitante à lógica cristã, atesta o comportamento sexual como parâmetro para a virtude dos sujeitos, exigindo precauções e formalidades específica. Para tanto, a autora formulou uma pirâmide erótica, ou seja, um desenho do sistema hierárquico de valores sexuais com as quais as sociedades operariam (DUARTE, L. C. 2014). Assim, prevaleceria, segundo Rubin, certas práticas e sexualidades que seriam normais, enquanto outras problemáticas e perigosas que colocariam modelos heterossexuais, maritais e reprodutivos no topo desta pirâmide em oposição à base, composta por trabalhadoras do sexo, atrizes pornôs, transexuais, entre outros.

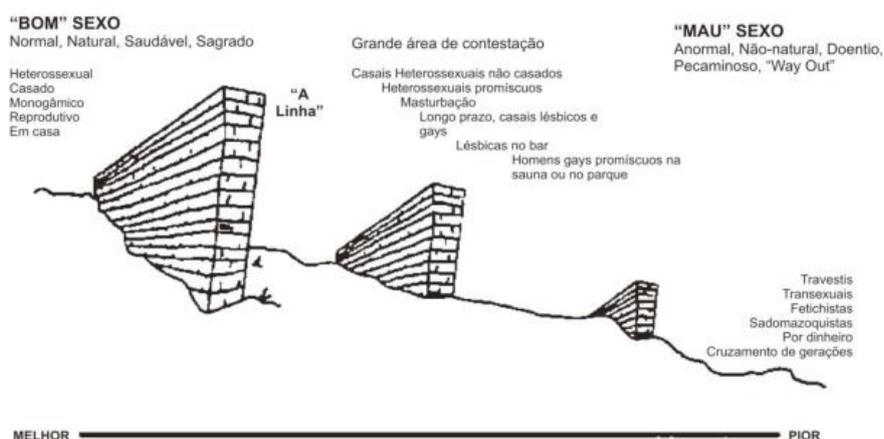


Figura 6: A hierarquia sexual: a luta por onde desenhar alinhha

As proposições de Vance e Rubin ao trazerem novas diretrizes que acrescentaram às velhas demandas do feminismo identitário a criação de uma nova teoria sobre a sexualidade, tiveram como alvo de suas críticas o movimento anti-pornografia.

Um ano antes da impactante conferência de Bernard College, Ellen Willis deu origem ao termo “pró-sexo”⁵⁰, e teceu severas críticas contra o discurso abolicionista anti-pornográfico, argumentando que reivindicar a censura e a atuação do Estado sobre a pornografia seria conferir e perpetuar o poder que aquele exerce sobre as representações da sexualidade (PRECIADO, 2007). A ativista também apontou certa incoerência das alianças entre feminismo, direita conservadora americana e organizações religiosas, assim como suas tentativas de definição da periculosidade pornográfica baseadas na polêmica da oposição entre o pornográfico e o erótico. Para Willis, essa questão dependeria sempre de interpretação pessoal, pois o que se diz na verdade é “o que me excita é erótico; o que te excita é pornográfico” (1979, p. 78).

Na medida em que afirmações anti-pornográficas se tornavam cada vez mais radicais e imperativas sobre o caráter violento da pornografia, o feminismo pró-sexo melhor se organizava, com novas teorizações sobre a sexualidade, criando um terreno favorável para a compreensão da pornografia como um “reino de transgressão às normas dominantes dos corpos, sexualidades e do desejo em si” (ATTWOOD, apud COELHO, 2004, p. 9). Assim, esse gênero adentrara o âmbito político não só através da atuação radical do estado, mas também por uma via marginal de feminismo pró-sexo que via na pornografia um espaço de possibilidades, não menos radicais, epistemológicas e de fala para vozes femininas, minorias sexuais e empoderamento econômico e político. Com a possível aproximação entre pornografia e feminismo, em 1983 surge um emblemático espaço de discussão feminista conhecido como *Club 90*, que será melhor desvendado na sessão a seguir.

⁵⁰ Acredita-se que o termo pela primeira vez foi enunciado em sua obra: “Lust Horizons: Is the Woman’s Movement Pro-Sex?”.

2.3 Club 90 e as verdadeiras “Sexy and the City girls”

Em 1983, paralelamente ao precoce fim do Samois, vozes de atrizes pornô emergiram em meio aos embates feministas, e foi fundado um espaço de discussão conhecido como *Club 90*. Nomes importantes da “era de ouro” do cinema pornô, como Candida Royalle, Annie Sprinkle e Verônica Vera fizeram parte da composição inicial do grupo que, inicialmente tinha como foco ser um ponto de encontro e suporte para aquelas que gostariam de debater suas experiências e os problemas de trabalhar dentro da indústria erótica. O *Club 9*, assim, se tornou um grupo de conscientização e chamou a atenção do grupo artístico feminista *Carnival*, no qual contribuiu na produção da peça teatral “*Deep Inside Porn Stars*”⁵¹ (Bem a Fundo Nas Estrelas Pornográficas) em que mulheres discutiram suas próprias percepções como feministas e a ambivalência sobre o trabalho na indústria pornográfica (WILLIAMS, 1999, p. 249).

Embora as idéias ainda fossem vagas, a conversa se centrou na fala de ‘realismo’ nos filmes *hard core*, bem como nos roteiros de baixa qualidade, motivação de personagens, script e atuações. O grupo, no entanto, expressou que existiam novas possibilidades para as mulheres na pornografia. (WILLIAMS, 1999, p. 249).

A importância do *Club 90* se deu no fato de ter sido a primeira organização de atrizes pornôs que se reconheceram publicamente como feministas e por ter se tornado palco não só de críticas, mas também de idéias alternativas dentro da indústria pornográfica.

Duarte L. C. (2014, p. 76-77) relembra como as pioneiras da pornografia feminista estavam inseridas estrategicamente nos debates frente às guerras do Sexo com polêmicas “respostas pornográficas” frente aos questionamentos e críticas levantados no *Club 90*. Candida Royalle, por exemplo, é lembrada como idealizadora dos primeiros filmes pornográficos voltados para mulheres heterossexuais produzidos em sua produtora *Femme Productions*, além de ser palestrante recorrente em instituições de ensino superior e membro da *American Association of Sex Educators Counselors for Free Expression* (FFE). Verônica Vera é conhecida por ter trocado seu emprego de corretora de valores em *Wall Street* no início dos anos 80 para seguir carreira no cinema pornô, além de seu envolvimento com a comunidade *cross dresser*⁵² norte-americana. Vale ressaltar que foi justamente Vera que

⁵¹ <http://morpei.org/2013/the-post-porn-modernist-manifesto/>

⁵² Homem que se veste com roupa de mulher.

perpetuou o termo “Pós-Pornografia” que viria a ser usado para denominar as reapropriações do cinema erótico e, posteriormente, foi apropriado pelo feminismo *queer*. E, finalmente, Annie Sprinkle, conhecida por ser a primeira atriz pornô a obter um grau de PHD, abandonou as ruas de Nova Iorque e adentrou a indústria pornográfica ainda nos anos 70 e, assim como Royale, palestrou em diversas instituições de ensino superior nos Estados Unidos e em congressos de sexologia. Mas a fama de Sprinkle se deu para além de sua atuação no mercado erótico, uma vez que é bastante conhecida por seu trabalho teatral e literário e diversos projetos sobre educação sexual e sexologia.⁵³

O *Club 90*, portanto, dispunha de um capital simbólico e vasto cujos rendimentos foram significativos pois abriram espaço para vozes antes abafadas e tiveram resultados no mínimo interessantes. Sem dúvida, um dos resultados mais emblemáticos da aproximação entre feminismo e pornografia se deu em torno da produção de filmes pornográficos que abriam motivações alternativas para o sexo e visavam trazer a mulher como sujeito na narrativa sexual, dissociando-a da clássica construção cinematográfica baseada na figura da “heroína-vítima”⁵⁴ (WILLIAMS, 1999). De fato, essa ousada alternativa tomou maiores proporções graças ao terreno favorável dos debates sobre a sexualidade que o feminismo pró-sexo trouxe, associado ao desenvolvimento de novas tecnologias, como o surgimento da VHS, na qual fomentou novos nichos mercadológicos e possibilitou que qualquer pessoa tivesse acesso à esse tipo de material, sem o constrangimento de frequentar ambientes especializados (WILLIAMS, 1999). Por fim, na medida em que respostas pornográficas afrontavam as assertivas abolicionistas do feminismo anti-pornografia, perspectivas pró-sexo acumulavam empatia e aprovação de consumidores e mulheres que acreditavam que os problemas de misoginia e violência dentro da grande indústria pornográfica não seriam resolvidos com o banimento do gênero.

A pornografia para mulheres, assim, passara a ser considerada como uma inusitada arena exploratória dos desejos e sexualidades femininas. Segundo Preciado (2009), muito da reivindicação aqui se deu no fato que as técnicas de prazer e, portanto, as imagens consideradas pornográficas não seriam intrínsecas e naturalmente masculinas, como muitas feministas anti-pornografia atestaram, uma vez que a invisibilidade dos desejos femininos

⁵³ Sprinkle também disponibiliza seus projetos através do site: <http://anniesprinkle.org/>

⁵⁴ Laura Mulvey aprofunda essa análise ao buscar na teoria psicanalítica os fundamentos para uma profunda crítica da imagem produzida no contexto do cinema hollywoodiano, que é estruturado sob a predominância do olhar masculino, ao qual corresponderia a imagem da mulher como objeto passivo do olhar.

poderia ser explicada historicamente, pois por décadas as mulheres têm sido distanciadas das “técnicas masturbatórias audiovisuais”, o que contribuiu para que esses espaços se tornassem exclusivamente masculinos. Em resumo:

A pornografia funciona como uma prótese masturbatória de subjetivação de caráter virtual, externo e móvel que se caracteriza, ao menos em sua origem até os anos 70, por estar reservada ao público masculino. De novo, as técnicas visuais de produção de prazer sexual estão segregadas em termos de gênero, idade e classe social. (PRECIADO, 2009, p. 8).

Mas para além dessas utopias audiovisuais feministas, problemas concretos assombravam as trabalhadoras da indústria pornográfica. O aumento da contaminação pelo vírus HIV e a ausência de uma legislação protetiva contra as violências ocorridas em cena e/ou nos interstícios das produções fizeram com que feministas e ativistas do *Club 90* se posicionassem e abrissem o debate para questões ainda difíceis de serem respondidas e/ou solucionadas.

2.4 Nas redes da indústria perversa

A pornografia se instituiu no espaço do obsceno, produzido por contradições sobre a sexualidade e acusações de violência. Se acadêmicos têm dificuldades em definir a pornografia, produtores da indústria não encontraram esse tipo de problemas: embora o território de articulações e definições, seja no campo social, seja no jurídico praticamente inexista, a indústria pornográfica construiu bases sólidas, que prospera entre 8 a 13 bilhões de dólares⁵⁵ por ano. Assim, a pornografia se tornou um veículo que expõe publicamente a sexualidade, com produções e comercialização de representações interditas que asseguram sua livre circulação, embora haja certo clima de incertezas, e da moral que mais denunciam lacunas nos aparatos legais que respondem questões.

O auge da pornografia se deu justamente em um momento de afrouxamento das normas sociais controladoras da sexualidade e dos tabus religioso (MAINGUENEAU, 2010). Como analisado no capítulo 1, esse momento social - principalmente nos Estados

⁵⁵ Esse dado é citado por Drucilla Cornell (1988) contudo, como afirma Leite Júnior (2007), geralmente há uma dissonância entre os números citados em textos e pesquisas devido à ausência de pesquisas e pela própria dificuldade de investigar e mensurar esses dados.

Unidos - também atravessou o triunfo de um modelo de mercado e consumo e do sucesso do desenvolvimento da indústria cultural, que foram decisivos para que a pornografia finalmente se traduzisse em produtos de produção de massa (ABREU, 2012). Mas o que geralmente é pouco claro nesse processo é o fato que a indústria pornográfica não organiza de forma direcionada a estrutura interdita da produção e suas representações hierárquicas, mas sim modos de comercializar seus produtos voltados para uma demanda de mercado, ou seja, a sua atenção prioritariamente se direciona para a produção e para o consumo. Como Nuno César Abreu (2012, p. 50) ressalta, esse processo faz com que as imagens se tornem inseparáveis da proposta “comercial” da pornografia como “uma fruta carnuda e saborosa com um caroço duro e indigesto em seu coração”. Assim, pelas razões apresentadas desde o capítulo 2, foi esclarecido como a engrenagem industrial marcou as relações de oferta e de procura de seus produtos, e como se deu sua relação na esfera cultural do imaginário - como construção social -, e do simbólico - como processo de criação.

Sendo assim, a novidade das críticas feministas sobre a pornografia abriram espaço para que pela primeira vez, de forma organizada, atrizes pornôas que ainda atuam na indústria se manifestassem sobre as condições de trabalho e suas experiências dentro do trabalho na indústria do sexo. Se por um lado o feminismo anti-pornografia usou como fonte estratégica para reafirmação de seu discurso as falas de sujeitos que sofreram inúmeras violências de forma direta ou indireta na produção pornográfica, feministas pró-sexo se alinharam às ressignificações e críticas que atrizes teciam sobre a indústria, sem necessariamente defender sua extinção. Ora, apesar da aparente polarização entre a perspectiva abolicionista e anti-censura, é denominador comum às duas vertentes as experiências de violência e a denúncia da falta de direitos protetivos para atrizes. Sendo assim, a realidade da indústria erótica desafia - ainda nos dias atuais – as abordagens feministas sobre a pornografia para além da avaliação dos estereótipos de gêneros e aponta uma ausência de um conhecimento organizado que incitaria ações políticas em pró daquelas que trabalham dentro desse nicho. Segundo Cornell (1988) os feminismos propõem inúmeras alternativas para decifrar o enigma de como reconhecer o âmago da realidade da indústria e o sofrimento que ele pode impor a seus trabalhadores e, ao mesmo tempo, afirmar que é preciso que as mulheres tenham conhecimento e meios materiais para explorarem livremente sua própria sexualidade.

A exemplo disso, Dworkin e Mackinnon desenvolveram seus argumentos na concepção de que a pornografia deveria ser reduzida a um desencadeador da sexualidade negativa e violenta. A esperança de Mackinnon era que o aparato legal funcionasse como uma forma de reconhecimento e reeducação que implicaria em um tipo de análise comportamental das estruturas do desejo (CORNELL, 1988). Para as autoras, se a pornografia não fosse totalmente eliminada da arena do discurso, a liberdade de expressão masculina silenciaria as mulheres e, portanto, seria um ato de fala coercitivo que causa violência direta contra estas ao incitar os homens para o estupro. Em suas palavras:

Sob a postura da lei, a pornografia é o que a pornografia faz. O que faz é subordinar mulheres através de retratos e palavras sexualmente explícitas. De todos os resultados e palavras, apenas retratos e palavras sexualmente explícitas entram na experiência sexual para se tornarem parte da realidade sexual no nível profundo e formador onde estupros são fantasiados, planejados e executados subliminarmente; onde violência é transformada em uma forma de sexo [...]. Por esta razão, a postura da lei restringe a sua definição apenas àqueles retratos e palavras sexualmente explícitas que realmente podem ser reprovadas a subordinar mulheres em sua composição e seu uso. (MACKINNON; DWORKING, apud CORNELL, 1988, p. 162).

Por outro lado, o feminismo pró-sexo validou a necessidade de fornecer condições mínimas de reconhecimento das atrizes no intuito não apenas de reparar danos causados por abusos nas gravações cinematográficas, mas também em reconhecer as falas de trabalhadoras que não estão deixando a indústria. Segundo a teórica feminista Cornell (1988, p. 143):

[...] tratar as mulheres na indústria como redutíveis a vítimas infelizes e indignas de solidariedade, é negar a elas o respeito básico. A alternativa de corrigir o abuso na produção da pornografia por meios indiretos e legais sem consulta-las é tratar essas mulheres como se elas fossem incapazes de afirmar sua própria humanidade e, desta maneira, assumir que outros precisam agir em seu benefício.

Não tenho a pretensão de adentrar na discussão sobre os entraves da regulamentação do trabalho sexual⁵⁶, pois acredito que, nesse contexto, ambas perspectivas feministas levantaram aspectos importantes sobre a indústria pornográfica e suas trabalhadoras. Acredito que seja muito difícil pôr em dúvida as abordagens de Dworkin e Mackinnon

⁵⁶ Essa discussão feminista muito se assemelha à discussão da regulamentação da prostituição. Uma das grandes estrelas do cinema pornô adulto, *Stoya* certa vez declarou que, no final, a diferença entre atrizes pornôs e prostitutas seria apenas “uma questão de semântica”, uma vez que no fim todas recebem dinheiro em troca de sexo. Disponível em: <http://vip.abril.com.br/blogs/epimenta/diferenca-entre-atriz-porno-e-prostituta-por-stoya/>

quanto ao exercício de poder e opressão que atravessou a pornografia ao longo dos tempos ao mesmo tempo que, também aponto, que o feminismo é justamente o espaço que permite a possibilidade das atrizes destituírem o lugar das “outras” que devem “ser salvas”, e de reconhecimento destas enquanto agentes que muito teriam a dizer sobre sua arena de trabalho.

De fato, desde os anos 80 as mulheres na indústria, principalmente norte-americana, estão “reagindo” ao abusos da grande indústria. Candida Royalle, por exemplo, é reconhecida por seu pioneirismo na *Femme Productions* em tratar abertamente sobre o perigo da AIDS dentro da indústria e inserir o uso de preservativos em suas narrativas pornográficas⁵⁷. Já a atriz e produtora Ona Zee luta para dar voz e proteção adequada às trabalhadoras na indústria com seu próprio programa de sindicalização e auto-representação no intuito de mudar as condições de trabalho na produção da pornografia. Talvez por este motivo muitos trabalhadores de pornografia têm escolhido trabalhar com diretoras que se reconhecem como feministas, precisamente pelas condições de segurança oferecidas.

Parece claro que as polarizações dos discursos anti-pornografia e pró-sexo diminuem quando adentram a realidade empírica do trabalho na produção pornográfica. Os testemunhos de abusos que serviram de apoio à lei que Dworkin e Mackinnon são preocupantes e jamais podem ser deslegitimados sob a argumentação que tais relatos podem ser “minorias” dentro de tamanha produção. Desta forma, parece não haver qualquer argumentação feminista relevante contra a evidência de que trabalhadoras sexuais estão mais vulneráveis que outras mulheres a situações de assédio, abuso e exploração (RUBIN, 1999). Ona Zee, por exemplo, recorda que na sua própria experiência grande parte das trabalhadoras pornô são produtos de violências na família, em relacionamentos ou de mulheres em situação de exclusão social, e acredita que, uma vez dentro da indústria, a auto-organização regularia as práticas sexuais em cena, dando possibilidades de se traçar quais comportamentos seriam abusivos ou não. Isso se daria porque quando:

[...] as mulheres que se organizaram e recusaram a fazer sexo anal, como fizeram recentemente em Los Angeles; as mulheres que recusam certas poses como inerentemente degradantes. Auto-organização desmistifica a própria cena do trabalho pornô e a atitude enrustida dada a realidade de que “sexo” esteja

⁵⁷ Vale ressaltar que o uso de preservativos é um ponto polêmico dentro das produções pornográficas pois se há uma tomada de partes sexuais (cumshot), a simples exigência do uso do preservativo é vista como uma ameaça à livre expressão na produção da pornografia, além de ameaça-la em termos de rentabilidade e consumo.

ocorrendo no cenário. Ela traz a realidade à luz do dia, e mina a estrutura fantasiosa que promove a visão de que o que está ocorrendo no cenário é a degradação fundamental das mulheres. Muitos ativistas pornô acreditam que organizar as mulheres, vão mudar a percepção geral do que significa ser uma trabalhadora pornô e como a indústria em si e mais particularmente os trabalhadores dentro desta indústria serão vistos. (CORNELL, 1988, p. 171).

De acordo com Cornell (1988), a objeção que muitas ativistas pornô ainda têm ao feminismo ainda se dá graças a um certo tipo de mentalidade que insiste que elas são “vítimas” e, conseqüentemente, acaba por corroborar com certo posicionamento que que recusa a leva-las a sério ou escutar o que elas teriam a dizer para além dos relatos de abusos. Como já discutido em sequências anteriores, a autora relembra como feminismo não raras vezes contrastou a mulher branca, heterossexual, de classe média, portadora do modelo da boa sexualidade com a prostituta, a qual estaria aprisionadas em uma história de abusos da qual não conseguem escapar e precisariam de um caminho para a solução de sua condição.

Essa discussão é extremamente importante para se entender o contexto atual da relação entre pornografia e feminismo. Segundo Duarte L. C. (2014, p. 109-10) em termos gerais, os posicionamentos do feminismo radical circulam com grande aprovação, seja no senso-comum, seja no diálogo com os aparatos estatais; enquanto, o feminismo pró-sexo ainda não rompeu totalmente os limites da academia e, embora não tenha obtido êxito em fazer uso dos aparatos do Estado no que concerne suas reivindicações, mas se mostram cada vez menos tímidos quanto à reinvenção de epistemologias e possibilidade de novas estratégias políticas autônomas, que se propõem a repensar a sexualidade, a intimidade, o gozo e a transgressão.

Sem dúvida, a nova conjuntura da pornografia feminista ainda tem como maior desafio a superação da noção de disputa assumidas nas discussões iniciais. Parece-me vantajoso perceber que tanto feminismo liberal quanto o radical, em sua roupagem “pró-sexo vesus anti-pornografia”, devem estar de ouvidos abertos para as críticas comuns que contribuam de alguma maneira para saídas à violência e opressões presentes na indústria pornográfica. Mas para tanto, é necessário o reconhecimento que o dispositivo pornográfico não é estático e se atualiza em um vocabulário e definições próprias que se correlacionam a outros gêneros e significados, ou seja, que os modelos contestados da pornografia também devem ser atualizados e identificado por suas incontáveis variações de representações da sexualidade. É nesse sentido que nos últimos anos do século XX experiências de margem se revelaram transgressoras sugerem um novo momento pornográfico.

3. A era pós-pornográfica

Os deslocamentos ocorridos na esfera pornográfica moveram padrões estéticos, ideológicos e epistemológicos e, como sugere Kendrick (1987, p. 237), a história da pornografia demonstra que grande parte de seus aspectos passaram por intensas transformações exceto dois: o do poder e o do medo. Embora esses dois fatores - poder e medo - sejam os responsáveis pelas guerras do sexo estarem distantes do fim, intensas negociações políticas e sociais incitaram inusitados patamares e fronteiras pornográficas. Alguns posicionamentos teóricos sugerem que vivenciamos um novo momento da pornografia. Kendrick (1987, p. 227) propõe:

[...] o fim da era pornográfica e o começo de uma nova que, na ausência de uma característica identificadora dela mesma, eu rotulei “pós-pornográfica”. Como o recém-nascido do rótulo pós-moderno, “pós-pornográfico” é criado para sugerir o quanto sombriamente a última era tem sido obscurecida pela sua precursora. Quer dizer, simplesmente também, que este monstro, ao morrer, renasceu novamente.

A contemporaneidade recorre através de suas vias de comunicação uma “exposição” da esfera privada e oferece sua intimidade mais secreta ao olhar de todos. De certa forma, a pornografia cada vez menos é remetida à esfera do “inconfessável”, ou daquilo que enunciaria vergonha e pânico, que deveria ser trancafiada no fundo da gaveta à sete chaves. Maingueneau (2010) denomina esse evento numa “pornografização” da experiência, que também toma outras instâncias, como as artes plásticas e o cinema. Surge, assim um grande número de eventos que se esforçam para subverter a fronteira das representações pornográficas que brincam com um novo código que perturbam cada vez mais a divisão do permitido e do interdito. O autor relembra que, no campo do cinema, o filme *Basei-Moi* (2000) da ativista Virginie Despentes representa bem esse processo. O filme é composto por uma sucessão de cenas de grande violência e de sexo não simulado, com pretexto de denunciar a violência que as mulheres sofrem na sociedade. Esse longa gerou uma confusão sobre a que gênero pertencia, que como resultado, culminou em uma batalha jurídica na Europa com a responsabilidade de debater o caráter pornográfico ou não do filme, ou seja, se fosse considerado pornográfico a censura mínima deveria ser 18 anos, enquanto se não, ele deveria ser proibido apenas para menores de 16 anos. O cerne desse conflito se deu no fato que *Basie-Moi* se integra no projeto estético e ideológico feminista mesmo que fora da

indústria, revisitando, assim, a suposta impossibilidade entre a coexistência de pornografia e feminismo. De todo modo, a importância do longa está em sua própria maneira captar e subverter o dispositivo pornográfico, que o coloca a serviço de um universo singular.



Figura 7: Filme Baise-Moi (2000)



Figura 8: Cena do Filme Baise-Moi (2000)

Em uma linha de pensamento semelhante, o filósofo Dufour em sua obra “*A Cidade Perversa*”⁵⁸ (2013) extrapola o significado pós-pornográfico e assegura uma possível mudança da conversão de uma filosofia estritamente judaico-cristã, baseada na culpa do corpo, principalmente feminino, que se converteria para uma “filosofia puta” (2013, p. 58). Essa virada filosófica daria condições teóricas e materiais para se pensar noutras bases o amor de si e o consumo do próximo, considerando justamente daquilo que a sociedade historicamente considera como vindo do obscuro, da margem, do interdito ou do que é baixo, vil, torpe. Seria o caso, portanto, de se criar uma nova espécie de saber, ou uma “*pornologia*” (CASTRO, et al, 2014). Esse novo paradigma também seria marcado pela emergência dum conhecimento advindo do feminino e uma linguagem própria e marginal sobre o corpo que provoca e subverte questões relacionadas do sentido, ao desejo e a posse e dominação do terreno sexual pelo universo masculino. Segundo Maingueneau:

O prazer do oprimido, o prazer da mulher, seu prazer da língua, esse prazer, a meu ver, só pode existir diante uma negativa, portanto, por uma denúncia e por uma ridicularização da língua pornográfica, justamente aquela que os homens criaram. (JEKINELI apud MAINGUENEAU, 2010, p. 114).

⁵⁸Dufour analisa como o capitalismo e liberalismo econômico ampliaram a pornografia, emergindo uma “pornologia”, que sob o imperativo “Goze”, os prazeres se tornaram uma atividade para qual direcionou-se a atenção dos publicitários e do próprio capitalismo (CASTRO et al, 2014).

De modo mais geral, a especificidade do estreitamento entre pornografia e feminino atualmente pode ser considerada de infinitas maneiras. Maingueneau (2010, p. 124) resume de forma precisa as três principais vertentes na estruturação desse debate: há aquelas que acreditam que as mulheres só podem se apropriar a partir de rupturas sutis, mas decisivas, das estruturações masculinas da sexualidade; àquelas que creem em uma dialética pornográfica que consistiria no papel de contraposição do feminino em relação à dominação masculina dessa esfera, que permitiria alcançar uma nova unidade, mais rica, na qual o feminino deixaria de ser reconhecido por estranho; e àquelas que adotam uma atitude “diferencialista” e depositam suas esperança na pornografia especificamente feminina ao lado da masculina, apoiada em representações espontâneas da diferença e da identidade .

Ora, a sugestão por diversos autores da emergência de um novo período pornográfico, ou melhor, de um período pós-pornográfico, muito se deve a ocupação feminina de universos antes jamais habitados e pelas conseqüentes reivindicações por direito de auto-representação e (re)construção de olhares que vislumbrem suas perspectivas. Assim, se a recente relação entre mulheres e “pornografização” não possuem fronteiras nem um *modus operandis* universal de atuação, o que pode ser apreendido nesse processo são investidas em questionar o” jogo” da diferença e dominação sexual, seja através de um romance, um filme, um *blog* ou do próprio pornô. Sendo assim, no que concerne a tal processo de desconstrução, uma nova face do feminismo também retomou as dificuldades inerentes ao tema da sexualidade feminina e renovou os votos da aliança entre suas estratégias políticas e pornografia.

4. Mas, afinal, o que as mulheres querem? – as possíveis respostas de um Feminismo *Queer*

Como já abordado, a Teoria *Queer* emergiu nos Estados Unidos em fins da década de 1980, em oposição crítica aos estudos sociológicos sobre minorias sexuais e gênero. Surgida em departamentos normalmente não associados às investigações sociais - como os de Filosofia e crítica literária - essa corrente teórica ganhou reconhecimento a partir de algumas conferências em universidades e se revelaram em tentativas de recuperar o estudo da sexualidade e do desejo na organização das relações sociais (MISKOLCI, 2006).

Ao estudar a sexualidade como um dispositivo histórico do poder que marcam e regulamentam as sociedades ocidentais modernas, os estudos “*queer*”, inicialmente, centralizaram uma política do conhecimento e da diferença, sublinhando a centralidade dos mecanismos sociais relacionados à operação do binarismo hetero/homossexual para a organização da vida social contemporânea. O sociólogo Miskolci (2006) define o *queer* como o estudo de conhecimentos e práticas sociais que organizam a ‘sociedade’ como um todo, sexualizando – heterossexualizando ou homossexualizando – corpos, desejos atos, identidades, relações sociais, conhecimentos, cultura e instituições sociais. Assim, o desafio que as abordagens *queer* trouxeram para a reavaliação das sexualidades inspiraram insurgências epistemológicas feministas no mínimo intrigantes. Miskolci afirma que:

O foco *queer* na heteronormatividade [...] é, antes de mais nada, definidor do empreendimento desconstrutivista dessa corrente teórica com relação à ordem social e os pressupostos que embasam toda uma visão de mundo, práticas e, até mesmo epistemologia. Em síntese, o estudo da sexualidade necessariamente implica explorar os meandros da heteronormatividade [...]. (MISKOLCI, 2006).

Criticamente inspiradas por Foucault, teóricas feministas empreenderam análises que reconheceriam saberes subalternos e marginais que reinventam epistemologias feministas e centralizam as questões da sexualidade, do prazer e do desejo. Gayle Rubin, Judith Butler e Beatriz Preciado são nomes reconhecidos nesse projeto de reavaliação das sexualidades que muito se aproximaram da perspectiva pós-pornográfica. Como sugerido anteriormente por Maingueneau (2010), diversas perspectivas - para ele femininas, para mim feministas - consideradas pós-pornográficas, ou pornográficas-feministas, englobam uma série de propostas e projetos que tentam desarticular o paradigma do pornô *mainstream* que se centra no protagonismo do homem branco heterossexual. Para tanto, o diálogo com a teoria *queer* parece imprescindível e torna essa proposta mais auto-consciente enquanto projeto político mais inteligível que àquela iniciada nos anos 80 pelo *Cub 90*. Assim, ao tentar colocar lado a lado corpos, sexualidades e desejos normatizados e marginais, a pós-pornografia materializada no pornoterrorismo, pornô artístico, no pornô amador e no pornô comercial feminista⁵⁹ – e *queer* – tenta confrotar o receptor com as questões que a pornografia *mainstream* lhe nega a priori, ou seja, questões sobre o que é e o que não é desejável, ou do

⁵⁹ Outras dinâmicas das políticas pós-pornografia, que se engajam baseadas em diversas militâncias ligadas à literatura, sexologia, pintura, escultura, teatro, cinema, música, performance, etc.

que é exercitável ou não nos limites de cada identidade sexual (DUARTE, L. C. 2014). Dessa forma, a construção de espetáculos orientados para um fim masturbatório masculino e unívoco abre espaço a sujeitos que associam prazer sexual e lugar de fala, e direciona novas possibilidades de expressões da sexualidade.

É com isso em mente que prossigo dando sequência ao debate entre pornografia e feminismo iniciado nos anos 80, mantendo o foco nas intrigantes possibilidades da pornografia comercializável com as contribuições da virada epistemológica *queer*, além de buscar respostas sobre em que medida a pornografia de cunho comercial se afasta e/ou se aproxima do *mainstream* da grande indústria e, em que termos devem inseridas no projeto de se (re)pensar o sexo.

CAPÍTULO 4 – A Pornutopia⁶⁰ Feminista

A virada do século XX foi marcada por inúmeras negociações sociais a respeito de práticas sexuais que já foram objeto de intensa rejeição ou repressão e, conseqüentemente, favorecerem a emergência de *contra-discursos* capazes de alargar os debates na arena do sexo. Nos entraves do feminismo, a pluralidade procurou integrar-se com diversas reflexões sobre as experiências femininas, e abriram espaços para a manifestação de alteridades antes marginalizadas. Como sugerido no último capítulo, uma nova geração de feministas enunciaram a presença de “sujeitos excêntricos”, marginais e plurais que renovaram leituras e conceitos em diversas áreas, sobretudo no campo da sexualidade e na pornográfica.

O capítulo anterior discorreu sobre o contexto sócio-histórico oitocentista das discussões feministas sobre pornografia nos Estados Unidos. Em continuidade, o presente capítulo tem como objetivo discutir questões-chaves do conteúdo da pornografia feminista, levando em consideração: 1) o pioneirismo dos trabalhos de Candida Royalle e Annie Sprinkle; 2) os festivais “*The Feminist Porn Wars*” e “*PorYes*”, os quais dão interessantes pistas sobre quais são os termos gerais específicos que identificam um pornô feminista; e, por fim 3) as expectativas no conteúdo de Erika Lust e a “pornificação” da/o atriz/ator⁶¹ Jizz Lee.

Com base nesses elementos, analiso como a pornografia feminista contemporânea se inscreve num projeto político e estético crítico à produção *mainstream*.

1. Pornografia feminina ou feminista?

Ao longo da minha pesquisa, não raras vezes, deparei-me com inúmeros questionamentos sobre o real teor feminista dessas produções pornográficas, e se há limites

⁶⁰ O conceito “pornotopia” é desenvolvido por Preciado sobre “a capacidade de estabelecer relações singulares entre espaços, singulares de prazer e tecnologia, alterando as convenções sexuais ou de gênero, produzindo subjetividade sexual derivada de suas operações especiais.” (2012). Neste texto faço uma adaptação para me referir às empreitadas das pornografias feministas.

⁶¹ Os uso dos termos “ator” e “atrizes” simultaneamente de dará ao longo desse capítulo devido ao fato que Jizz Lee se auto-identifica enquanto sujeito “*genderqueer*” e afirma preferência em ser tratada como um sujeito que transita entre o feminino e o masculino, sendo os dois “ao mesmo tempo”, ou nenhum. Informação contida em: <http://ovelhamag.com/jiz-lee-porn-star-genderqueer/>

visíveis das fronteiras que separariam o que é e o que não é feminista nessas produções. Sem dúvida, esse tema incita curiosidades e, por vezes, severas desconfianças daquela(s) que rejeitam a priori os termos “pornografia” e “feminismo” numa mesma sentença.⁶²

Ora, pessoalmente, penso que ainda não há uma resposta precisa sobre a classificação “feminista” ou “não-feminista” e que, felizmente, talvez nunca haverá. Como já debatido, os novos feminismos contemporâneos cada vez mais são atravessados por vozes e práticas historicamente negligenciadas que, conseqüentemente, ampliam e constituem sua nova face plural. Sendo assim, longe de uma classificação apurada, o que encontrei foram variadas apostas teóricas e de produção que transitam entre si, e investem na multidimensionalidade do universo pornográfico.

Assim, esta dissertação não tem a intenção de debater a polêmica que mensura o grau de feminismo inserido no objeto analisado e, sim, compreender as rupturas e/ou ressignificações consonantes com os posicionamentos feministas que emergiram desde os anos de 1980.

1.1. Nas entranças do prefixo “pós”

Na contemporaneidade, os termos “pós-pornografia” e “pornografia feminista” foram livremente apropriados por atrizes, produtoras e diretoras que se dedicam a fazer uma pornografia política e teoricamente orientada. Por mais que algumas ativistas tentem traçar uma sequência de regras e definições para se afirmar a proposta pós-pornográfica, é importante esclarecer que essa estratégia vem se consolidando em variadas tentativas com objetivo comum de desarticular e criticar o paradigma do pornô *mainstream*. Ora, se a fluidez e o trânsito entre os elementos que movem a plataforma pós-pornográfica confundem da(o)s desavisada(o)s àquela(s) politicamente engajada(o)s, é importante nesse primeiro momento assumir seus limites para então assim caminhar para a compreensão dos seus usos.

No que pesa a distinção entre a pós-pornografia e a pornografia *mainstream*, uma leitura desatenciosa pode evocar antecipadamente o prefixo “pós” como uma certidão de óbito para o mercado pornográfico. Thiago Oliveira (2013) explica que isso não seria apenas

⁶² Com exceção da ampla aprovação das abordagens inseridas dentro do viés da violência.

uma inverdade - uma vez que o mercado pornográfico nunca faturou tanto nos últimos anos -, como tende a obscurecer as tentativas de reimaginação das condições precárias e, por vezes, colonizadoras, dos desejos e sexualidades inseridos nas produções comerciais. Ademais, dentre as inúmeras tentativas de definição da pós-pornografia, Beatriz Preciado elabora com sucesso as principais características desse contra-discurso. Para autora:

A pós-pornografia não será senão o nome das diferentes estratégias de crítica e de intervenção na representação que surgiram da reação das revoluções feministas, homossexuais, e *queer*, frente a estes três regimes pornográficos (o museístico, o urbano e o cinematográfico) e frente as técnicas sexopolíticas modernas de controle do corpo e da produção de prazer, da divisão dos espaços privados e públicos e do acesso à visibilidade que esses inibem [...] No pós-pornô, as pessoas ignoradas pelo pornô hegemônico ou utilizadas para representar fantasias alheias, frequentemente de forma degradante, tomam as rédeas e gravam ou atuam expressando sua própria sexualidade, convertendo-se em protagonistas. (PRECIADO, 2012 e 2013).

Neste capítulo, portanto, a elaboração de Preciado será essencial para a compreensão da pornografia feminista enquanto um *contra-discurso* pós-pornográfico, resultante do panorama conservador, longamente discorrido no capítulo 3.

2. O sexo pode ser criativo

A virada feminista do pornô só foi plausível na medida em que surgiram teorias sociais que permitiram uma leitura alternativa do aparato pornográfico. A partir da década de 1980, emergiu um *contra-discurso* pleiteado nas políticas e discussões que apostaram no potencial multidimensional da pornografia, com objetivo de abrir espaço para diferentes expressões e representações de sexualidade e desejos. No intuito de melhor esclarecer esta questão, aponto o pioneirismo de duas expressivas produções que influenciaram as pornografias feministas do século XXI.

Como resultado das críticas à grande indústria pornográfica dos anos 80, parte das atrizes fundadoras do Club 90 fundaram suas próprias produtoras e passaram a orientar a produção de filmes pornográficos politicamente engajados. Por outro lado, Annie Sprinkle desenvolveu sua própria estratégia de confrontar a produção pornográfica *mainstream*.

Dentre as produtoras auto-identificadas feministas no cenário oitocentista Candida Royale fundou a *Femme Productions*, que se destacou na produção de filmes pornográficos

voltados para mulheres heterossexuais e que, até hoje, é uma das maiores do mercado feminista. Além do pioneirismo feminino no contexto de produção e idealização dos filmes da *Femme Productions*, essas produções investiram em estratégias de gravação que dariam a impressão de maior conectividade e comunicação entre os personagens, além de trazer à cena certa diversidade de corpos femininos, e atrizes de diferentes idades. Nessa nova proposta, novos ângulos passaram a privilegiar mais os rostos, e enquadramentos com POV (ponto de vista) abertos, evitando os excessivos close-ups nas áreas tidas como eróticas, comumente presentes no formato *mainstream* (RAMOS; LAGO, 2013). Paralelamente às novidades no formato, essas produções foram importantes para que mulheres comuns, mais conservadoras, também tivessem um espaço para refletir sobre sua sexualidade. Segundo Linda Williams (1989, p. 233-64):

[...] pornografia para mulheres poderia ser, e até certo ponto já é, uma arena importante para esta mudança, especialmente se é uma pornografia que possa combinar o afeto, cuidado da maternidade com a representação sexual. Como notado antes, pornografia é uma das poucas áreas narrativas em que as mulheres não são punidas ou culpadas por mostrarem seu desejo sexual, mesmo quando esse desejo são tabus [...] E se mães devem ser eróticas e aventureiras, assim como cuidadosas e carinhosas, então porque não essa imagem para mulheres casadas [...] Ao menos isto é claro: não é mais decisão só do homem dizer o que é ou não excitante na pornografia. (livre tradução)

Sem dúvida o fato de ex-atrizes pornô inaugurarem o uso de câmeras e roteiros pornográficos representou uma expressiva mudança dentro de um território de recepção e produção, historicamente dominado por homens. Contudo, muito da proposta de uma “visão feminina” sobre a produção pornográfica significou a retomada de uma linguagem tradicional do pornô e de certa essencialização do que corresponderia o desejo sexual das mulheres lésbicas e heterossexuais ali representadas. Assim, ao tentar definir o que poderia ser o prazer para mulheres ou o que seria a visão feminina sobre pornografia, essa proposta pornográfica correu o risco de enquadrar as expectativas do desejo feminino em novos padrões e roteiros.

[...] todos os personagens de *Candida* só existem enquanto praticantes de sexo. Não há vida para além da entrega aos prazeres sexuais. [...] Ainda que haja uma inversão dos papéis, a mulher sendo o sujeito controlador das transas, ela atua neste papel tal qual fazem os homens no pornô “tradicional”. Portanto, apesar de propor uma representação contra-hegemônica da mulher, Royalle constrói essa representação a partir, e dentro de, uma obra que reproduz aquilo que é dominante no fazer sexo da indústria pornô. (FERNANTES, *et al*, 2009).

Outra importante tática da crítica pornográfica e feminista foi cunhada por Annie Sprinkle. Diferentemente de grande parte de suas companheiras do *Club 90*, Sprinkle inaugurou uma estética direcionada e “agressiva” que provocou os códigos e limites da própria pornografia. A ex-atriz confrontou a produção pornográfica a partir de performances⁶³ artísticas e filmes, nos quais trouxeram elementos essenciais que inspiram parte do repertório pós-pornográfico da atualidade.

Em 1981, Sprinkle produziu um filme chamado *Deep Inside Annie Sprinkle*, o qual ganhou o reconhecimento como *best seller* de filmes para adultos. A subversão “sprinkleana” dava seus primeiros passos no conteúdo do longa-metragem cujos elementos - como o gozo feminino, fotos de infância da atriz, sexo anal masculino, falas direcionadas aos espectadores, entre outros – se distinguiram e provocavam as iconografias e os roteiros de produção *hard core* vigentes. Para Sprinkle, “a resposta para a pornografia “ruim” não se dá na extinção da pornografia, mas na tentativa criativa de se fazer uma pornografia melhor”⁶⁴. Desta maneira, mesmo que ainda dentro da retórica pornográfica convencional, os incipientes trabalhos de Annie Sprinkle demonstraram uma agência feminista provocativa que contribuiria fruitivamente ao seu posterior trabalho performático feminista (WILLIAMS, 1989).

Em sua segunda fase, mais conhecida e consagrada, Annie Sprinkle mixou a crítica feminista a elementos artísticos que deram origem a criativas paródias da pornografia da grande indústria. Dentre suas inúmeras provocações, em 1982, Sprinkle filmou seus próprios orgasmos e, em 1989, na performance “*Public cervix announcement*” propôs uma visita ao colo de seu útero, a fim de satirizar os mitos que rodeiam os genitais femininos.



**Figura 9: Sprinkle em
“*Public cervix
announcement*” (1989)
Fonte: anniesprinkle.org**

⁶³ Aqui performance é a atuação como se fosse teatral e/ou artística.

⁶⁴ Citado por RAMOS; LAGO (2013)

A análise dos dois exemplos narrados evidencia que os esforços feministas para a dissociação dos padrões da pornografia *mainstream* nunca tiveram regras específicas, tampouco roteiros fixos que modelariam a atuação pós-pornográfica feminista. Na verdade, tais empreitadas mais abriram possibilidades criativas de auto-crítica e auto-reflexão, que restringiram os limites entre pornografia e feminismo. Assim, entre acertos e desafios, na virada do século XXI, o pós-pornô construiu sua própria arena que se constrói a partir do dinamismo de debates, performances, produções fílmicas, epistemologias, etc.

Se o contexto oitocentista se preocupava em problematizar o gênero pornográfico, enquanto narrativa, propondo uma “visão feminina” da pornografia; a partir dos anos 2000 a maior preocupação se deu na dimensão política que estrutura a re-imaginação iconográfica e do consumo desse tipo de pornografia. Certamente, as mudanças da reflexão e prática no campo pornográfico feminista atual não significou a superação das questões sobre representações, mas sim uma espécie de atualização de suas pautas, que passaram a refletir sobre o papel dos discursos pornográficos como dispositivo de cristalização de saberes/poderes, sobretudo sobre outros grupos que circundam à margem da sociedade patriarcal, heteronormativamente orientada. Desta forma, como assegura Baltar (2014, p. 135), o interesse do dispositivo pornográfico feminista/*queer* atual:

[...]aponta mecanismos de reapropriação, num processo de diálogo, feitos pelos movimento feminista, gay e negro, dos códigos de gênero como discurso de resistência, transformando assim a pornografia como matriz e questionando o lugar de fala tradicionalmente associado a ela.

A pornografia feminista da contemporaneidade, portanto, tomou formas de uma utopia política, sexual e libertária, dentro de um mercado tão saturado e androcêntrico como se tem no Ocidente. Nesse contra-discurso pode ser identificado uma nova geração de atrizes, atores e “pornógrafas”, que endossaram a produção de material feminista, não restringido apenas a filmes, como também de livros, guias, palestras e ativismo que agregam as pautas sobre educação sexual e sexualidade. Dentre as figuras e produtoras mais atuantes estão a veterana *Annie Sprinkle* e *Candida Royalle*, *Nina Harley*, *Coutney Trouble*, *Jennifer Lyon Bell*, *Jiz Lee*, *Tristan Taormino*, *Erika Lust*, *Gala Vanting*, *Buck Angel* e *Petra Joy* - entre outros - e as produtoras *Pink and White Productions (EUA)*, *Lust Films (espanha)*,

Good for Her Productions (Canadá), Triangle Films (EUA), Easy on The Eye (Reino Unido), entre outras de porte menor⁶⁵.

3. Enfim a sós – o pornô feminista contemporâneo

Henry Miller (apud LEITE JR, 2007) já alertava à qualquer um que adentrasse no campo pornográfico que “falar de pornografia é tão difícil quanto falar de Deus”. De fato, trabalho de reconhecimento das pornografias feministas comerciais requer certa atenção e ganha melhores contornos na medida em que dialoga com outras teorias que se propõem a abordar o tema. Em verdade admito que a resposta para o que uma espectadora(or) interessada(o) deve ou não esperar em um projeto pornográfico feminista depende muito mais dos interesses e subjetividades individuais que o conteúdo oferecido pelo filme. Desta maneira, nas próximas sessões ressaltarei alguns aspectos que me chamaram atenção quanto à classificação e ao conteúdo desse material pornográfico e como essas propostas convergem com críticas pró-sexo e *queer*, e se distanciam e/ou aproximam do pornô *mainstream*.

Para a identificação da filmografia pornô feminista, existem dois prêmios internacionais expressivos que, anualmente, selecionam os filmes, livros e intervenções artísticas mais representativos do gênero. A primeira e mais conhecida premiação dessa categoria é o *Feminist Porn Awards* (Prêmio de Pornô Feminista), que ocorre desde 2006 e é organizada pelo *sex shop* norte-americano especializado em produtos femininos *Good For Her*⁶⁶. Essa premiação ocorre desde 2013, e possui 19⁶⁷ categorias que avaliam a qualidade, o roteiro, a alteridade, a interação das atrizes/dos atores, representações corporais fora do padrão pornográfico *mainstream*, entre outros. A segunda premiação, não tão conhecida, é a *PorYes*, que ocorre em Berlin desde 2009, e avaliam documentários, filmes educativos, orientação sexual (*heterotica, lesbirotica, queerotica, transporno, etc*), práticas específicas - como sexo seguro, excitação e ejaculação feminina-, pornografia com diálogos, etc.

⁶⁵ Duarte (2012) explica que o atual protagonismo na esfera do pornô feminista comercial se dá em países onde ocorreram intensas discussões jurídicas e sociais acerca do tema. Mas isso não significa que não haja pós-pornô em localidades que o tema da pornografia não foram centrais nessas discussões e, cada ano, surgem novos nomes dentro da pornografia feminista/queer. Para uma lista mais completa recomendo verificar <http://msgalavanting.com/e> <http://erikalust.com/>

⁶⁶ Para mais informações indico o site: <http://www.feministpornawards.com/>

⁶⁷ <http://www.feministpornawards.com/judging-criteria-for-fpas/>



Figura 10: Logo do FPA



Figura 11: Troféu Ostra – Troféu entregue pelo PorYes

Ambas propostas se reconhecem como herdeiras do feminismo pró-sexo e *queer* no que toca à responsabilidade em manter viva a (porn)utopia de um pornô politicamente orientado. Tanto o FPA quanto o PORYES possuem sessões específicas em seus sites que funcionam como uma espécie de auto-avaliação e esclarecimentos das questões sobre pornografia e feminismo. A plataforma *FeministAwards.com*, por exemplo, indica a sessão “*What Is Feminist Porn?*”, com “sublinks” para os seguintes questionamentos: “*O que é pornografia Feminista?*”, “*O que o feminismo significa para nós?*”, “*Feminismo. Pornô. Dois temas controversos. Um evento*”. Para os sujeitos envolvidos no projeto o:

Feminismo significa um monte de coisas diferentes para pessoas diferentes. As pessoas muitas vezes perguntam-nos o que queremos dizer com feminista? Para nós, o feminismo é além do sexo. Trata-se de reconhecer as multifaces de cada indivíduo e as lutas complexas que eles podem enfrentar. Como feministas, nos esforçamos e acreditamos em igualdade de acesso às oportunidades, representação e recursos e nós reconhecemos que esta é uma luta particularmente urgente, fundamental e necessária para grupos historicamente desfavorecidos, Apoiamos escolha individual para todas e todos em todos os aspectos da vida, incluindo sua sexualidade, profissão, auto-expressão e prazer. (livre tradução)⁶⁸.

Sendo assim, é preciso compreender que há mais do que cenas de sexo explícito aglomerados nessa enorme quantidade de vídeos categorizados como feministas (Duarte, L. C. 2014, p. 84). Mas afinal, “*O que é pornografia Feminista?*”?

Ainda nas entrelinhas do FPA, algumas características são colocadas como essenciais para o pertencimento de filmes/curtas/site neste gênero. Primeiramente, é requerido o engajamento de mulheres e/ou sujeitos na direção, produção e/ou concepção do trabalho que, de forma linear e não hierárquica, devem levar em conta a diversidade do desejo em suas representações, e, necessariamente o conteúdo deve desafiar estereótipos e clichês da

⁶⁸ <http://www.feministpornawards.com/what-does-feminism-mean-to-us/>

pornografia *mainstream*, isto é, levar em conta tipo de pessoas, corpos, práticas sexuais, e/ou “um quadro antirracista e/ou anti-opressivo ao longo da produção”⁶⁹. No mesmo sentido, a premiação *PorYes* posiciona o pornô feminista “como uma campanha realizada por aquelas que rejeitam todas as formas de opressão e violência sexual, e, no entanto, acreditam a possibilidade e poder das imagens sexuais positivas”⁷⁰. Acredito que, após as longas e demoradas discussões desenvolvidas nos últimos dois capítulos, tais critérios soam repetitivos e consonantes com as reivindicações de ativistas e atrizes pornôs pró-sexo iniciadas nos anos 80. Sendo assim, a partir de agora falarei do que encontrei e as impressões que tive dos conteúdos pornográficos classificados como feministas por essas duas premiações.

3.1 Entre aproximações, distanciamentos e desafios

A entrada da pornografia feminista na cena erótica contemporânea retomou o foco às críticas que se debruçam sobre a forma como as representações do sexo são construídas no universo pornográfico. De modo criativo e polêmico, os sujeitos envolvidos nesse projeto dão respostas pornográficas interessantes ao problema do espetáculo oferecido pelo *hard core mainstream*. Tristan Taormino (2011) relembra que o pornô feminista, como discurso idealizado por pessoas que trabalharam por muito tempo no circuito pornográfico, parece dominar o repertório e a linguagem do cinema erótico tradicional⁷¹. A autora sugere que esses trabalhos tratam de uma operação bastante lúcida de distinção das representações corporais e da construção dos “números sexuais presentes” no *mainstream*. Talvez seja justamente esse conhecimento de causa o motivo de grande parte dos posicionamentos pós-pornográficos do circuito comercial reapropriarem e ressignificarem os códigos do dispositivo *mainstream* ao invés que romperem com a linguagem da grande indústria⁷². Assim, apreender a diferenciação entre iconografias consagradas até o momento como

⁶⁹ <http://www.feministpornawards.com/what-is-feminist-porn-2/>

⁷⁰ <http://www.poryes.de/what-is-this-all-about/>

⁷¹ Justifico o termo “tradicional” pela ausência de uma palavra melhor.

⁷² Boa parte das propostas pós-pornográficas que propõem novos termos para a pornografia fora da indústria advém propostas artísticas, como a pintura e o teatro.

pornografia feminista e iconografias *hard core* ajuda a clarear a proposta de descrição geral desse material, e a tornar mais legível a concretude da retórica feminista até aqui apresentada.

Como todo gênero, a pornografia *hard core* e a feminista possuem padrões baseados em referenciais que moldam um repertório de significantes com características genéricas, mas permanentes, também conhecidas como iconografias (ABREU, 1996, p. 118). Stephen Ziplow, em seu revisitado texto *The Film Maker's Guide to Pornography* (1977), inventariou uma tipologia de atos sexuais que pode ser incluídos em um filme pornô, assim como a melhor maneira de filmá-los. Dentre os elementos sugeridos pelo autor, a estética dos corpos, a masturbação, o sexo oral e o orgasmo/ejaculação (feminino e masculino) são pontos expressivos na análise do pornô feminista e do *hard core* pois, ao mesmo tempo que atravessam os dois gêneros, também são elementos de diferenciação.

Segundo Abreu (1996), o padrão de beleza das *performers* na pornografia *mainstream* sofreu alterações na medida que os padrões estéticos sociais também se transformaram. Para o autor:

As primeiras estrelas dos anos 70, como a madura e devassa Gergina Spelvin; ‘as classudas’ Contance Money, Annete Haven e Veronica Hart, belas de rosto e de corpo; a atraente e ousada Marilyn Chambers, entre outras, correspondiam aos ‘tipos comuns’ da época. O momento posterior foi marcado pelos tipos definidos como “atraentes mas com personalidade”. [...]A partir dos anos 90 anunciaram uma geração mais aeróbica, siliconada, “malhada”, com corpos esculpidos em academias e clínicas de cirurgia plástica [...].(ABREU, 1996, p. 190).

Desde seus primórdios, a predileção da grande indústria pornográfica na América do Norte foi por atores e atrizes caucasianos – cerca de 70.5% - com idade em torno de 22 anos. Justamente por se tratar de um gênero explícito, nas últimas duas décadas, esses padrões estéticos chegaram às zonas tidas como erógenas: os seios ficaram mais simétricos, firmes e grandes, a vagina inteiramente depilada e sem grandes desproporções dos grandes e pequenos lábios; entre outros (ZIPLow, 1977).



Figura 12: Rostos sobrepostos de 10 estrelas pornô que representam o padrão preferido pela indústria

FONTE: Deep Inside: A Study of 10.000 Porn Stars and Their Careers (2014)

Esses são apenas alguns exemplos de preferências e padronizações impostas pela indústria que, conseqüentemente, fazem com que praticamente todos os tipos que escapem ao referencial corporal esperado – como pessoas gordas, negras, mulheres de seios pequenos – só tenham espaço nos subgêneros da pornografia classificados como fetichistas e/ou bizarros (LEITE JR, 2007). Neste sentido, o *mainstream* se torna um veículo normatizador que, a partir de suas inúmeras classificações, direcionam quais corpos são desejáveis e quais desejos são “normais” (LEITE JR 2007; WILLIAMS 1989; COELHO 2009).

Neste ponto jaz o primeiro elemento de diferenciação do pornô feminista. Assim, se a representação *mainstream* falha no que toca à questão da diversidade da própria audiência, é justamente este o ponto de maior acerto desse contra-discurso e que, portanto, marca uma das diferenciações entre os gêneros. A pornografia feminista, portanto, se propõe a atacar as estruturas hétero-falo-androcêntricas recorrentes no universo pornográfico em geral, investindo na visibilidade de sujeitos localizados às margens - como gays, lésbicas, bissexuais, mulheres barbadas, intersexuais, transexuais, bissexuais, atrizes fora do padrão, e uma infinidade de outros (COELHO, 2009) - que fazem do seu corpo e de sua sexualidade marginal um lugar de resistência. O investimento do pornô feminista em marcar sua diferenciação com o *mainstream* se dá justamente na visibilidade de tipos corporais, genitais, identidades e práticas sexuais que desafiam o padrão, de forma horizontal e não classificatória, ou seja, na quebra da hierarquização das diferenças, por vezes, reiterada em ausências e dominação classificatória. Isto é “os corpos, partes dos corpos e os desejos

considerados abjetos; os órgãos que não funcionam para uma norma heterossexual patriarcal e o que é invisibilizado e descartado pela norma sexual.” (COELHO, 2009, p. 36)



Figura 13: Buck Angel



Figura 14: Jizz Lee

Com este aspecto no horizonte, parto para o próximo elemento que considero fundamental na esfera pornográfica: a masturbação.

A masturbação é um elemento recorrentemente representado nos filmes pornográficos. Para Ziplow (1977), a relevância desse número só tem sentido se incluir *close ups* bem iluminados da genitália, operando uma espécie de “ampliação do corpo em direção à intensificação do prazer”. Não é necessário visitar muitos filmes pornográficos *hard core* para perceber que, em sua grande maioria, prevalecem as longas cenas de auto-masturbação feminina. Se, por um lado, esse número chama atenção ao – quase esquecido – clitóris, por outro, não garante o protagonismo do prazer feminino à cena. Explico essa questão por dois fatores: o primeiro porque o corpo feminino oferece desafios visuais sobre o prazer que fantasiosamente são substituídos no *mainstream* por exageradas expressões faciais e vocais das atrizes, e segundo porque a auto-masturbação tem mais frequentemente uma função “preliminar” à penetração peniana do que um ato satisfatório em si (ABREU, 1996; ZIPLOW, 1977).

Esse ponto de vista só é possível quando se analisa o “permanente mistério” da invisibilidade do prazer feminino, que tanto intriga “a vontade de saber” pornográfica. Assim, por inúmeros motivos que vão desde uma “fatalidade anatômica”, até a própria

ausência de conhecimento ou de estratégias de sucesso que vislumbrem o orgasmo feminino, há uma dificuldade em exhibir materialmente o gozo da mulher em imagens. É neste sentido que a saída do *mainstream* para tal “problema” de representatividade se dá na risível “utilização dramática do som” (ABREU, 1996, p. 123), ou seja, nos gritos e gemidos das *performers*. Williams observa que:

[...] a ampla gama de gemidos, gritinhos e choros que emolduram os números sexuais funciona para “negociar” com o problema catastrófico (...) da visibilidade do prazer feminino, para proporcionar uma imagem vocal de modo a garantir a consumação desse prazer. (WILLIAMS, 1989, p. 122).

Sendo assim, no *hard core*, enquanto o prazer feminino é performatizado por diferentes sons e *closes faciais*, a visualidade do prazer tem como protagonista o pênis masculino, principalmente, em performances de masturbação dentro da interação sexual, como também no sexo oral, e nas imagens de ejaculação⁷³.

O cinema pós-pornô, por outro lado, parece fazer melhores usos da estratégia da masturbação, sem os excessos do fetiche auditivo mais comuns à pornografia. Não raras vezes, esses roteiros inserem a masturbação feminina como um ato performático sexual relevante em si, se distanciando do suposto caráter estratégico de preparo e lubrificação vaginal para a penetração; e/ou do clássico show que excessivamente visibiliza e investiga a vagina. Nesse novo formato, a masturbação é visitada e revisitada durante a interação sexual das(o)s *performers* e, por vezes, aparece como mais um dos enunciadores do orgasmo/ejaculação – femininas e masculinas – sem necessariamente indicar esse momento como o clímax e finalização do ato sexual. Formalmente, parece haver uma investida das diretoras em evitar intensos *closes* nas genitais daquelas(es) envolvidos, no intuito de rejeitar a fascinação *voyeurista* geralmente associada ao pornô, em que tudo deve ser hiper-exposto e hiper-visibilizado para uma “hiper-compreensão” dos prazeres.

Questões semelhantes a estas envolvem o sexo oral e a ejaculação. Ainda em Ziplow (1977), essa prática é definida pelo *cunnilingus*⁷⁴ (na vagina) e pelo *fellatio* (no pênis). O autor nota que a filmagem do sexo oral em mulheres apresenta dificuldade de

⁷³ Como relembra Duarte L. C. (2012), é incomum a performance sexual *hard core mainstream* conter cenas de auto-masturbação masculina que, quando inseridas, tem mais função exibicionista do pênis.

⁷⁴ A título de curiosidade, a Violet Blue em sua obra *The Ultimate Guide to Cunnilingus* um interessante manual sobre a prática do *cunnilingus*, ressaltando a questão do orgasmo feminino e a fisiologia feminina. Livro disponível no link: <https://27mrm.files.wordpress.com/2013/12/the-ultimate-guide-to-cunnilingus-gnv64.pdf>

captação das técnicas de visibilidade, uma vez que a cabeça do homem obscurece a ação, sendo preciso planejar o número com antecedência. Ironicamente, os filmes comuns que exploram o *cunnilingus* – assim como a masturbação – geralmente são performados entre mulheres, gênero conhecido como “*girl on girl*” (DUARTE, L. C. 2012), e classificado dentro do subgênero “lésbico”. Apesar do consumo e da recepção não serem foco nessa discussão, deve ser levado em consideração que:

O objeto de desejo do voyeur não é o que ele observa, mas o seu próprio prazer. Nesse sentido, o que ele procura não é uma imagem para possuir-devorar-violar, mas uma imagem de prazer. Os pornovídeos assim, seriam mais a representação de objetos de prazer, um suporte – as imagens/a narrativa não são mais que pretextos -, já que o real objeto de desejo é o prazer do sujeito, a sua própria excitação. (ABREU, 2012, p. 225).

Por essas e outras razões, a “dificuldade” técnica não seria a única justificativa para a ausência de representações masculinas na prática do sexo oral em sujeitos femininos e, sem dúvidas a questão *de quem e para quem* se produz esses filmes muito tem a dizer sobre a hierarquia de representações e fetiches dentro do *mainstream* heterossexual. Por outro lado, o *fellatio* não apresenta tais dificuldades de visibilidade e “sempre fazem sucesso com o público pornô” (ABREU, 2012, p. 120). O *fellatio* é realizado em praticamente todos os filmes e o protagonismo evidente e simbólico do *falo* alcança seus limites. Assim, por um lado, o pênis é auto-evidenciado em torno de sua estética e exibição e, por outro, é preliminar ao “*money shot*”, ou a ejaculação masculina fora da vagina⁷⁵, tida como o clímax da representação sexual.

Os números ou performances sexuais investidos na narrativa pornográfica só são considerados de sucesso no momento em que se reconhece o orgasmo. Segundo Williams (1989, p. 49), a partir dos longa-metragens de 1970, torna-se central produzir uma evidência visível do gozo como *clímax* e, assim, convencionam-se o *close* da ejaculação masculina fora do corpo da parceira sexual. O *money shot*, portanto, é na verdade o protagonista ato sexual por sua “possibilidade erótica de visibilidade”. Se não há mentira no esperma despejado pelo ator, o jogo da verossimilhança quase real acaba por constituir um importante aspecto formal entre representação e visibilidade (masculina).

⁷⁵ Acho imprescindível aqui deixar claro que abro mão da discussão sobre a submissão feminina na prática do sexo oral e/ou do *fellatio*, partindo da ideia que tanto a insaciabilidade como a submissão são formas de prazer “estereotipicamente” femininas (DUARTE, L. C. 2014; WILLIAMS, 1989)

Linda Williams (1989) elabora como o frenesi do visível se insere em uma tentativa obcecada em representar o exato momento da involuntária confissão do prazer sexual fálico de forma que “se você não tem um *money shot*, você não tem um filme pornô” (ZIPLOW, apud WILLIAMS, p.93) Mas seria a afirmação da supremacia do *money shot* realmente a essência da pornografia? Como resposta, algumas feministas elaboram saídas pornográficas alternativas que tentam se distanciar da expectativa da representação sexual, baseada exclusivamente numa economia masculina de matriz heterossexual.

Na teorização feminista em torno do pornô (WILLIAMS, 1989; BALTAR, 2014; GREGORI; 2014) o *money shot* ocupou o centro da problemática das desigualdades sexuais e de gênero no que toca a impossibilidade de visibilizar o prazer feminino. Duas das estratégias adotadas pelos filmes feministas são a de dar centralidade à ejaculação feminina⁷⁶; e a de retirar o status de clímax e fim do ato sexual quando ejaculações masculinas e femininas aparecem. Neste sentido, pode-se dizer que a ejaculação feminina se aproxima das presentes no *mainstream* (masculina e femininas) quanto ao seu teor involuntário de confissão; mas se afasta na definição de que este ato em si defina a expressão máxima do prazer feminino.

Ao se levantar alguns filmes feministas/*queer* é notável como sua maior diferenciação se dá na estruturação das imagens e na captação do sexo oral, mas longe de um real rompimento com a filmografia *mainstream*. Os investimentos no *money shot* não costumam ser recorrentes e, quando aparecem, não significam o fim ou o sucesso da atividade sexual.⁷⁷

Mariana Baltar⁷⁸ elucida nessa compreensão como a “aproximação sensória e sentimental do olhar do espectador para com a imagem, associado ao corpo em ação na tela, intensificam o engajamento afetivo-sensorial” (BALTAR, 2014, p. 139). Assim, é preciso compreender que, para além das práticas em si, os domínios políticos do pornô podem ser apreendidos nas características de mobilidade, ponto de vista (POV), bem como as interações da linguagem do filme. Tais aparatos:

[...] afirmam a câmera como instância e corpo que olha, posicionando-as mais interativamente na coreografia de olhares, requalificando esse “ménage à trois”

⁷⁶ Os filmes *queer* e lésbicos investem mais nessa proposta.

⁷⁷ É possível destacar também a sua ausência em filmes que representam o sexo entre homens e mulheres em relação aos filmes que trazem sujeitos “*trans*” (transexuais e transgêneros)⁷⁷.

⁷⁸ Professora do departamento de Comunicação e Audiovisual/UFF.

entre imagem, aparato e espectador. Tais dispositivos intensificam uma ideia de mobilidade/fluidez, interação e afetação (que no fundo são efeitos de participação e proximidade) [...] e o uso de projetos contemporâneos [...] colocam em cena [propostas políticas] que vem sendo associado com um universo mais geral da [pornografia]. (BALTAR, 2014, p. 139).

De fato, as alternativas feministas comerciais não conseguiram superar os códigos e as iconografias da indústria *mainstream* por completo. O desafio se torna ainda mais difícil especialmente por de não haver uma referência paradigmática e definitiva que indique o melhor caminho para ganhos reais e rompimentos satisfatórios com a colonização falocêntrica sexual, das práticas e dos desejos (DUARTE, L. C. 2012). Talvez a pornografia, independente do subgênero, esteja demasiadamente cristalizada sob códigos, até o momento, difíceis de serem transpostos. Neste sentido, o que pode ser atestado como acerto nesta breve análise iconográfica que parte de elementos intencionalmente escolhidos, é que a (re)imaginação pornográfica não se dá por um impulso inocente, justamente por mesclar teorias feministas, ativismos e utopias que rompem hímens epistemológicos e morais, além de permitirem o reconhecimento das expectativas políticas de sujeitos historicamente silenciados.

Baltar bem resume essa possibilidade a partir do conceito da “*pornificação de si*” (2014), que define a reivindicação do direito e prazer em dar-se como agente do desejo, ou seja, pelo direito de se “*pornificar*”. Mas, sem dúvida, isso não significa que as continuidades e descontinuidades pornográficas feministas não se insiram nas tantas atualizações (históricas) da pornografia e que, por mais que proponha representar sujeitos às margens, seu repertório hiperssexualizado não é suficiente para encarar questões que envolvam marcas sociais, raciais e sexualidades subalternas.

Por fim, na tentativa melhor contextualizar a estética pornô feminista, trago à cena uma breve análise de conteúdo de duas obras imaginadas e *pornificadas* por figuras expressivas dentro desse panorama político da pornografia.

3.2 Erika Lust e o realismo “porn-utópico”

Desde a fase inicial da pesquisa sobre pornografia feminista, tive a impressão que o nome da cineasta sueca Erika Lust esteve na centralidade da maioria das matérias em revistas, jornais e outros veículos de informação brasileiros⁷⁹. Assim, antes do engajamento nas implicações teóricas relativas ao tema, meu primeiro contato se deu através de matérias em veículos de informação (brasileiros), e conteúdo geral disseminado na *lustfilms.com*, além e dos próprios filmes de Lust. Assim, essa expressiva figura do universo pornô é um sujeito passível de investigação nessa base de análise por dois motivos: o primeiro porque para qualquer leiga(o) que deseje investigar pela primeira vez sobre o tema há uma grande possibilidade desse contato ser iniciado através de algum vídeo, informação, entrevista, crítica, etc, relacionados à marca *Lust*; e segundo a vasta gama de material disponível sobre Erika Lust torna mais evidentes as otimizadas utopias pornográficas feministas, e elucidam significativas questões que esse tipo de representação pode implicar.

Erika Lust é uma cineasta sueca, que possui especialização em Ciência Política e Feminismo pela Universidade de Lund, e co-fundadora da produtora *Lust Films*, que desde 2006, propõe uma forma alternativa de se pensar a pornografia. Reconhecida pelo refinamento estético de suas filmografias, a cineasta considera a construção dos cenários, dos diálogos, roupas, trilha sonora, a seleção das atrizes e atores, questões trabalhistas, entre outros, como elementos importantes na diferenciação da pornografia convencional. Erika Lust em entrevista ao jornal “El País” disse:

[...] minhas películas tem muito mais a ver com o cinema independente do que com a pornografia que conhecemos. O pornô não era assim nos anos 70, mas a partir dos anos 80, o pornô cada vez mais se tornou um produto e perdeu o critério estético. [...] Em Lust eu estou atrás de todos os processos tomando decisões e comprovando que tudo se faz de maneira correta, contratando atores que realmente desejem trabalhar nesses filmes, que tenham direitos trabalhistas e que tenham passados por exames de saúde. [...]. (Entrevista dada para o site espanhol “El País”, 11 de agosto 2013, livre tradução)

Em termos gerais, uma das bandeiras frequentemente reiterada nas falas da cineasta se dá na preocupação em representar desejos femininos ausentes e lutar contra os “roteiros

⁷⁹ Em uma rápida pesquisa pode se encontrar o assunto sendo abordado pela pesquisa *Época*, *Marie Claire*, *Trip Brasil*, e por inúmeros blogs voltados para o público feminino.

esdrúxulos” amplamente reconhecidos na produção *mainstream*. Com isso, Lust pretende atrair o público feminino que teria uma sensação positiva com a pornografia, e, de certa forma, também reduzir medos e entraves que as mulheres possuem com sua sexualidade. Para ela:

Algumas mulheres tiveram experiências ruins com o pornô mainstream e simplesmente dizem: ‘Não é pra mim’. Mas garanto que, se elas encontrarem alguma forma de erotismo que as agrade, o papel do sexo em suas vidas mudará drasticamente. (entrevista de Erika Lust à revista Trip Brasil, 5.09/2012).

Outro ponto de destaque do projeto de Lust se dá em uma retórica sobre a possibilidade de se filmar um sexo pornográfico tico como “mais real” em relação aos roteiros *maisntream*. Lust em diversos textos e entrevistas assegura que seus filmes se diferenciam da indústria convencional justamente por filmar “um sexo de verdade” (LUST, 2011). Em 2015, o Jornal “O Globo”, ao entrevistar a cineasta, levantou a questão sobre os elementos de diferenciação em seus filmes. Lust respondeu:

A maior parte das cenas no pornô não é realidade: mulheres tendo orgasmos múltiplos numa posição sem contato com o clitóris ou prontas para o sexo anal a qualquer momento...Tento mostrar um sexo que as mulheres curtam. Recentemente até filmei, pela primeira vez, um homem ejaculando no rosto da parceira, porque ela pediu. A regra é dar prazer à mulher.

Contudo, apesar das interessantes assertivas de Lust aponta como a questão das representações do desejo sucinta algumas reflexões que não devem ser deixadas de lado. Primeiramente, é importante ressaltar o lugar de fala da cineasta: uma mulher europeia, branca, de classe média/alta⁸⁰, que se propõe a construir histórias contadas sob “a perspectiva da mulher” (LUST, 2011). Sem dúvida, após todo o debate teórico sobre pluralidade e feminismos, Lust ao tratar “da mulher” em termos específicos e singulares acaba rompendo com a proposta de representação fluida e plural, que leve em conta as diversidades dos sujeitos, femininos ou não, situados às margens. Dessa forma, Erika Lust falha na questão das representações da diversidade que leva em conta debates sobre identidades de gênero e sexualidade.⁸¹

⁸⁰Mais informações sobre a vida de Lust disponível em: elpais.com/elpais/2013/08/09/eps/1376044290_250638.html

⁸¹ Por esses motivos, aproximo muito a estrutura e as intenções dessas produções com as de Candida Royalle, ainda nos anos 80, que muito levava em conta a representatividade baseada em uma estética “*clean*” que, como já visto, foi alvo de inúmeras críticas.

Assim, o foco da centralidade de representação proposta por Lust se baseia no imaginário de um tipo específico e determinado de “mulheres”, o qual é consonante com as pautas de reivindicação da autonomia e liberdade sexual das “mulheres (brancas) modernas”, não se atentando para as “margens” que tanto o pornô feminista define enquanto o seu maior ponto de diferenciação. Por fim, é preciso refletir sobre a possibilidade de se filmar o “sexo real” proposto pela cineasta. Ao enunciar uma “nova verdade sobre o sexo”, Lust atualiza o caráter normatizador da pornografia, em uma nova “roupagem” tida como feminista, mas que em muito se aproxima do status da *scientia sexualis* moderna. Também, ao propor um “material real” Erika Lust parece não levar em conta as inúmeras teorizações no campo da comunicação social que abordam as produções cinematográficas enquanto um “simulacro”, ou uma versão da realidade, que oscila entre a ficção e a realidade, mas jamais deixa de ser uma interpretação da experiência (ABREU, 2012).

É com esses elementos em mente que inicio a análise da história “The Two Alexes”, que faz parte da narrativa de *Cabaret Desire* (2011), produzido e dirigido por Erika Lust.

3.2.1 Cabaré dos Desejos

P1 – Sofia

P2 – O Alex

P3 – A Alex

Inicialmente, justifico que a proposta nesta incipiente análise é apenas de elaborar uma breve elucidação de como a narrativa, a estética e as intenções desse modelo de pornografia (feminista) é construído, no intuito de deixar mais claro à(o) leitora(o) a materialidade do meu objeto de pesquisa. Neste sentido, elegi apenas a história “*The Two Alexes*”, dentro de um conjunto composto por quatro penos curtas que montam o longa “*Cabaret Desire*” (2011), como objeto de análise. Adianto que siglas P1, P2 e P3 serão usadas durante a narrativa para melhor separação entre os personagens.

Cabaret Desire foi um dos filmes mais aclamados no ano de 2011 pela FPA, ganhando o prêmio de melhor filme do ano nesse gênero. O cenário da narrativa se dá em

um clube de encontros, com a estética burlesca, em que pessoas o visitam para comprar e ouvir histórias sexuais contadas por poetizas. Esse espaço reúne um ambiente de dança, música, sensualidade, leituras eróticas e, no decorrer da trama, são contadas quatro histórias pautadas em vivências sexuais de protagonistas mulheres.

A história “*The Two Alexes*” se desenvolve no protagonismo de Sofia e seu envolvimento dentro de duas relações amorosas distintas. Sofia é uma mulher solteira, branca, independente, dona de um bar popular que, ao longo da narrativa, evidencia certo incômodo em relação à imposição social de enquadramento e classificação da sexualidade, de seu corpo e/ ou sua identidade. Diferentemente das *femme fatales* dos filmes pornográficos *mainstream* as quais já se encontram disponíveis para o sexo nas cenas iniciais, Sofia tem uma aparência comum e está inserida em seu cotidiano de trabalho, administrando o bar, passeando no parque, tocando violão, fazendo piquenique, vivendo diferentes romances, fumando e refletindo sobre questões que rondam sua sexualidade.

O bar é o local de encontro entre Sofia e suas aventuras amorosas na narrativa, e é na noite que ela conhece dois novos personagens que adentram sua vida sexual. A investida de sedução que a protagonista inicia com cada personagem não se dá no contato corporal, como costuma-se observar nos filmes pornô, e sim em um drink especial, chamado *Kalashnikov*, composto de vodka, café, limão e açúcar, também chamado pela personagem de “travessuras simples” ou “jogue o jogo”.

Outra característica marcante da protagonista se dá em sua aparência física, uma vez que o corpo da atriz escolhida para esse filme pode ser considerado fora da expectativa corporal comumente presente nos filmes pornográficos. A personagem possui seios grandes naturais, sem silicone, barriga avantajada, quadris largos com estrias e celulites evidentes, algumas marcas de roxo na perna e pelo corpo, se apresenta com pouca maquiagem nas cenas de sexo, cabelos curtos estilo “joãozinho”, entre outras características que procuram representar, com limitações, os corpos femininos de sem intervenções.



Figura 15: Estética de Sofia.
Fonte: Cabaret Desire (2011)

No decorrer da, Sofia (P1) inicia um caso com uma personagem feminina, e outro masculino, ambos chamados Alex. O personagem masculino (P2) se constrói em um corpo atlético, com feições latinas, heterossexual, enquanto a outra (P3) se dá em uma personagem magra, branca, cabelos compridos, seios pequenos, lésbica. Os dois personagens passam a viver um caso amoroso com P1, distintamente, uma vez que um não sabe da existência do outro. Os encontros sexuais entre P1, e P2 e P3 acabam quando cada Alex toma ciência da existência do outro na vida da protagonista, e a confrontam a escolher com quem ela quer ficar, e se inserir em uma experiência heterossexual, ou em uma experiência homossexual. Esse fator também é um ponto de rompimento com o pornô *mainstream*, que tem dentro do seu catálogo de enunciados de vídeos o *ménage à trois*, que raramente dá a personagem feminina o poder de escolha sobre a forma que quer se envolver com os outros personagens. Essa estruturação é uma evidente tentativa de transgressão e superação da dicotomia “mulher-ícone” construída enquanto passiva em contraste à figura masculina ativa (MULVEY, 1973), que toma todas as decisões.

Deste modo, se na pornografia canônica há uma fantasia masculina de secundarizar o que é preliminar ao sexo e priorizar a finalização no gozo do pênis, a pornografia feminista abre caminhos para uma nova narrativa do discurso pornográfico, que direciona as práticas sexuais para um prazer mútuo entre os participantes, e convida à certa subjetivação do corpo feminino.

Tema 1: representação e corpo em ação

A primeira fala da história “*The Two Alexes*” se inicia com uma reflexão da personagem principal P1, sobre o descontentamento com a exigência social de classificação de sua identidade e/ou sexualidade:

Estou cansada de ter que de me definir. Doce ou salgada, preta ou branca, amiga ou amante, homem ou mulher, dominante ou submissa, santa ou prostituta...Foda-se tudo o que tem que ser rotulado e classificado⁸². (LUST, 2011).

P1 como uma mulher que reflete sobre a sua sexualidade, traz à tona um pensamento presente nos discursos feministas contemporâneos, que reconhecem o campo teórico do sujeito e sua expansão para a existência de uma identidade de gênero contínua (COSTA, 2003). A articulação da cultura e de seus símbolos, a conexão entre individual e coletivo, entre corpo e cultura foram ferramentas que tornaram possíveis a ampliação da reflexão sobre as identidades, os sujeitos, e a ampliação da materialidade do corpo. Agora, o corpo pode ser pensado para além da sua natureza física, pois aquilo que o diferencia morfológicamente está embebido de regras, normas e valores socialmente significados (MONTORO; DURAMESQ, 2011). Como afirma a autora feminista Judith Butler (2007, p. 55), “o sexo não é simplesmente aquilo que alguém tem ou uma descrição estática daquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade”. Nesse sentido, a reflexão sobre a dificuldade de P1 se enquadrar em uma orientação sexual fixa dialoga com a necessidade de desconstrução simbólica entre masculino e feminino, necessárias para a libertação feminina e de suas supostas limitações sociais historicamente naturalizadas (MACHADO, 1998).

Outro ponto de destaque da história se dá no fato que, para além do discurso verbal, é importante observar as linguagens que operam sobre os corpos nas imagens e quais tipos de comunicação são possíveis nessa operação (MENDONÇA; FARIA, 2010). O enquadramento, as poses, os sons e os elementos estéticos pertencentes à composição da paisagem têm relevância analítica e, no caso do presente filme, propõe possibilidades para apresentar cenas de sexo dentro da indústria pornográfica.

⁸² Trecho original: “I’m tired of having to define myself. Sweet or savory, black or white, friend or lover, man or woman, dominant or submissive, saint or whore... Fuck everything having to be labeled and classified”.



Figura 16: Enquadramentos inusitados.
Fonte: Cabaret Desire (2011)

As cenas entre P1 e P2 e P1 e P3 aparecem intercaladas, uma vez que a protagonista repete o jogo de sedução com os dois amantes. As primeiras tomadas demonstram o flerte entre os personagens dentro do bar, em um ambiente de noite, luzes fortes, som alto, muita movimentação e bebidas. As cenas seguintes ao primeiro encontro de P1 com P2 e P3, a protagonista aparece caminhando na luz do dia, em um parque, conversando e dando as mãos para P2, e intercaladamente, aparece em outra cena andando no mesmo local com P3, tomando a mesma atitude dar a mão. Nesse momento uma voz ao fundo anuncia como Sofia interpreta sua relação com seus amantes com o algo que começava a adquirir um status relacional mais sério.

A partir daí, P1 aparece em um piquenique tocando violão, primeiramente com P3, que está deitada de roupas despojadas, lendo uma revista, e, sequencialmente, com P2, também despojado no piquenique, apreciando a música que a protagonista ensaiava no violão. Os pensamentos de P1 reiteravam a reflexão de “como é fácil repetir cenários e momentos”, e nesse exato momento, a personagem começa a cantar uma música, de ritmo que se acelera. Nas cenas seguintes, P1 aparece com cada um(a) dos(as) personagens, ainda intercaladamente, dando beijos fortes em uma escada circular, e em direção à porta do seu apartamento. Apenas nesse momento do jogo sexual que o curta inicia o sexo explícito, relacionando a música cantada ao fundo com as cenas que se desenvolvem: na medida que a tensão sexual aumenta, a voz de P1 cantando a trilha do piquenique fica mais rápida, abrindo as cenas de sexo.

A primeira quebra que pode ser identificada nessas cenas, em relação ao pornô *mainstream* e *hard core*, se dá no pensamento de P1 sobre o jogo de sedução que ela conscientemente faz com cada personagem, que se afasta do mito que para a pornografia poder ser inserida dentro de um contexto feminino, deve vir consigo atrelada ao amor romântico. P1 é uma protagonista que escolhe se envolver omitindo para cada Alex a real situação, e reflete pela voz uma narradora central cada passo que avança na sedução. Essa subjetivação da personagem vai em sentido oposto à representação da mulher na pornografia canônica, a qual é esvaziada para a materialidade do seu corpo e o potencial performático da sua vagina.

Também, com a introdução das cenas de sexo, as escolhas que vão desde a câmera, música, ambiente, até a lingerie das personagens, ou seja, os signos não-verbais trazem em si significados de aproximação do cotidiano e distanciamento de fantasias exóticas que, por vezes, nada tem realmente a dizer sobre (e para) mulheres.



Figura 17: Decoração do ambiente.
Fonte: Cabaret Desire (2011)

A pornografia *mainstream*, está impregnada da dialética entre representação e pedagogização, dos corpos e práticas sexuais. O perigo da repetição do *hard core* genital nesse tipo de obra se dá na sequência de movimentos, planos e discursos que recria o mundo cotidiano sexual, e gera uma apreciação para além da estética, em que a simbolização do afeto e do gozo nessas produções reproduzem instâncias corporais e sexuais que não abarcam as fantasias e a forma como todos os sujeitos exercitam sua sexualidade na experiência cotidiana.

Destarte, no intuito de romper com os excessos da fantasia sexual pornográfica *hard core*, a história “*The Two Alexes*” se propõe trabalhar com uma nova espécie de “escrita corporal” (MENDONÇA; FARIAS, 2010), que trazem planos e pesos da alteridade. As imagens em movimento de sexo entre os personagens trazem caminhos para uma metáfora do cotidiano, que inclui signos verbais e não-verbais, câmera, altura dos sons e gemidos, da musicalidade, entre outros, que abririam o leque para novos signos eróticos.

Tema 2: Corpos que se movimentam e se encaixam

As imagens trazidas no objeto analisado não investem em *closes* diretamente nas genitálias das(os) personagens, e os índices não-verbais desses corpos são acompanhados por tomadas abertas de câmera que demonstram corpos inteiros em movimento. A metonímia “parte pelo todo” é introduzida em *closes* nas faces das(os) performers, geralmente filmadas pelo reflexo em espelhos, e, em algumas cenas, a aproximação com a cena se dá na escolha de ângulos que refletiriam o olhar da(o) atriz/ator na prática sexual. As cenas de sexo, assim como as demais do filme, aparecem de forma intercalada, com a prática da protagonista com P3 e com P2. A sala de P1 é a localidade em que ela inicia as cenas sexuais com P2 e P3. Ela define esse momento com o pensamento “dois amantes, dois cheiros, dois sabores”⁸³.

Tema 3: Os corpos femininos

Nas cenas de sexo entre P1 e P3, as personagens se despem e P1 fica com uma calcinha de renda rosa, enquanto P3 está com uma calcinha com estampa de onça, aparentemente não fio-dental. Se inicia uma cena de masturbação mútua e toque nos seios.

Como já supracitado, P1 possui seios grandes, quadris largos, barriga saliente, e Alex é magra, possui seios pequenos, corpo aparentemente dentro do padrão de magreza, todavia fora do padrão estético feminino esperado dentro dos filmes pornográficos.

⁸³ “Two lovers, two flavors, two smells”

A protagonista toma a iniciativa do sexo oral em P3, e sequencialmente veste uma cinta peniana⁸⁴ também conhecida como “cinta-pau” pelo senso comum. P1 penetra P3 personagem em diversas posições em tomadas com focos abertos, de corpo inteiro, de maneira que, em algumas cenas, a junção das pernas e os movimentos do *dildo* aparecem, mas em nenhum momento, há *close* da vagina e da penetração em si. A cena segue com P3 Alex iniciando uma sequência de sexo-oral e masturbação em P1, que termina com P1 e P3 aparecem deitadas juntas e se preparam para dormir abraçadas uma na outra.



Figura 18: Cinta-pau.
Fonte: Cabaret Desire (2011)

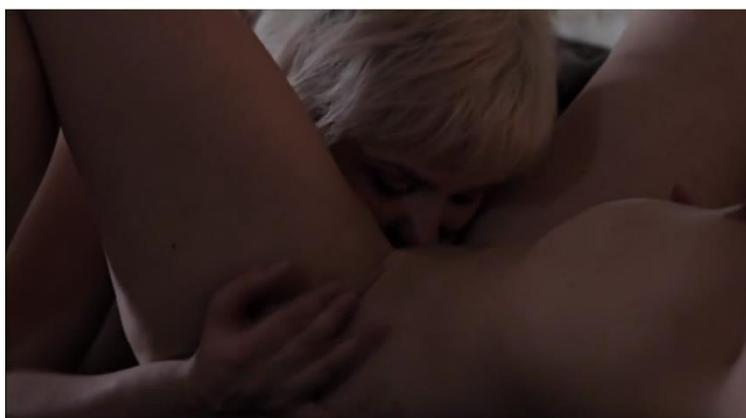


Figura 19: Sexo oral.
Fonte: Cabaret Desire (2011)

⁸⁴ Cinta peniana é um “sex toy” composto por um *dildo* acoplado em uma cinta.

Nesse momento, vale destacar que diferentemente do sexo lésbico entre atrizes do pornô *mainstream*, as duas compartilham a experiência sexual na tentativa de se afastar do binarismo “ativo e passivo, masculino e feminino” recorrente nas narrativas *hard core* pornográficas. Assim, a performance das personagens abrem caminhos dentro da indústria pornográfica para estéticas que afastem as visões sobre a homossexualidade, geralmente estereotipada e fetichizada na pornografia.



Figura 20: Masturbação.
Fonte: Cabaret Desire (2011)

Tema 4: O sexo heterossexual

P1e P2 iniciam suas performances sexuais com beijos e um sexo-oral da protagonista no personagem.

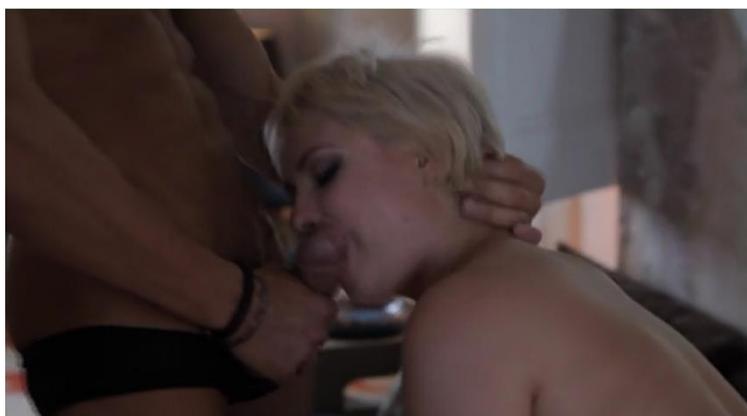


Figura 21: Felatio.
Fonte: Cabaret Desire (2011)

Em seguida, P1 coloca uma camisinha em P2 e, com ele por baixo, é iniciada a cena de penetração. Nessa tomada os personagens são mostrados de cima para baixo, e em nenhum momento percebe-se exagero sonoro nos gritos e nos ruídos emitidos durante a performance. É interessante como, em uma das tomadas, a cena destaca o gato de estimação da protagonista, em um ângulo de observação *voyeur* do ato, mostrando como seria a visão do animal em relação ao casal no sofá.

P2 penetra P1 em diferentes posições, incluindo o sexo “de quatro”, e a câmera se movimenta em distanciamento e aproximações com os personagens, focando os corpos inteiros, a lateral, algumas aproximações entre as pernas, mas nunca a performance do pênis e da vagina no ato.



Figura 22: Genitais não explícitos.
Fonte: Cabaret Desire (2011)

Nesse filme o espectador não toma conhecimento do tamanho do pênis de Alex, elemento que toma o centro da atenção nas cenas do *mainstream*, e nem a performance vaginal, que é incessantemente investida no pornô usual. Mas apesar da tentativa de afastamento com a pornografia de grande circulação, não se pode ignorar que a aparência do ator escolhido para a cena é dentro do padrão de beleza esperado em um filme pornográfico, e que faz alusão ao imaginário do “*latin lover*”, presente nesse tipo de produções.

Por fim, assim como a cena entre as mulheres, P2 e P1 deitam e dormem no sofá em uma cena intimidade, em que o sexo não teve seu apogeu com o gozo do homem em alguma parte do corpo feminino⁸⁵

⁸⁵ É comum que no *mainstream* o filme acabe com a ejaculação masculina no rosto ou na vagina da mulher.

Tema 5: A escolha de Sofia

O triângulo amoroso dos personagens tem sua história interrompida quando P2 e P3 descobrem a existência um do outro. A cena desse processo é desencadeada pelos três personagens na sala da casa de P1, onde ocorriam os encontros sexuais, em silêncio a espera de uma resposta sobre qual vivência ela gostaria de seguir: heterossexual ou homossexual.

Então eu tinha que escolher entre eles: você é gay ou hétero? - Eles me perguntaram. Faça sua maldita escolha, Sofia⁸⁶

Diferentemente das fantasias sexuais criadas em torno na temática de triângulos amorosos, ambos Alexes confrontam P1 a escolher um ou o outro. “Se fosse um filme francês, nós teríamos acabado transando e viveríamos felizes para sempre como um trio” revela a narradora, sobre o pensamento de P1 naquele momento.

Espontaneidade, eles disseram. Controle, eu pensei” – Reflete Sofia ao ser confrontada sobre sua sexualidade.

Essa reflexão possibilita abrir caminhos para a pluralidade das experiências, e compreender relações entre homens e mulheres para além da ordem política androcêntrica que muito se associa ao “estranhamento *queer*” de não fixidez de identidades, e da posição do sujeito em fluxo e movimento. A novidade desse filme, portanto, para além de seu conteúdo e estética pornográfica feminista, ronda na possibilidade de estender a personagem para uma perspectiva de subjetivação *queer*, como um modo de ser, pensar e conhecer, como uma metáfora sem referente fixo (STEVENS; SWAIN, 2008).

Desse modo, ao andar em um parque bastante verde, vestida com um vestido azul, longo sandália com pés a mostra e uma música lenta ao fundo, e P1 revela sua escolha: amar um cachorro que ela nomeou como “Alex”. Ela não só escolheu não se relacionar com nenhum dos amantes, como escolheu não se fixar a nenhuma identidade, mesmo que pra isso tivesse que se afastar dos seus amantes.

⁸⁶ Essa frase faz referência ao clássico filme “A escolha de Sofia” (1982), de Alan J. Pakula e baseado no romance de 1979 de William Styron. A protagonista Sofia Zawistowski (Meryl Streep), é forçada por um soldado nazista a escolher um de seus dois filhos para ser morto. Se ela se recusasse a escolher um, ambos seriam mortos, daí o título da obra

Se colocar muita pressão em Sofia, ela está fora. Você perde.

3.3. Jizz Lee e a pornificação de si

Outra figura expressiva dentro do universo feminista/*queer* é a/o atriz/ator Jizz Lee. No intuito de antecipar alguns pontos farei uma breve apresentação da estrela, construindo a categoria “corporalidades” a partir das falas, entrevistas e teorias feministas/*queer* e, sem seguida, darei início à análise do filme *LJ+DD* com foco na categoria “números sexuais”.

Categoria 1 – Corporalidade

Perfil 1 - Jizz Lee *genderqueer*, pele clara, havaiana/asiática, magra, seios pequenos, cabelos curtos, rosto andrógino, piercing no mamilo e tatuagem

Perfil 2 – Danni Daniels trans feminino, 1,80 m, cabelo curto/raspado, tatuagens

A escolha de trazer Lee e, eventualmente de Daniels⁸⁷, à cena, dentre tantas atrizes e ativistas engajadas em projetos pornográficos feministas justifica-se pelas possibilidades de análise que 1) suas estéticas corporais, 2) a auto-denificação enquanto “*queergender*”, 3) seu discurso⁸⁸ e prática enquanto *performer* à frente das câmeras, trazem. Para essa breve apresentação, e posterior análise do longa-metragem “*JJ+DD*”, revisei os textos de Mariana Baltar “Femininas Pornificações” (2013) e de Beatriz Preciado “Multitudes *Queer*”, nos quais trouxeram valiosas – e ousadas - reflexões sobre corpo, ação política e crítica de estereótipos construídos no campo audiovisual.

Jizz Lee é uma(o) atriz/ator nascida(o) no Havai que nos últimos anos ganhou expressividade no cenário pornográfico, especialmente na pornografia feminista e no subgênero gay. Alguns de seus projetos foram exibidos em premiações e seu livro “*Comming*

⁸⁷ A figura de Daniels será analisada somente enquanto personagem do filmes.

⁸⁸ Aqui coloco discurso baseado em entrevistas e textos proferidos pela atriz e seu blog e diversos meios de comunicação.

Out Like A Porn Star” foi premiado em 2015 no festival PorYes. Os seios pequenos, a magreza e os cabelos sempre curtos, quando não raspados, de Lee estão longe dos padrões esperados pela grande indústria. Mas não é apenas essa característica que chama atenção na(o) atriz/ator.

Minha expressão de gênero não é comumente vista como desejável. Como um diretor uma vez me disse, eu não “sou bonita para pornô” (“porn pretty”). E eu não quero ser [...]. No meu trabalho quero me conectar com a outra pessoa e [...] corpos na pornografia não precisam ser limitados em como ele se parecem ou desempenham. Eu espero que o meu corpo, fazendo o que me faz bem, consiga fazer algo que outras pessoas possam curtir. (Lee 10/15 em entrevista a Débora Backes).

Um dos fatores de destaque sobre Jizz Lee, portanto, se dá no fato de sua auto-identificação como “*genderqueer*”, ou seja, como pessoa não binária e crítica aos essencialismos que as categorias “homem/mulher”, “masculino/feminino” acarretam. A exemplo disso, certa vez, uma jornalista a/o questionou como era para a estrela pornô, enquanto mulher, se admitir como uma estrela pornô e expressar a sexualidade em frente à câmera; em resposta Lee disse:

Ressalto que não sou uma mulher. Pessoas *genderqueer* podem se identificar com nenhum dos sexos ou com ambos, independentemente do que lhes foi atribuído ao nascimento. Eu, com certeza, fui socializada como uma mulher e com pressões sociais. E eu ainda sinto isso todos os dias, sendo frequentemente confundida com uma mulher. [...] Acho que achei liberdade estando no meio, no espaço “outros” de gêneros e sexualidade. Sendo *queer*, eu senti menos pressão para agir de forma feminina (muitas pessoas gostam de ser femininas e expressar de diferentes maneiras, o que é lindo). [...] Sou gratx por conseguir aceitar mais o meu próprio corpo como ele existe, a ama-lo, mantê-lo saudável e honrar minha vida com prazer. Eu encontrei muita alegria com a sexualidade e sinto alegria em poder compartilhar isso com os outros. (Lee 10/15 em entrevista a Débora Backes)⁸⁹

Nessa resposta, atravessam importantes postulados de teorias feministas *queer*. Assim, quando a *performer pornô* afirma que não se identifica enquanto homem tampouco como mulher, está traduzindo em sua experiência corporal o que Beatriz Preciado nomeou de “*multidões queer*”. Para Preciado (2003), esse conceito é uma das estratégias de resignificações que não podem ser exclusivas apenas ao domínio do discurso, e devem ser construídos na materialidade de uma política *queer*, que permite abrir possibilidades subversivas aos corpos tidos socialmente como marginais. Preciado (2003, p. 8-9) diz:

⁸⁹ Disponível em: <http://ovelhamag.com/jiz-lee-porn-star-genderqueer/>

A política das multidões *queer* advém de uma posição crítica em relação aos efeitos normalizadores e disciplinares de toda formação identitária, de uma desontologização do sujeito da política das identidades: não há uma base natural que possa legitimar a ação política.

Assim, Lee e Preciado corroboram com o projeto de plasticidade e multiplicidade do corpo, que leva em conta as pluralidades de expressões que não podem ser reduzidas apenas ao masculino e ao feminino (PEREIRA, p. 2008).

Tais des-territorializações corporais abrem interessantes reflexões que estão largamente presentes em pornografias feministas contemporâneas. A crítica das relações de poder e as potencialidades de resistência da pornografia novamente retoma a “*pornificação de si*”. Como já discutido, essa expressão se traduz na presença de sujeitos que fogem dos padrões de belezas estandarizados, se apresentam como seres sexuais desejantes e atuantes em frente às câmeras. A pornificação de si, portanto, permite que a pornografia seja encarada enquanto um espaço de expressão para as políticas dos corpos justamente por seus excessos. Ainda em Baltar, para além da pornografia, o direito de “pornificar-se” é reclamado por mulheres e sujeitos às margens que fogem à estes padrões estabelecidos.

É com isso em mente que abro a sessão de análise do filme *JL+DD*, protagonizado pelas(os) atrizes/atores Jizz Lee e Danni Daniels⁹⁰ analisando os números sexuais.

3.3.1 Números sexuais em “*JL+DD*”

Categoria 2 - Os números sexuais: penetração vaginal, fellatio, cunnilingus, squirting e money shot, masturbação.
--

Diferente da narrativa de *Cabaret Desire*, este filme, ora analisado, não possui enredo, história ou aprofundamento da subjetividade das/os personagens. Por esse motivo, a análise se dará de forma mais objetiva, focando apenas nas distâncias e aproximações com a iconografia *mainstream*.

⁹⁰ Aqui não foquei na figura de Danni Daniels porque a performatividade da atriz levam em conta características próprias de sua transsexualidade, as quais não são focos para a presente análise.

Os números sexuais que serão descritos a seguir foram selecionados com base na análise das iconografias já trabalhadas em sessões anteriores. Para uma melhor identificação das(os) personagens, manterei o uso as siglas P1 e P2 na construção das cenas. Devido à extensão do filme - ao todo dura em torno de 59 minutos – e pelo fato de muitos números serem incessantemente repetidos ao longo da narrativa visual trarei seis cenas principais em que aparecem os elementos escolhidos para esta análise.

Cena 1 (Início) - O filme inicia com o despertar do casal de personagens em um quarto, onde dormem na cama abraçados. P1⁹¹ acorda e se aproxima da janela apreciando o cenário externo ao quarto. P2 também se levanta e aproxima de P1. Entre abraços e carícias, P2 pega P1 nos braços e leva até o banheiro.

Cena 2 (*Fellatio*, masturbação, penetração vaginal, ejaculação) - P2, assim, beija P1, que ajoelha e inicia-se a primeira cena de sexo oral do filme. O *fellatio* ocorre de forma rápida, e logo é substituído por outros abraços e beijos. P1, em uma das poucas cenas que demonstra algum diálogo, faz comentários sobre a altura da parceira, enquanto P2 se posiciona atrás de P1. A segunda cena de masturbação é iniciada com P1 aproximando e esfregando o pênis de P2 em sua vagina/pélvis. Então P2 coloca uma camisinha e pega um gel lubrificante que estava perto. A partir daí inicia-se a primeira cena de penetração vaginal, em que P1 e P2 estão em pé.



Figura 23: Penetração no banheiro.
Fonte: JL + DD (2014)

⁹¹ P1 = perfil 1, ou Jizz Lee, e P2 = perfil 2, ou Danni Daniels.

Neste momento P1 faz um movimento corporal que o enquadramento privilegia a visualidade do número. P1 se masturba enquanto é penetrada. Na medida em que se intensifica o ritmo da atividade, aparecem alguns gemidos. As *performers* mudam de posição de forma que P1 coloca as mãos no chão e permanece com as pernas estendidas enquanto é penetrada. O som dos ritmos e dos gemidos aumentam e a câmera muda o POV (ponto de vista), dando um enquadramento mais amplo à cena. Param a atividade, ocorre uma pausa e mudam de posição. P1, ainda em pé, fica em frente a P2 que nesse momento está encostada na parede. P2 retira a camisinha, ela avisa que gozou e as atrizes de beijam.

Cena 3 (*cunnilingus*, penetração vaginal, masturbação) – A cena inicia com P2 de pé que aproxima o pênis no corpo de P1 que está com as mãos no chão. P2 ajuda a levantar os pés de P1 até uma coluna, deixando-a de ponta cabeça, iniciando a primeira cena de *cunnilingus*. O close nesse momento se dá no rosto de P1, que resmunga alguma coisa que não entendi muito bem. Na mesma posição, P2 faz movimentos com o pênis de aproximação e contato na vagina de P1, e sequencialmente a penetra ainda na posição inicial.



Figura 24: Experimentação de posições.
Fonte: JL + DD (2014)

Então P2 puxa P1 e segura dando um abraço ao passo que P1 faz um movimento de pernas que, de maneira fluida, mudam a posição, e tudo ocorre enquanto P2 penetra P1. No momento seguinte, P2 leva P1 até a cama. P1 se masturba enquanto é penetrada e depois acaricia os seios de P2. O ritmo da atividade diminui e P2 coloca um pouco de lubrificante em seu pênis e volta a acelerar a atividade. Nesse momento as atrizes apertam a garganta uma da outra e depois se beijam.

Cena 4 (*squirting*, masturbação) – Entre abraços e beijos P1 e P2 estão deitadas entre os lençóis da cama. P2 faz sexo oral em P1 enquanto se masturba. A câmera não foca na genital em si, transitando entre o rosto das atrizes e o número sexual.



Figura 25: Cunnilingus.
Fonte: JL + DD (2014)



Figura 26: Cunnilingus.
Fonte: JL + DD (2014)

Em seguida P2, bate algumas vezes o pênis no rosto de P1. P1 aparece sendo masturbada novamente e a câmera fecha o ângulo no momento em que P1 ejacula (squirting) de forma bastante expressiva, e, nesse momento P2 introduz os dedos na vagina de P1, atividade que intensifica o líquido que é expelido da vagina enquanto P1 faz felação em P2. O momento seguinte mostra, de outro ângulo novamente, P2 introduzindo os dedos em P1, que ejacula expressivamente.



Figura 27: Squirting.
Fonte: JL + DD (2014)

Cena 5 – (money shot, masturbação) P1 senta em cima do pênis de P2 e faz movimentos com o quadril. O close nesse momento se dá nos genitais. Estão ambas sentadas uma de frente para a outra em movimentos intensos. P2 aperta o pescoço de P1. P2 retira a camisinha, levanta e vai até o rosto de P1 e se masturba. P1 está nesse momento de boca aberta e também se masturba. A cena demora relativamente até que P2 goza no rosto e nos peitos de P1 dizendo algumas breves palavras. P2 pega P1 no colo, e a leva para o banheiro.



Figura 28: Money shot.
Fonte: JL + DD (2014)



Figura 29: Money shot.
Fonte: JL + DD (2014)

Cena 6 (final) – No banheiros, as atrizes ligam o chuveiro, se abraçando, acariciando e beijando. P2 esfrega o corpo de P1 com uma esponja. Nesse momento a câmera dá um *close* nos glúteos de P1 e mostra especificamente os movimentos da esponja de P2. Elas se beijam e sorriem. A maquiagem do olho de P2 começa a borrar. P2 pula em P1, que a carrega para fora do banheiro, e se beijam. Elas vão para a janela do quarto, pegam toalhas e se secam. P2 escreve com o dedo no vapor do vidro um coração e dentro as siglas “JL DD”. Por fim, P2 joga P1 na cama, pegam o edredom e se abraçam e voltam a dormir.

Diferente da estética de Erika Lust, “DD+LL” acontece nos limites de dois ambientes principais – o quarto e o banheiro -, não acompanha uma trilha sonora rebuscada tampouco uma história principal que degradinga questões existenciais e subjetivas das personagens. Essa filmologia é estruturada com centralidade nas cenas de sexo e poucas – para não se dizer quase nenhuma – falas, não sendo objetivo último a construção subjetiva das personagens. Se por um lado essas ausências dificultam posicionamentos precisos sobre o conteúdo e intenções, por outro, abre espaço para a criatividade da espectadora contar a história a partir de sua própria imaginação pornográfica.

O fato das personagens de Jizz Lee e Danni Daniels não possuírem nomes fictícios ou roteiros hollywoodianos a serem interpretados faz com que suas sexualidades sejam as verdadeiras protagonistas em cena.⁹² Talvez esse seja justamente o ponto em que *DD+LL*

⁹² Não negligencio a idéia que a pornografia também possui roteiros próprios que direcionam a construção das cenas. O que quero dizer aqui é que há um investimento na verossimilhança entre fantasia e realidade, muito presente no dispositivo pornográfico usual.

mais se aproxime com a pornografia convencional, uma vez que, em ambos, a objetividade do conteúdo sexual atua como enredo e personagem principal.

Outro elemento que não pode ser negligenciado dentro dessa filmografia, que se movimenta bastante e parece investir em diferentes closes e enquadramentos para a construção das cenas. Neste ponto, na construção de algumas tomadas e enquadramentos também podem ser encontradas aproximações e tímidos distanciamentos em relação ao pornô *mainstream*. Aproximações pelo fato que, em algumas cenas de penetração, a câmera filma o pênis e a vagina sob a perspectiva de Danni Daniels, e tímidos distanciamentos porque, em outras, a prática é gravada como se Jizz Lee tivesse observando, além do investimento em perspectivas circulares, com planos abertos que trazem um panorama geral dos movimentos corporais (Castro et al, 2013) – recurso não muito encontrado dentro do material *convencional*.

Embora haja uma expressiva proximidade quanto ao formato que, acredito que em um primeiro momento salte aos olhos de qualquer espectador; alguns investimentos no que tocam à representação dos números sexuais se propõem a abrir novas saídas que mobilizam prazeres e potencialmente engajam espectadores. Se as críticas feministas proferiram severas críticas ao *money shot* justamente por seu forte significado enquanto *clímax* do ato sexual e orientador dos investimentos femininos, em “*DD+LL*” há uma inversão: por diversas vezes Danni Daniels goza na camisinha, enquanto penetra Jizz Lee, ou seja, não é possível capturar o exato momento em que ocorre a ejaculação e, mesmo quando o formato clássico do *money shot* entra à cena, isso não significa que o sexo chegou à sua glória final. Também, a filmologia investe em duas cenas de squirting, que ocorrem no meio da narrativa, de modo que esta parece ser apenas mais um elemento dentre tantos outros presentes nos números sexuais ali performatizados.

No que toca o sexo oral, o *fellatio* apareceu menos recorrentemente que o *cunnilingus*. Nas cenas de *fellatio*, o pênis não apareceu com o poder e a expressividade que geralmente tende a ocupar. Quanto ao *cunnilingus*, existiram três cenas gerais de *cunnilingus*, uma bastante longa, outras duas mais curtas e, assim como a masturbação, é um elemento recorrente ao longo do filme. O *cunnilingus* talvez continue a ser um elemento problemático, pois, apesar de aparecer mais vezes no filme, ainda pode ser inserido na clássica categoria “*girl and girl*”. Já no caso da masturbação clitoriana, esse número serviu

mais de acessório para potencializar outros números investidos, do que para uma preparação da vagina pelo pênis, como muitas vezes apreendidos na pornografia *mainstream* sendo, portanto, um elemento de distanciamento.

Através dessas breves apresentações, tentei dar melhores contornos às construções iconográficas que repensem as possibilidades de representação dos números sexuais de forma que se distanciem do repertório ideológico professado historicamente pela pornografia.

4. Um olhar latino-americano

O debate sobre iconografias do pornô feminista e a análise dos dois filmes apontaram para diferentes frentes de atuação que visam o mesmo objetivo de reimaginar politicamente a pornografia. Sem dúvida, o fator que desde o início me atraiu para o tema das pornografias feministas foi o potencial multidimensional que ela trouxe, seja enquanto objeto, teoria ou campo de representações em que emergiram lugares de fala e discursos que jamais havia imaginado existir. Contudo, ao aproximar das linhas finais desta dissertação, retomo o contexto brasileiro como ponto de partida de uma breve reflexão que, sem dúvida, ainda carece de pesquisas e dados para melhores respostas.

Durante minha coleta de dados e pesquisa material em filmes pornográficos femininas, encontrei certos impasses na procura de representações de mulheres latino-americanas. De fato, o percentual de mulheres latinas (9.3%) dentro da indústria *mainstream* é menos expressivo que de mulheres negras (14%) e caucasianas (70.5%)⁹³, contudo foi inexpressiva a representação de latino-americanas dentro do pornô feminista comercial. Ora, se as brasileiras, seja na frente ou por detrás das câmeras, são provavelmente as mulheres que mais teriam algo a dizer sobre pornografia na América Latina, uma vez que o Brasil foi o único país latino-americano que entrou no ranking do “top 10” do maior número de atrizes pornôs e proporcionalmente possui o maior contingente de acesso à material pornográfico por inscrições femininas⁹⁴, a ausência de suas representações nesse material apontam

⁹³ Dados retirados do site: <http://joyreactor.com/post/1639444>

⁹⁴ Dados retirados do site: <http://joyreactor.com/post/1639444>

latentes discontinuidades entre o tema da pornografia, feminismo e mulheres latinas, e que merecem melhores investigações.

As produções de Erika Lust e grande parte dos filmes premiados pelos crescentes festivais de pornografia feminista ainda expõem certa preferência por atrizes brancas, geralmente de origem euro-norte-centradas. Ora, se essa proposta por tantas vezes tocou a questão das representações de raça, etnia e a diversidade dos sujeitos, onde estariam essas mulheres latinas?

Por vezes, as mesmas transgressões que tanto me atraíram, ora me intrigavam sobre quais vozes tiveram condições materiais, teóricas, tecnológicas, simbólicas, trabalhistas, entre tantas outras, capazes de emergir dentro de um contexto tão polêmico e pouco receptível a mulheres, transexuais, *queer*, etc. Caberia levantar a questão se essas transgressões também não correriam o risco de se transformarem em novos centros, ou centros-transgressivos. Talvez ainda não existem condições, interesses, ou imaginações epistemológicas, suficientes que ativem o debate da pornografia feminista/*queer comercial* dentro de perspectivas de raça, classe, marcas sociais, periferias, entre outras, tão recorrentes nas ciências sociais brasileiras. Mas para além do universo acadêmico, se por um lado, há otimismo em se pensar que esses debates poderiam construir territórios mais seguros e menos violentos no contexto de trabalho das atrizes e de outras trabalhadoras sexuais - além da curiosidade sobre como se daria uma proposta de representação que envolva a América do Sul -; por outro, os contextos latino-americanos têm suas próprias estratégias de ressignificação modos específicos de se tratar da sexualidade. Como Priscilla Campos⁹⁵ (2011) bem resume “o que se come do pós-pornô aqui, vira uma outra coisa”.

De todo modo, é importante refletir sobre a possibilidade de realizar uma pornografia crítica, não sexista, que denuncie a ideologia opressora e as ausências presentes no que toca à sexualidade de “tudo o que não é masculino” e em como criar espaços mais seguros e representativos em que sujeitos às margens possam experimentar, construir e se informar sobre suas sexualidades.

⁹⁵ Disponível em: disponível em <https://esquizotrans.wordpress.com>

Considerações finais

A pornografia tem extrapolado o status de “cativeiro erótico” essencialmente violento, sobre o qual não devemos falar, mas com o qual aceitamos conviver. Ainda que reiterem o reforço às figuras dominantes de gênero e da sexualidade, as pornografias feministas comerciais abrem caminhos para novas possibilidades representar sexualidades. Agora, estamos diante das próprias atrizes e prostitutas – lembrando que a diferença é uma questão de semântica – e das próprias sexualidades marginais que, através da exposição de seus corpos reivindicam o “direito de pornificar-se”. Sem dúvida, essas possibilidades muito devem aos processos de transformação do debate feminista que, concomitante às perspectivas *queer*, cada vez mais se atentam a sussurros que desejam atingir decibéis antes inimagináveis. Mas o desafio é, realmente dos mais difíceis.

Como sua “irmã” *mainstream*, a pornografia feminista comercial [ainda] não cumpre o que promete. A princípio, essas “porn-utopias” possuem discursos mais eficazes que a materialidade de suas iconografias; mas isso está longe de significar que não haja valor no fato de que mulheres lésbicas, transexuais, transgêneros, heterossexuais e *queer* provocam a moral e padrões através da superexposição de suas sexualidades. Se, por um lado as aclamadas “rupturas” de ordem pornográfica não passe de releituras de velhos padrões que muito revisitam a crença que às mulheres ainda é relegado o erotismo, por outro anunciam uma multidimensionalidade pornográfica que deve ser posta em cena. Na ordem prática, essa nova dimensão traz questões importantes sobre a segurança de atrizes⁹⁶ durante a gravação dos filmes, que envolvem elementos desde a obrigatoriedade do uso de preservativos, até a necessidade de mais respeito e reconhecimento enquanto trabalhadoras sexuais. Na ordem utópica, essas ativistas se engajam no ideal que seus blogs e produções fílmicas sejam plataformas para sexualidades marginais terem acesso à informações, uma vez que a

⁹⁶ Nos últimos tempos, a grande mídia vinculou diversos relatos de conhecidas estrelas pornô que revelaram tristes experiências de estupros e violências enquanto gravavam cenas de sexo para filmes pornográficos. Um dos casos mais emblemáticos foi o da atriz Chrisky Mack que, em 2014, usou as redes sociais para se manifestar sobre a agressão que sofreu pelo ex-namorado War Machine (lutador de MMA) que resultou em lesões na face e por todo corpo, nariz e 18 dentes quebrados. Em um dos seus argumentos de defesa, o lutador amenizou o ocorrido alegando que Mark é atriz pornô e “é acostumada com sexo violento”.

pornografia possui expressivo papel pedagógico, especialmente em sociedades que possuem falhas no que confere a educação sexual de jovens.⁹⁷

Para tanto, esse tipo de material deve admitir seu status de fantasia ou, como bem lembra Nuno de Abreu (2012, p. 33), de simulacro rico em simbolismo, que oscila entre o realismo e a ficção. Neste sentido, ao apreender a sexualidade enquanto ficção, ou, nas palavras de Sprinkle (2005) “a sexualidade é sempre uma performance”, vale ressaltar que Erika Lust falha com seu “realismo caucasiano utópico”, uma vez que esse discurso propõe uma espécie de caminho para as “verdades” sobre o sexo, tão buscado pelas *sciencias sexualis*. Deste modo, a indústria erótica feminista, felizmente, não revela o “sexo verdadeiro”, mas pode, no entanto, ter sucesso em produzir material alternativo orientado para a representação de diferentes sexualidades. Assim, o que Erika Lust e as demais ativistas desse contra-discurso não podem perder de vista, para não caírem no risco de produzirem apenas mais um dos tantos “subgêneros” pornográficos, é o teor político desse projeto em criticar a tradição cultural sexista e perversa que atravessam essas produções, bem como ter sempre claro que se trata de um espaço de poder.

Mas, para além de uma simples exibição de imagens, esse momento pós-pornográfico dinamizou algumas transformações dos olhares feministas, que requalificaram seus próprios limites. Se, por muitas vezes, pareceu que a única saída para os problemas das opressões consequentes da pornografia seria sua total extinção; a organização de teóricas pró-sexo, atrizes e sujeitos outros engajados no tema, provocaram as zonas de conforto e os discursos pré-fixados de várias feministas. Isso muito remete à descrição de Larissa Pelúcio (2012, p. 408) sobre certo depoimento que Gabriela Leite – socióloga e ex-prostituta que trabalhou ativamente no posicionamento sobre a regularização do trabalho sexual no Brasil – ao se assumir como feminista em um evento nos Estados Unidos e:

[...] houve um espanto diante de sua afirmação “sou feminista”. Segundo Gabriela, a moderadora do debate afirmou: “você não pode ser feminista, você é prostituta”. Gabriela argumentou: ‘sou uma puta feminista’. A moderadora do debate: ‘é impossível uma feminista vender o corpo’.

É, nesse sentido, que alguns limites unificadores do “que seria” e “do que não seria” o feminismo se transpôs em um novo universo em que prevalecem os feminismos capazes

⁹⁷ As produtoras e atrizes feministas geralmente possuem sites, blogs, livros, etc, com conteúdo informativo relevante.

de transbordar barreiras epistêmicas e de militância. Se antes *a* mulher universal e caucasiana prevalecia, agora surgem sujeitos excêntricos, divididos, que transitam entre prazeres e perigos, ou seja, nos limites de suas sexualidades e existência humanas. Dessa forma, a temática da sexualidade passou a ser levada mais a sério e atravessada por menos valores morais e mais reflexões de cunho epistemológico e político. E por que não desenvolvê-la com base no que existe de mais explícito em relação ao sexo? Assim, a abordagem da pornografia enquanto possível objeto do feminismo, portanto, conseguiu encruzilhar o debate das diferenças, das representações e da sexualidade que, como consequência, possibilitou - e ainda possibilita - novas leituras e novas práticas.

De fato, esse projeto jamais se deu de forma homogênea e sem conflitos, mas sim dividindo posicionamentos e construindo trincheiras na arena de uma verdadeira “guerra sexual” e ativista. Se, por um lado, o feminismo radical enunciou importantes questionamentos sobre o potencial violento que a indústria pornográfica submeteria as mulheres que de alguma forma se relacionaria com a pornografia - seja na produção ou no consumo - por outro, feministas liberais apontaram os essencialismos e o teor moral inseridos em boa parte dessas críticas ditas radicais. Contudo, por mais que posicionamentos abolicionistas e pró-sexo pareçam antagônicos, uma investigação mais aprofundada revelará o seguinte ponto em comum: ambas são contra-discursos que denunciam como a pornografia, e grande parte dos produtos culturais que envolvem a sexualidade, são atravessados por questões sexistas e misóginas que trazem o legado de uma tradição sócio-cultural sexual baseada nas desigualdades.

O recente feminismo *queer*, a crítica aos clássicos *money shots*, e os investimentos na produção de uma “teoria radical do sexo”, sobre a qual Gayle Rubin tanto discorreu, são respostas diretas aos entraves políticos e sociais que esse legado gera. Por esses e outros motivos, talvez as guerras sexuais, felizmente, nunca tenham fim, uma vez que são justamente nesses dissensos que o pluralismo mostra a sua cara e fomentam interesse nesse território ainda tão nebuloso. Neste sentido, aponto que o desafio maior não se dê no fato que atrizes e produtoras feministas necessitam ainda “provar” que são capazes de produzir uma pornografia politicamente engajada; mas sim nas implicações que essas apostas sugerem a nós, pesquisadora(e)s sociais e feministas. Finalmente então, eu e tanta(o)s outra(o)s que apostam nesse tema, poderíamos afirmar - sem recebermos olhares tortos, ou

imputação de culpa - que a pornografia é um objeto sociológico. Além disso: as atividades pós-pornôs são, também, ações sociais que estão disponíveis à teorias sociais.

Assim, na medida em que este objeto passa a ser visto enquanto um fenômeno ao qual a sociedade confere um valor sócio-político, e ao qual o feminismo inserem projetos de pensamento e intervenção; novas “despudoradas” (PELÚCIO, 2012) pesquisas trarão, finalmente, cada vez mais respostas que esta dissertação foi capaz de elocubrar. O tardio investimento das ciências sociais em geral sobre o tema da sexualidade, suas práticas e seu imaginário, reverberam novas estratégias de pesquisa, matrizes metodológicas interpretativas, e organização do campo que permitem projetos como este ora desenvolvido.

Em todo caso, finalizo a presente dissertação com um posicionamento que se aproxima ao de Linda Williams (1999, p. 275) ao tratar da pornografia enquanto uma “especulação teórica e analítica” que traz elementos muito mais convincentes que “qualquer atestado teórico sobre a natureza do poder e do prazer”. Assim, é possível que na pornografia seja inserido um projeto político advindo de feminismos reflexivo – e em reflexão - de ativistas e acadêmicas que procuram ressignificar e desconstruir a fixidez da pré-noções inerentes ao campo. Portanto, reimaginações feministas podem compor uma *pornoteoria* da *pornografia* com o importante objetivo de criar espaços de mais reflexão, pluralidade de manifestações e com melhores condições – trabalhistas ou subjetivas - para que *as* sexualidades possam se expressar.

Bibliografia

ABREU, N. C. **O Olhar Pornô**: a representação do obsceno no cinema e no vídeo. Campinas: Mercado das Letras, 1996.

ADELMAN, M. **A voz e a Escuta**: Encontros e Desencontros entre a teoria feminista e a sociologia contemporânea. São Paulo: Ed. Blucher Acadêmico, 2009.

AGANBEN, G. O que é um dispositivo? In.: **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos. 2009

BALTAR, M. Femininas pornificações. In: BRAGANÇA, Maurício de; TEDESCO, Marina (org). **Corpos em projeção**: gênero e sexualidade no cinema latino-americano. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

BOZON, M. **Sociologia da sexualidade**. Rio de Janeiro: FGV, 2004, p. 172.

BUTLER, J. "Against Proper Objects." In: **Differences**: A Journal of Feminist Cultural Studies. Introduction. Vol. 6, Summer-Fall, pp. 1-26, 1994. Disponível em: <<http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/ButlerAgainstProperObjects-1994.pdf>>. Acesso em 11 fev. 2014.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CABARET Desire. Direção: Erika Lust. Intérpretes: Lourdes "Lady Diamond", Mario Mentrup, Liandra Dahl, Matisse, Sofia Prada, Samia Duarte, Didac Duran, Saskia Condal, Toni Fontana, Mistress Basia, Luiz Veja, Cava Cabaret. Barcelona. LUST Films, 2011. 100 min, stereo 2.0, color.

CASTRO, G; BESSA, L; CRAESMEYER, B. Contribuições para uma "Filosofia puta" – acerca da necessidade de uma pornologia. In: **COMPOS Associação Nacional dos Programas de Pós Graduação em Comunicação**, 2014. Disponível em: <http://www.compos.org.br/biblioteca/compos-2015-80f2cbe0-4d2e-4cf3-9a10-08fe4cd34691_2765.pdf>. Acesso: dezembro/2015

COELHO, S. Por um feminismo *Queer*: Beatriz Preciado e a pornografia como pretextos. **Ex æquo**, Porto, n.20, 2009 p. 29-40.

CORNELL, D. A Tentação da Pornografia. *In: Leituras do Sexo*, GREINER, C.; AMORIM C. (Org.), ANNABLUME, 1988.

COSTA, C. L. O sujeito do feminismo: revisitando os debates. *In: Cadernos Pagu*, n. 19 2002, p. 59-90.

COSTA, C. L. “O feminismo e o pós-modernismo: (in)determinações da identidade nas (entre)linhas do (con)texto”. *In: J. M. Pedro e M. D. Grossi (orgs.), Masculino, Feminino, Plural*. Florianópolis: Ed. Das Mulheres, 1998, p. 57-90.

COSTA, S. G. Onda, Rizoma e Sororidade como metáforas: representações de mulheres e dos feminismos (Paris, Rio de Janeiro: anos 70/80 do século XX), *In: Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis*, 2009.

DE LAURETIS, T. **Alice doesn't**: feminism, semiotics, cinema. Indiana University Press – Bloomington, 1984.

DÍAS-BENÍTEZ, M. E. **Nas redes do sexo: os bastidores do pornô brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DOXSEY, J.; DERZ, J. **Metodologia de Pesquisa Científica**. ESAB – Escola Superior Aberta ao Brasil (2002-2003). Apostila.

DUARTE, L. C. **Pornotopia**: história, desafio e reimaginações das pornografias feministas. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – URGs, Rio Grande do Sul, 2014, p. 132

DUARTE, L. C. 2013. Iconografia e pós-pornografia – feminismo, subversão e teoria queer. *In: IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem*, LONDRINA PR, [Disponível em]: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2013/anais2013/trabalhos/pdf/Larissa%20Costa%20Duarte.pdf> > Acesso em dezembro de 2014.

DUARTE, L. F. A sexualidade nas ciências sociais: leitura crítica das convenções. *In: Sexualidades e Saberes - convenções e fronteiras*. Rio de Janeiro. Garamoud, 2004.

DUFOUR, D. R. **A Cidade perversa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

DWORKIN, A. **Pornography: Men Possessing Women**. Women's Press, 1981.

FARIA, N. Sexualidade e gênero: uma abordagem feminista. *In: FARIA, Nalu (Org.) Sexualidade e Gênero – Cadernos Sempreviva*. São Paulo: Sempreviva Organização Feminista, 1998.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro, Graal, [1976]2011.

_____. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Tradução Raquel Ramallete. Ed. Rio de Janeiro: Vozes. 1989, p. 288.

FRANCISCO, R. **Na gramática, a carne: a pornografia de Hilda Hilst**. Dissertação (Mestrado em comunicação Social) – UFMG, Minas Gerais, 2007, p. 116.

GRASSIE, W. “**Cyborgs, Trickster, and Hermes: Donna Haraway’s Metatheory of Science and Religion**”. Disponível em: www.voicenet.com/~grassie/Fldr.Articles/Cyborgs.htm. Acessado em 13/04/2001.

_____. **Prazer e perigo: notas sobre feminismo, sex-shops e S/M**. Ide, São Paulo, v. 1, p. 81-91, [1989] 2005.

GREGORI, M. F. Relações de violência e erotismo. *In: Cadernos Pagu*, n. 20, 2003, p. 87-120.

HALL, S. **Da diáspora**. Belo Horizonte. Ed: UFMG, 2003

HARAWAY, D. J. **Manifesto ciborgue** - Ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX, publicado em *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano / organização e tradução Tomaz Tadeu* – 2. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

_____, “Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial”, **Cadernos Pagu**, n. 5, 1995, p. 07-42.

_____, “Um Manifesto para os Cyborgs: Ciência, Tecnologia e Feminismo Socialista na Década de 80”. IN: H. Buarque de Hollanda (org.), **Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p.276

HARDING, S. “Comment on Walby’s ‘Against Epistemological Chasms: The Science Question in Feminism Revisited’ Can Democratic Values and Interests Ever Play a Rationally Justifiable Role in the Evaluation of Scientific Work?”” **Signs: Journal of Women in Culture and Society**, vol. 26, no.2, 2001, pp.:511-525.

HEILBORN M. L.; BRANDÃO, E. R. **Introdução: ciências sociais e sexualidade**. In: HEILBORN, Maria Luiza (org.). *Sexualidade: o olhar das ciências sociais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999. p.7-17

HEILBORN, M. L.; BLANCA, R. M. **Ambiguidade, pornografia e fetichismo**: arte erótica como campo de possibilidades identitárias e antropológicas. Em: *Anais 27ª Reunião Brasileira de Antropologia*, realizada entre os dias 01 e 04 de agosto de 2010. Belém, Pará, Brasil

HEILBORN, M. L. (Org.). **Sexualidade: o olhar das Ciências Sociais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999, p. 205.

_____, “Gênero e Condição Feminina: uma abordagem antropológica”. IN: Ana Maria Brasileiro (org.), **Mulher e Políticas Públicas**, Rio de Janeiro: IBAM/UNICEF, 1991.

HUNT, L. **A invenção da Pornografia**: a obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800. Trad. Carlos Sziak. São Paulo: Hedra, 1999.

JL+DD. Direção: Jiz Lee. Intérpretes: Danni Daniels, Jiz Lee. São Francisco. Void, 2014. 60 min.

LACERDA, L. Cavalcanti. A imagem como instrumento analítico. In. **Sociologia da Imagem: ensaios críticos**. Edições GREY, 2004 pg 41-47.

LEITE JR, J. **Das maravilhas e prodígios sexuais**. A pornografia bizarra como entretenimento. São Paulo: Fapesp-Annablume, 2006.

LOURO, G. L. **Gênero, Sexualidade e Educação** – uma perspectiva pós estruturalista, Petrópolis: Vozes. 2007

MARCUS, S. **The Other Victorians**. Nova Jersey (EUA): Transaction Publishers, [1966]2009.

MENDONÇA, C. M. C.; FARIA, C. S. **Corpo de delito**: As subversões do gestual pornográfico em duas manifestações artísticas em ambientes digitais. Logos (UERJ. Impresso), v. vol 17, 2010 p. 118-127.

MISKOLCI, R. **A Teoria Queer e a Sociologia**: o desafio de uma analítica da normalização. Sociologias, Porto Alegre, v. 11, n. 21, 2009, pp. 150-182.

MORAES, E. R.; LAPEIZ, S. **O que é pornografia?** São Paulo: Brasiliense, 1984.

MULVEY, L. **Visual Pleasure and Narrative Cinema** - Screen 16.3 Autumn [1973] 1975 p. 437-453.

MUYBRIDGE, E. (1887) **Muybridge's Complete Human and Animal Locomotion**. Nova York: Courier Dover Publications, 1979.

PEREIRA, P.P.G. 2008. Corpo, sexo e subversão: reflexões sobre duas teóricas queer. **Interface - Comunic., Saúde, Educ.**, v.12, n.26, p.499-512, jul./set. 2008.

PISCITELLI, A.; GREGORI, M. & CARRARA, S. (Orgs.) **Sexualidade e Saberes**: convicções e fronteiras, pp 81-94. Rio de Janeiro, Garamond. 2004.

PISCITELLI A.; Gregori, M. F.; Carrara, S. (Orgs.). **Sexualidades e saberes**: convenções e fronteiras. Rio de Janeiro: Garamond. 2004.

PISCITELLI, A. **Re-Criando a (categoria) mulher?** Disponível em: <<http://www.pagu.unicamp.br/sites/www.pagu.unicamp.br/files/Adriana01.pdf>> Acesso em 23 de Junho de 2011.

PRECIADO, B. **Manifesto contra-sexual**: práticas subversivas de identidade sexual. Madri: Opera Prima. 2002.

_____. **Multitudes queer**. Revista Multitudes, n.12. 2004. Disponível em: <<http://multitudes.samizdat.net/Multitudes-queer,1465>> Acesso em: 09 de Abril de 2013.

_____. **Museo, basura urbana y pornografía**, Em: Cuerpos Frontera Zehar, No. 64, San Sebastián, pp. 38-47. 2009.

_____, Beatriz. **Testo Yonqui**. Espanha: Espasa, 2008.

RANGEL, M. B. **Histeria e Feminilidade**. Dissertação (Mestrado em Psicanálise, Saúde e Sociedade) – VERGA DE ALEMEIDA, Rio de Janeiro, 2008, p.108.

RUBIN, G. (1984). Thinking sex: notes for a radical theory of the politics of sexuality. *In*: PARKER & AGGLETON (eds.). **Culture, Society and Sexuality**: A reader. New York: Routledge. 1999, p. 143-178.

SANTANA, L; RUBIM, L. **Feminismo e pornografia**: distanciamento e aproximações possíveis. Em: 17º Encontro Nacional da Rede Feminista e Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisa sobre a Mulher e Relações de Gênero/ REDOR, Nov 2012. Disponível em: <http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/17redor/17redor/schedConf/presentations?searchInitial=S&track=>

SEGATO, R. L. “La norma y el sexo: frente estatal, patriarcado, desposesión, colonialidad”, *in* Marisa Belausteguigoitia e Josefina Saldaña (orgs.), **Des/posesión: Género, Territorio y luchas por la naturaleza**, México, DF: PUEG-UNAM [no prelo]. 2014.

SONTAG, S. **A imaginação pornográfica** In: A Vontade Radical. São Paulo: Companhia da Letras, 1987.

STEVENS, C.; SWAIN, T. (orgs.) **A construção dos corpos: perspectivas feministas**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2008, p. 183-205.

TAORMINO T, SHIMIZO CP, Penley C, MILLER-YOUNG M. **The feminist porn book: the politics of producing pleasure**, New York: The Feminist Press, 2012.

VANCE, C. S. **A antropologia redescobre a sexualidade: um comentário teórico**. Physis. Revista de Saúde Coletiva. Vol. 5, nº 1, IMS/UERJ, Relume-Dumará,[1991]1995 p. 7-3.

_____ **Pleasure and Danger: exploring female sexuality**. Routledge & K. Paul, 1984.

VERA, V. **The Post Porn Modernist Manifesto**. 1989.

VILLAÇA, N. “Erotismo é isto, pornografia é aquilo?”, **Revista Z Cultural**, Rio de Janeiro, PACC/UFRJ, ano III, n.1, 2006.

WILLIAMS, Linda (1989). **Hard Core: Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"**. University of California Press, LTD. 1999.

ZIPLOW, S. **The Film Maker's Guide to Pornography**. New York, Drake. 1977.